

V CONGRESSO INTERNACIONAL

# CIDADES CRIATIVAS

25-27 JANEIRO 2017

FACULDADE DE LETRAS DA  
UNIVERSIDADE DO PORTO



CITCEM  
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR  
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA



icono 14

# Libro de Actas V Congreso Internacional Cidades Criativas

**Coordinadores de Actas:**

Alves, Luis M; Alves, P y García García, F

**ICONO14**

Actas Científicas

ISBN: 978-84-940289-8-4

**Dirección**

Francisco García García

**Coordinador General**

Ernesto Taborda-Hernández

**Diseño de Portada**

Fuselog



# COMISSÃO ORGANIZADORA

## **Direção**

Francisco García García  
(UCM / ICONO14)

Luís Alberto Alves  
(FLUP / CITCEM)

## **Coordenação executiva**

Pedro Alves  
(UCP / CITCEM)

Maria Leonor Botelho  
(FLUP / CITCEM)

Hugo Barreira  
(FLUP / CITCEM)

## **Gestão e Secretariado**

Vasco Sistelo  
Tiago Cruz

Ana Rita Albuquerque  
Marlene Cruz  
Ana Moreira

## APOIOS



POCI-01-0145-FEDER-007460

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA  
UID/HIS/04059/2013



A organização de conferências e publicação Icono 14 não se responsabiliza pelas opiniões expressas neste livro de atas, não para os direitos de imagem que podem ser quebrados.

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.



# COMISSÃO CIENTÍFICA

**Islam ABOUHELA**

Burga Orhangazi University (Turquia)

**Miguel de AGUILERA MOYANO**

Universidad de Málaga (Espanha)

**Pedro ALVES**

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITCEM (Portugal)

**Miguel ÁNGEL CHAVES**

Universidad Complutense de Madrid (Espanha)

**Isidoro ARROYO ALMARAZ**

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (Espanha)

**Tiago BAPTISTA**

Instituto de História Contemporânea, FCSH-UNL / Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (Portugal)

**Álvaro BARBOSA**

Faculdade de Indústrias Criativas da University of Saint Joseph (Macau, China)

**Hugo BARREIRA**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CITCEM (Portugal)

**Mario BARRO**

Universidad Nacional Autónoma de Mexico (México)

**Mário BARROCA**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CITCEM (Portugal)

**Manuel BELVER**

Universidad Complutense de Madrid (Espanha)

**Maria Leonor BOTELHO**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CITCEM (Portugal)

**Ângela Ferreira CAMPOS**

University of Sussex / CITCEM (Inglaterra)

**Laura CASTRO**

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITAR-UCP (Portugal)

**Catherine CLARKE**

University of Southampton (Inglaterra)

**Pilar DE LA CASA**

Universidad de Alcalá de Henares (Espanha)

**Rui Rosa DIAS**

Instituto Português de Administração de Marketing (Portugal)

**Teresa Cunha FERREIRA**

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto / CEAU-FAUP / ICOMOS  
(Portugal)

**Maria Luísa GARCÍA GUARDIA**

Universidad Complutense de Madrid

**Manuel GÉRTRUDIX BARRIO**

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (Espanha)

**Renato Ventura Bayan HENRIQUES**

Universidade Federal de Rio Grande do Sul (Brasil)

**José María LEGORBURU**

Universidad CEU San Pablo de Madrid (Espanha)

**Margarita LEDO ANDIÓN**

Universidad de Santiago de Compostela (Espanha)

**Rui Guimarães LIMA**

CITCEM (Portugal)

**Antonio MEDINA RIVILLA**

UNED – Universidad Nacional de Educación a Distancia (Espanha)

**Julio MONTERO DÍAZ**

Universidad Internacional de la Rioja (Espanha)

**Helena MURTEIRA**

Universidade de Évora (Portugal)

**Henrique PEREIRA**

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa / CITAR-UCP (Portugal)

**Rui PEREIRA**

Universidade Lusófona do Porto / CECS-UM (Portugal)

**Olívia PESTANA**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal)

**José Luís PIÑUEL RAIGADA**

Universidad Complutense de Madrid (Espanha)

**Maria REDMON**

University of Central Florida (EUA)

**Tiago REIGADA**

CITCEM (Portugal)

**Ángel RODRÍGUEZ BRAVO**

Universidad Autónoma de Barcelona (Espanha)

**Lúcia ROSAS**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CITCEM (Portugal)

**José Luís RUBIO TAMAYO**

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (Espanha)

**Helena SANTOS**

Faculdade de Economia da Universidade do Porto (Portugal)

**Teresa SOEIRO**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CITCEM (Portugal)

**João TEIXEIRA LOPES**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto / IS-FLUP (Portugal)

**Scott WILSON**

Faculty of Creative Industries and Business, UNITEC (Nova Zelândia)



## **“A Cidade Criativa é um lugar de inspiração” (Charles Landry)**

Depois das edições anteriores realizadas em Madrid (2009, 2011 e 2016) e em Campinas, Brasil (2013) – organizadas pela Associação ICONO14 (Espanha) em parceria, respetivamente, com a Universidad Complutense de Madrid e com a UNICAMP -, a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória” e a Associação Científica ICONO14 assumiram a responsabilidade de sedear no Porto, entre 25 e 27 de janeiro de 2017, a 5ª edição do evento, numa altura em que se comemoram os 20 anos da classificação do centro histórico da cidade como Património Mundial.

Charles Landry, um dos primeiros responsáveis pelo conceito, defende um particular enfoque para o lugar onde as pessoas vivem, crescem, expressam-se, decidem, planificam, partilham. Nas 21 linhas temáticas do Congresso, recebemos comunicações que procuram inscrever-se na riqueza polissémica do próprio conceito. Aí contemplamos, da riqueza da sua História e Memória às representações materiais e imateriais; da cidade desportiva e ociosa à cidade onde é preciso continuar a viver nos escombros de raízes ancestrais que urge preservar e atualizar; do espaço económico em renovação permanente à cidade divulgada e visitada; do espaço onde os mais velhos sejam incluídos ao espaço jovial que investe na sua adaptação permanente projetando um futuro risonho, arriscado, utópico enquanto capaz de romper com as fronteiras do possível. Mas não esquecemos também a cidade que pensa, que investiga, que pretende ser igualitária, generosa, solidária, bem gerida e bem administrada ao espaço que se virtualiza nas novas tecnologias, nas redes sociais, na “cloud” onde existência, identidade e divulgação coabitam nesse espaço comum, neutro mas necessário.

Só pensando as cidades como fazendo parte integrante das pessoas, podemos realmente evidenciar as múltiplas vertentes em que elas podem e devem ser equacionadas, para permitir que continuem a ser espaços desejados, úteis, harmoniosos, esteticamente sempre renovadas mas eticamente sempre irrepreensíveis. Sendo as pessoas a razão de ser desses espaços, eles terão de estar a ser permanentemente pensados em função das mudanças, das expectativas, das ambições, da sua capacidade de preservação da Memória mas também da sua versatilidade (fluidez) face aos desafios da contemporaneidade. A sua polissemia interpretativa, vista não numa perspetiva “dronizada” mas bem assente nos seus espaços de vida e de circulação, exigem que a investigação e o conhecimento, cumprindo o seu papel de construtores de saber, a tomem como objeto, como produto para análise laboratorial, dissecando as suas múltiplas vertentes. A essa postura epistemológica compete facultar a densidade de informação científica para a compreensão do presente e consistência e realismo para a inovação que o futuro exige para a permanente renovação criativa. Se é evidente a vantagem da utilização das tecnologias para captar essas mudanças e democratizá-las garantindo o seu acesso a uma comunidade que rompe as fronteiras da cidade, serão as ciências humanas e sociais que terão de assumir a responsabilidade de a pensar em função e para as pessoas, individual e coletivamente consideradas.

A Cidade Criativa tem pois de ser um lugar de inspiração para todos os que a pensam, estudam e nela vivem. Tem também de ser um lugar onde todos se sintam bem e por isso aspirem a nela permanecer. Para que inspiração e aspiração sejam compatíveis, procuramos dar neste Congresso um contributo, rico ao nível da diversidade de pontos de vista, de nacionalidades, de experiências, de projetos, de idealismos, de utopias. A transdisciplinaridade é o melhor meio para que a cultura, os espaços e a sua memória possam ser legados de forma competente (cientificamente) aos que aceitando a logicidade e racionalidade da mudança a consigam interpretar e transformar. Acreditamos que, como refere Marc Augé, “um espaço que não pode definir-se como espaço de identidade, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não lugar”. Pretendemos inscrever-nos e inscrever a cidade, seja ela qual for, como um lugar inspirado e inspirador.

**Francisco García García**

**Luís Alberto Alves**

**(Diretores do V Congresso Internacional de Cidades Criativas)**

## **INDICE DE COMUNICACIONES**

### ***A CIDADE CONSTRUÍDA: TEORIA E HISTÓRIA DAS CIDADES*** 18

LOS PALACIOS URBANOS Y LAS VILLAS SUBURBANAS DE LA  
CASA NOBILIARIA DE OSUNA EN LA CONFORMACIÓN DE LAS  
PERIFERIAS OESTE Y ESTE DE MADRID 19

MARÍA ISABEL PÉREZ HERNÁNDEZ

BUSINESS AS USUSAL: CREATIVITY IN MANCHESTER'S  
NEOLIBERAL REGENERATION 45

EAMONN CANNIFFE

REABILITAÇÃO PELA ARTE NA CIDADE CRIATIVA 56

ANA CRUZ LOPES

COLONIAL TOWN AS AN IMPERIAL CENTER IN THE BRITISH  
PUNJAB 68

AMNA JAHANGIR

### ***A CIDADE HERDADA: PATRIMÓNIO E A CIDADE*** 86

GESTÃO DO PATRIMÓNIO ARQUEOLÓGICO E SÍTIOS DE  
MEMÓRIA LIGADOS A ESCRAVATURA - CASO DA CIDADE  
VELHA, PATRIMÓNIO MUNDIAL 87

HAMILTON JAIR FERNANDES

LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: IDENTIDAD Y PATRIMONIO 97

IRVING SAMADHI AGUILAR ROCHA

SÉ CATEDRAL DO PORTO: HISTÓRIA E EVOLUÇÃO 106

MARTA PEREIRA GONÇALVES

QUATRO DÉCADAS ENTRE O SONHO E A REALIDADE: A CASA  
DA CULTURA DA JUVENTUDE DE BEJA 119

ALEXANDRA SARAIVA

RAQUEL PIRES

DESIGNING EXHIBITIONS AT GOOGLE CULTURAL INSTITUTE.  
BETWEEN PEDAGOGICAL EXPERIENCES AND THE CREATION  
OF HERITAGE DIFFUSION PRODUCTS 128

MARIA LEONOR BOTELHO  
HUGO BARREIRA  
LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

CIDADE, PATRIMÓNIO E CARTOGRAFIA. O CASO DO BAIRRO  
HISTÓRICO DA MOURARIA, EM LISBOA 139

ANA MOYA  
DESIDÉRIO BATISTA

THE PROJECT MANAGEMENT TO THE AID OF DECISION MAKING  
FOR CONSERVATION IN A CONTEXT OF AN INTERNATIONAL  
EVENT 154

FANTAZI IMANE  
BERNIA ZEHIOUA HECHAM

HISTORIC CITIES OR THEME PARKS? RISKS AND CHALLENGES  
IN PORTUGUESE CASES. 173

TERESA CUNHA FERREIRA

PATRIMÔNIO CULTURAL E O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO  
DA CIDADE DE CANOINHAS-SC BRASIL 181

REINALDO KNOREK  
ANDREA MARIA CRESTANI BECHEL

DESIGN E PATRIMÔNIO: FUTUROS POSSÍVEIS 196

MOEMA D. OLIVEIRA  
ZOY ANASTASSAKIS

REFLEXO(S) DO PORTO: GUIA DO AZULEJO NA CIDADE 209

NISA PEREIRA FÉLIX DA ROCHA

***A CIDADE PALIMPSESTO: DESTRUIÇÃO, RECONSTRUÇÃO E  
MEMÓRIA DA CIDADE*** 218

DECIPHERING THE REWRITTEN VILLAGE. THE EXAMPLE OF SAMOS 219

ESTEFANÍA LÓPEZ SALAS

THE TASK OF THE TRANSLATOR: THE ADAPTATION OF THE EXISTING BUILDING 232

SALLY STONE

TORMENTA EM MAR DE LÁPIDES: MONUMENTO, MEMÓRIA E NARRAÇÃO 243

FERNANDO VELASCO

LAILA MELCHIOR

URBAN SCARS: FROM INVISIBLE TO VISIBLE -IN BEIJING AND MEXICO CITY 257

LESSLIE HERRERA, FLORENCE GRAEZER BIDEAU

AND YVES PEDRAZZINI

BAIRRO ESTIGMATIZADO E TRANSFORMADO 269

CLÁUDIA MUNIZ MOREIRA

CRIAR E RECRIAR O DESAPARECIDO. O SÍTIO E A IGREJA ROMÂNICA DE SANTA JUSTA DE COIMBRA NA CIDADE DE HOJE 284

MARIA AMÉLIA ÁLVARO DE CAMPOS

MARIA LEONOR BOTELHO

DESTRUCTIONS AS OPPORTUNITIES: THE DEBATE ABOUT THE BOMBED HISTORIC NAPLES AT THE DAWN OF RECONSTRUCTION, 1943-1946 296

ANDREA PANE

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

ESPAÇO PÚBLICO: MODOS DE FAZER, MODOS DE USAR 313

RODRIGO CAPELATO

EBER MARZULO

RENATA CARRERO

***A CIDADE REPRESENTADA E IMAGINADA: CULTURA, ARTE E A CIDADE***

325

INTERVENÇÃO ARTÍSTICA NO ESPAÇO PÚBLICO: MOBILIDADE INTERNACIONAL

326

BRUNO COSTA & DANIEL VILAR

IMÁGENES DE LA CIUDAD. EL ZÓCALO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, ESCENARIO DE EVENTOS ARTÍSTICOS Y CULTURALES.

337

VIOLETA RODRÍGUEZ BECERRIL

ROLLERBALL, LOGAN'S RUN: UNCOVERING THE SUBTEXT OF THE DYSTOPIAN CITY, HOUSTON AND DALLAS-FORT WORTH

348

J. CRAIG BABE

REFLEXÕES INICIAIS SOBRE A OBSERVAÇÃO ETNOGRÁFICA DE PROJETOS TEATRAIS COMUNITÁRIOS

360

IRENE SERAFINO

CONCRETO VIVO: O DIREITO À CIDADE EM PERSPECTIVA

368

JANINE JUSTEN

PORTO SENTIDO, PORTO VIVIDO, PORTO IMAGINADO...

379

GISELA ARAÚJO

CINEMA AS AN URBAN CATALYST FOR CREATIVE CITIES: THE CASE OF POST-REVOLUTION CAIRO

395

TAHER ABDEL-GHANI

PAISAGENS URBANAS: SÃO PAULO ENTRE A FOTOGRAFIA E A VIDEOARTE CONTEMPORÂNEA

407

SUIANNI CORDEIRO MACEDO

LA RADIO COMO HERRAMIENTA DE AMBIENTACIÓN TEATRAL: EL CASO DE NORA, 1959

416

SARA RUIZ GÓMEZ

PATRIMÓNIO EM AÇÃO E CIDADES CRIATIVAS. DISCURSOS E PRÁTICAS NA CIDADE CONTEMPORÂNEA 430

ANA RITA ALBUQUERQUE

CONVENTO DE MONCHIQUE NO PORTO: HIPÓTESE DE RECONSTITUIÇÃO DIGITAL 441

TIAGO TRINDADE CRUZ

REVISITANDO A CIDADE ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA 453

VINICIUS BARBOSA PUJOL

LA COCINA DEL INFIERNO. REPRESENTACIÓN DE LA GRAN CIUDAD EN LA SERIE DE TELEVISIÓN DAREDEVIL 464

RAFAEL MARFIL-CARMONA

SEMIÓTICA DEL PAISAJE VISUAL Y SONORO EN EL SUBURBIO. ESTUDIO DE CASO DE LA INICIATIVA URBAN SURVIVORS, DE LA ONG MÉDICOS SIN FRONTERAS 478

RAFAEL MARFIL-CARMONA

PAISAGENS (RE)CRIADAS, A FOTOGRAFIA COMO PENSAMENTO VISUAL SOBRE O ESPAÇO. 491

CRISTINA FERREIRA

LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD COMO ESTRATEGIA NARRATIVA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO. “CARICIAS” 1998 DE VENTURA PONS 504

ERNESTO TABORDA-HERNÁNDEZ

CITIES OF WRECKED DESIRE: POST-APOCALYPTIC CINEMA AND RUIN PORNOGRAPHY 514

SCOTT WILSON

***A CIDADE LÚDICA: ÓCIO E DESPORTO NA CIDADE*** 524

8 MUJERES 8 REGLAS	525
ANNIKA OLOFSDOTTER BERGSTRÖM AND PIRJO ELOVAARA	
CINEMATÓGRAFO Y CIUDAD: INTEGRACIÓN DEL NUEVO ESPECTÁCULO EN EL ESPACIO URBANO DE LA SEVILLA DE FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX. EL FACTOR TRANVÍA	536
MÓNICA BARRIENTOS-BUENO	
<b>A CIDADE VIVIDA: BAIRROS, ASSOCIATIVISMO, SEGURANÇA, MOBILIDADE E LIBERDADE</b>	548
SER COMUNIDADE: A COCRIAÇÃO DA CIDADE HUMANA	549
SANDRA RITA MOLINA	
ADRIANA SILVA	
NAINÔRA MARIA BARBOSA DE FREITAS	
ARTISTIC AND CULTURAL ACTIONS IN PUBLIC SPACES: FROM SPECTACLES TO LIVED CITIES	564
VIOLETA VILAS BOAS	
A DISTINÇÃO CULTURAL E SUAS CONSEQUÊNCIAS NO FUNCIONAMENTO DAS CIDADES	582
BÁRBARA SCORSULINI JOTA	
<b>A CIDADE TRANSITADA: POLÍTICAS E ATUAÇÕES DE TRANSPORTE E SERVIÇOS PÚBLICOS NA CIDADE</b>	593
ENTREMODAIS - UMA ALTERNATIVA PARA A MOBILIDADE URBANA E O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DE DIVINÓPOLIS, MG (BRA)	594
PEDRO GABRIEL DE MELO FLORA	
ACCESS AND MOBILITY FOR THE CONSERVATION AND ENHANCEMENT OF A HISTORIC TOWN: THE CASE OF VIETRI SUL MARE ON THE AMALFI COAST	614
ANDREA PANE	
STEFANO DE LUCA	

MICHELANGELO RUSSO  
VALENTINA RUSSO

**A CIDADE HABITÁVEL: ARQUITETURA E URBANISMO NA  
CIDADE** 635

**CIDADE HABITÁVEL: PARA AS PESSOAS E COM AS PESSOAS** 636  
ROSALINDA CHEDIAN PIMENTEL  
MARIAH CAMPOS SILVA LEANDRO CAMPOS  
VITÓRIA CHEDIAN PIMENTEL ZANUTTO

**O LIMITE DO MERCADO NO ESPAÇO DA PRAÇA: O CASO DE  
ÉVORA, SÉCULOS XVI-XVIII <sup>1</sup>** 649  
DANIELA NUNES PEREIRA

**ESQUINAS. GRANDES LECCIONES MICRO-URBANAS** 662  
ALICIA PAZ GONZÁLEZ RIQUELME & EDUARDO BASURTO SALAZAR





# **A CIDADE CONSTRUÍDA: TEORIA E HISTÓRIA DAS CIDADES**

**LA CIUDAD CONSTRUIDA: TEORÍA E HISTORIA DE LAS CIUDADES  
THE CONSTRUCTED CITY: THEORY AND HISTORY OF THE CITIES**

# LOS PALACIOS URBANOS Y LAS VILLAS SUBURBANAS DE LA CASA NOBILIARIA DE OSUNA EN LA CONFORMACIÓN DE LAS PERIFERIAS OESTE Y ESTE DE MADRID

MARÍA ISABEL PÉREZ HERNÁNDEZ

Arquitecto. Profesora Asociada  
Universidad Alfonso X el Sabio.

Avenida de la Universidad, Villanueva de la Cañada,  
Madrid (España). 28691  
isperez@uax.es

## Resumen

*El borde oeste de Madrid, que conforma la cornisa de la ciudad hacia el río Manzanares, está definido por tres elevaciones alineadas de norte a sur e independizadas por profundos barrancos: la montaña del Príncipe Pío al norte, el cerro del Palacio Real en el centro y el cerro de San Francisco al sur. Las laderas ascendentes de las colinas culminaban en el límite urbano del Madrid del XVII.*

*Las casas nobiliarias de Osuna y Benavente, unidas en 1771 y unidas a su vez a la de Infantado en 1841, poseyeron palacios en lugares próximos a las tres elevaciones, los cuales participaron en la conformación de la cornisa oeste de la capital: el palacio de Leganitos, el de la Puerta de la Vega y el de las Vistillas. Los palacios de Leganitos y de las Vistillas se ubicaban en el borde urbano en grandes extensiones de terreno ocupadas por la huerta y el jardín en la ladera, actuando como espacio de transición entre naturaleza y arquitectura, y el palacio, ya enclavado en zona urbana. El palacio de la Puerta de la Vega formaba parte de una manzana del núcleo urbano en la que convivían jardín y arquitectura.*

*La casa nobiliaria poseyó también una villa suburbana tangente al camino de Madrid a Alcalá, la Quinta de Aguilar, en Canillejas y fue también un agente en el desarrollo de la periferia noreste de la Capital con su posesión de la Alameda de Osuna, igualmente situada en dicho camino, en la población de la Alameda.*

## PALABRAS CLAVES

**Madrid, paisajes de aproximación, palacio, villa suburbana, Osuna.**

## Abstract

*The west edge of Madrid, which forms the cornice of the city towards the river Manzanares, is defined by three elevations aligned from north to south and independent by deep ravines: the mountain of Prince Pio to the north, the hill of the Royal Palace in the center and the hill of San Francisco to the south. The ascending slopes of the hills culminated in the urban limit of the Madrid of century XVII.*

*The noble houses of Osuna and Benavente, united in 1771 and united in turn to the house of the Infantado in 1841, they possessed palaces in places near the three elevations, which participated in the formation of the western cornice of the capital: the palace of Leganitos, the Puerta de la Vega and the Vistillas. The palaces of Leganitos and Vistillas are located on the urban border large tracts of land occupied by the orchard and the garden on the in hillside, acting as a space of transition between nature and architecture, and the palace, already nailed in urban area. The palace of the Puerta de la Vega was part of an urban block in which garden and architecture coexisted.*

*The nobiliaria house also possessed a suburban villa tangent to the road from Madrid to Alcalá, the Quinta de Aguilar, in Canillejas and was also an agent in the development of the northeast periphery of the Capital with its possession of the Alameda de Osuna, also located in said road, in the town of La Alameda.*

## KEY WORDS

**Madrid, approaching landscapes, palace, suburban villa, Osuna.**



## Introducción

La presente investigación se refiere a las posesiones urbanas de las casas nobiliarias de Osuna-Benavente e Infantado situadas en el límite occidental de Madrid y a sus posesiones suburbanas ubicadas en la periferia oriental. Se aporta un análisis de la influencia de los palacios urbanos y las villas suburbanas de la nobleza en la conformación de las periferias este y oeste de Madrid, mediante el ejemplo de las posesiones de dicha casa nobiliaria, pues aunque de éstas existen diversas publicaciones, no ha sido suficientemente estudiada la huella que aún permanece en el trazado urbano actual.

Esta investigación se enmarca en el Proyecto “Paisajes de aproximación a la ciudad de Madrid (del siglo XIX a la actualidad)”, referencia HAR2014-57843-R, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

## Objetivos

El objetivo de esta investigación es la determinación de la influencia que las posesiones de la casa nobiliaria, actualmente desaparecidas o transformadas, han ejercido en la conformación de las periferias occidental y oriental de Madrid.

## Metodología

Se estudia la evolución histórica de los palacios de Leganitos, de la Puerta de la Vega y de las Vistillas y las villas suburbanas de la Quinta de Aguilar y de la Alameda de Osuna, mediante la utilización de diferentes fuentes documentales, algunas de ellas inéditas, y de cartografía histórica y actual de Madrid, en las que se analiza la situación de las posesiones de la casa nobiliaria.

## 1. Las posesiones de la casa ducal de Osuna en el oeste y el este de Madrid.

Las casas nobiliarias de Osuna-Benavente e Infantado poseyeron tres palacios urbanos en lugares próximos a las tres elevaciones alineadas que conforman la periférica cornisa oeste de Madrid: el palacio de Leganitos cerca de la montaña del Príncipe Pío, el de la Puerta de la Vega próximo a la colina del Palacio Real y el de las Vistillas en el cerro de San Francisco. Las dos propiedades suburbanas se encontraban en el camino Real de Madrid a Alcalá: la Quinta de Aguilar en Canillejas y la Alameda de Osuna, en la población de la Alameda.



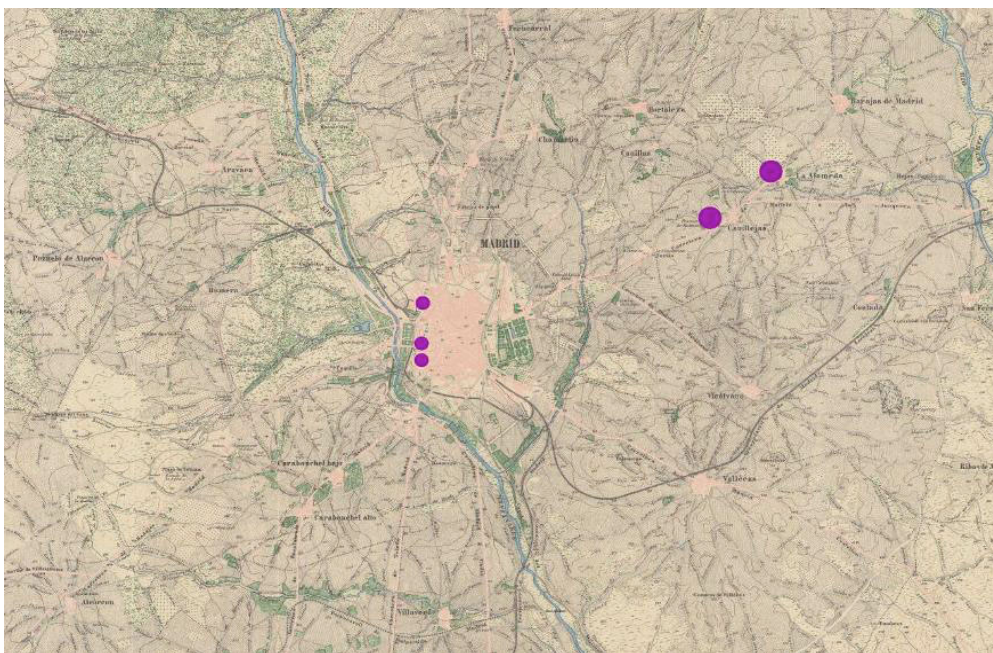


Figura 1. Propiedades de la casa ducal de Osuna indicadas sobre la primera hoja del Mapa Topográfico Nacional (1875).

## 2. Palacios urbanos.

Los palacios situados en el límite oeste de Madrid, límite que se mantuvo hasta el siglo XX, participaban en la conformación de la cornisa occidental, la más representativa al estar elevada sobre el valle del río Manzanares y emerger de ella el Palacio Real y la iglesia de San Francisco el Grande.



Figura 2. "Vista aérea de Madrid desde el Puente de Segovia", Guesdon (1854), donde están dibujadas las tres colinas de la cornisa de Madrid.



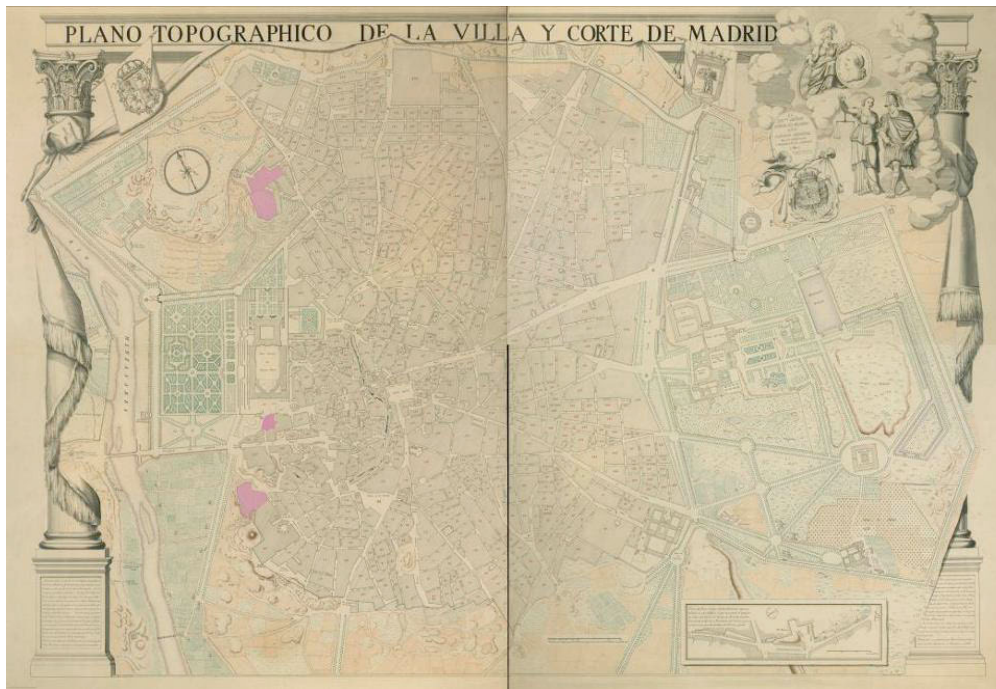


Figura 3. "Plano topographico de la villa y Corte de Madrid", Espinosa de los Monteros (1769). Situación de los palacios.



Figura 4. Plano Parcelario de Madrid, Ibáñez de Ibero (1872-74). Situación de los palacios.



Figura 5. Análisis de la situación de los palacios en planos del XVIII, Espinosa de los Monteros (1769), XIX Ibáñez de Ibero (1872-74), ortofoto de 2016 y plano parcelario actual

## 2.1. Palacio de Leganitos.

De las tres colinas que, alineadas de norte a sur, definen la cornisa oeste de Madrid, la montaña del Príncipe Pío es la más septentrional; la colina está bordeada por el arroyo de Leganitos y al norte de éste se desarrolla una ladera ascendente que culminaba en el borde urbano del Madrid del XVII. En esta zona la casa ducal de Osuna poseyó una gran extensión de terreno en la que convivían la huerta, en la ladera que descendía hacia el arroyo de Leganitos, el jardín geométrico como espacio de transición entre naturaleza y arquitectura y el palacio, ya enclavado en zona urbana

En esta posesión se realizaron diferentes proyectos que transformaron las iniciales construcciones periféricas de pequeña escala en un palacio. Podemos representar gráficamente la formación del lugar, así como sus dimensiones, estudiando las escrituras de compra de parcelas que se conservan en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, en el archivo de los duques de Osuna (Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional. OSUNA, C. 37, D.3) y la planimetría general de Madrid ("Planimetría general de Madrid...", 1750-1774).



Figura 6. Plano realizado en 1667, incluido en la escritura de compra de terrenos, sobre el que se ha superpuesto la forma final de la parcela representada en la planimetría general de Madrid, que se encontraba en la manzana 557. Elaboración propia.

Para la formación de la propiedad palacio-jardín y huertas en Leganitos, el IV duque de Osuna, Juan Téllez Girón Enríquez de Ribera, adquirió unas tierras en 1629, ampliadas posteriormente por su hijo Gaspar Téllez Girón, V duque de Osuna, con la compra de unas casas, que se demolieron para la construcción del palacio, ejecutado en el siglo XVII en fecha indeterminada y por autor desconocido (Muñoz Garcinuño, 2002, pp. 105-117). En 1774 la propiedad de los Osuna tenía 321.507 pies superficiales (24.955 m<sup>2</sup>)



En el siglo XVIII se realizaron importantes reformas urbanísticas en la zona, entre ellas el encauzamiento del arroyo de Leganitos, que hizo innecesario un puente del mismo nombre que lo atravesaba y en su lugar se trazó una pequeña plaza, la plaza de Leganitos. La urbanización del arroyo y el barranco de Leganitos formaron la parte alta de la actual cuesta de San Vicente.

En 1788 Pedro Alcántara Téllez Girón, IX duque de Osuna, permutó con la Real Hacienda unas porciones de terreno de la huerta de su palacio a cambio de otra tierra (SNAHN. OSUNA, C. 37, D.13). Esta permuta, que definió la forma definitiva de la parcela, se debía a que estaba construyéndose a expensas del rey un nuevo convento para los religiosos descalzos de San Francisco del convento de San Gil.

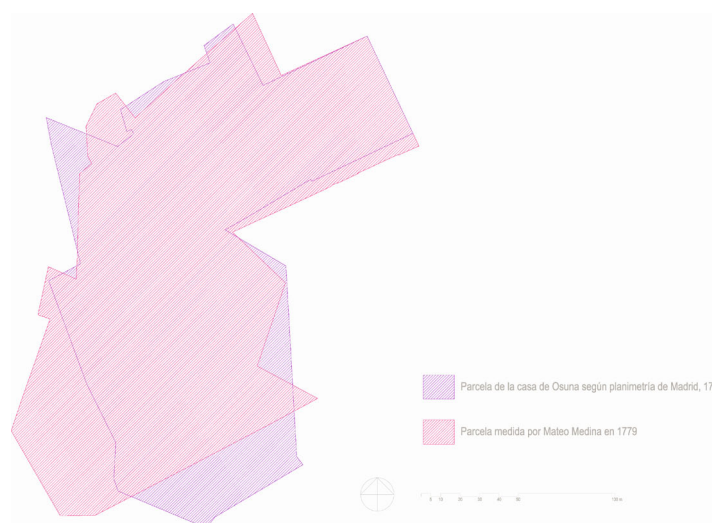


Figura 7. Superposición de la parcela de los Osuna según la planimetría de Madrid y parcela definitiva. Elaboración propia.

El convento de San Pedro de Alcántara, durante el reinado de Carlos IV, fue reconvertido en el cuartel de caballería de Leganitos o cuartel de San Gil y se encontraba donde actualmente está la plaza de España (Tovar Martín, 1989, pp. 417-448).

En 1799 el IX duque de Osuna fue nombrado embajador en la corte de Viena, por lo que emprendió un viaje con su familia que los llevó a París, donde estuvieron residiendo casi un año ya que durante el trayecto se había paralizado el nombramiento. En esta ciudad encargaron a Charles François Mandar un proyecto para un nuevo palacio en su posesión de Leganitos (Mandar, 1799).

Para poder llevar a cabo el proyecto, Mandar necesitaba todos los datos de la parcela, que fueron enviados por el arquitecto de la casa ducal, Mateo Mauricio Medina de Puerta Vergara, en cuatro planos: un dibujo en perspectiva, una planta de situación, un plano de la parcela con la situación del palacio y sus cotas y medidas o plano de emplazamiento y otro con la planta de un nuevo palacio.

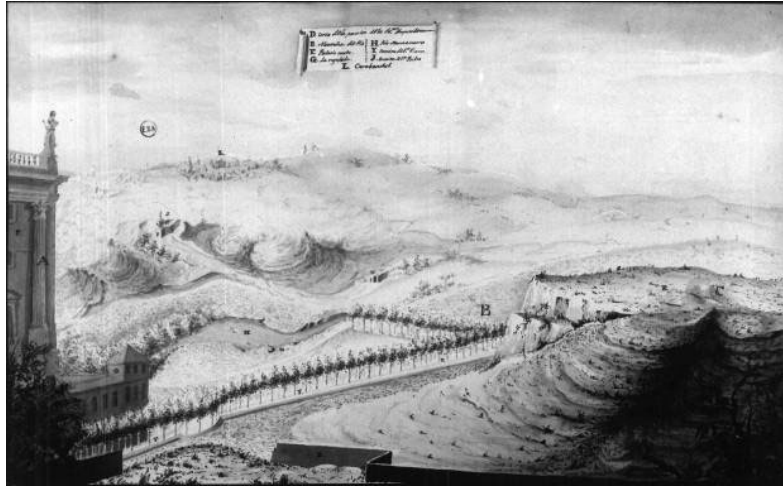


Figura 8. Perspectiva realizada por Mateo Medina, incluida en Mandar, 1799.

Entre los planos del proyecto realizado por Mandar, se incluía el diseño de un jardín paisajista:



Figura 9. Análisis del jardín proyectado por Mandar. Elaboración propia.

La perspectiva corresponde a las vistas que ofrecía el entorno desde el lugar donde estaba ubicado el palacio de Leganitos, pues debido a su situación topográfica elevada desde él se contemplaba una amplia panorámica de la meseta de la montaña del Príncipe Pío, el río Manzanares, el camino de San Vicente arbolado e incluso del Palacio Real, llamado en este momento Palacio Nuevo, extendiéndose la vista hasta la pradera de San Isidro y Carabanchel. El dibujo de Medina constituye un documento esencial para el conocimiento del borde noroeste de la ciudad de finales del XVIII y su complicada orografía.

El jardín proyectado se estructura en 4 escenas: la pradera, el lago, el arroyo y el bosque y en él cobra gran importancia la componente visual, al estar incorporadas en el proyecto las vistas desde distintos puntos del palacio. En este proyecto de Mandar se llevan a cabo propuestas que los duques de Osuna ya habían experimentado en su villa suburbana de la Alameda, que analizaremos posteriormente.

El proyecto no se llevó a cabo, pocos años después la casa de Osuna pasó por dificultades económicas, en 1807 murió Pedro Alcántara Téllez Girón y al año siguiente las propiedades de las casas de Osuna y Benavente fueron incautadas por el gobierno de José Bonaparte.

Mesonero Romanos indicaba:

Al final de la parte alta de la manzana 557 (última de las de Madrid en el orden de numeración) existe aún el considerable edificio palaciego viejo de los duques de Osuna, con su extendida huerta llamada en lo antiguo de las Minas. Esta casa de gran suntuosidad, aunque muy deteriorada, ha tenido en nuestro tiempo varios usos, tales como fábricas y talleres, teatros caseros, y otros, además de estar ocupada en gran parte por la magnífica biblioteca del señor duque propietario, hasta que últimamente fue trasladada a la del Infantado en las Vistillas. Hoy, comprada esta casa por S.M. el Rey, ha sido destinada a convento de San Vicente de Paul (Mesonero Romanos, 1861).

En 1854 la Junta consultiva de Obras propuso nuevas alineaciones en la manzana 557, aunque el gobierno estimó que esta propuesta no podía llevarse a cabo porque la comunidad de San Vicente de Paúl estaba alojada en el palacio de los Osuna. Sin embargo, al año siguiente se acometió una nueva parcelación en cuadrícula irregular, que dio origen a 16 manzanas. En junio de 1865 el ayuntamiento de Madrid y la Administración general de la Real Casa y Patrimonio aprobaron el anteproyecto de distribución de manzanas en el nuevo barrio de la Montaña del Príncipe Pío, que contemplaba el derribo del palacio de Leganitos (Anteproyecto, 1865).



Figura 10. Análisis de la parcela del palacio en planos del XVIII, Espinosa de los Monteros (1769), XIX, Ibáñez de Ibero (1872-74), ortofoto de 2016 y plano parcelario actual. Elaboración propia. Se ha señalado la manzana 557, que se encontraba entre las calles del duque de Osuna, calle de Buena Ventura, sin salida, y calle de las Minillas, muy cerca de la plaza de Leganitos.

Superponiendo la parcela del palacio con el plano parcelario actual, vemos que aquella discurría entre las cotas topográficas 633 y 648 aproximadamente; ascendía de sur a norte con un desnivel de unos 15 metros y su superficie, medida en proyección horizontal, era de unos 27.530 m<sup>2</sup>. Formaba un polígono de 22 lados y estaba limitada al noreste por la actual calle Princesa, que se trazó superpuesta a la antigua calle del Duque de Osuna, al suroeste por la actual calle Ferraz y al sur por la actual Plaza de España; el resto de las lindes no han dejado huella en el trazado actual al construirse el barrio de Argüelles. El límite noroeste de la parcela se aproxima a la actual calle Ventura Rodríguez y en el interior de la antigua parcela están las calles Martín de los Heros y Juan Álvarez Mendizábal. El palacio de los Osuna ha dejado su huella en el trazado actual, pues ocupaba el espacio de la actual plaza de Emilio Jiménez Millas, conocida como plaza de los cubos.

## 2.2. Palacio de la Puerta de la Vega.

Al suroeste del cerro del Palacio Real se desarrollaba una ladera conocida como Cuesta de la Vega,

que ascendía desde el río Manzanares y llegaba hasta la Puerta de la Vega, desde donde se divisaba el panorama de las vegas y huertas del río.

La Puerta de la Vega, también conocida como de Alvega, era una de las tres que tenía la muralla árabe de Mayrit y comunicaba la Cuesta de la Vega con el interior del recinto amurallado. Esta puerta occidental permaneció en la muralla cristiana, la segunda que rodeaba Madrid, fue demolida y volvió a construirse en 1708, se derribó en 1820 y fue sustituida por un portillo, derribado a finales del XIX.

Construido sobre la muralla árabe y adosado la Puerta de la Vega, los IX duques de Osuna, Pedro Alcántara Téllez Girón y María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, poseyeron un palacio al que llamaban el “Palacio de la Puerta de la Vega”, que era donde vivían habitualmente.

En el plano de Teixeira, levantado en 1656, vemos la Puerta de la Vega y un tramo de la parte occidental de la muralla, al sur de la puerta, que tenía un arco de medio punto y estaba flanqueada por dos torres. También en el plano vemos las iniciales construcciones en la parcela que posteriormente sería donde se construyera el palacio que poseyeron los IX duques de Osuna.

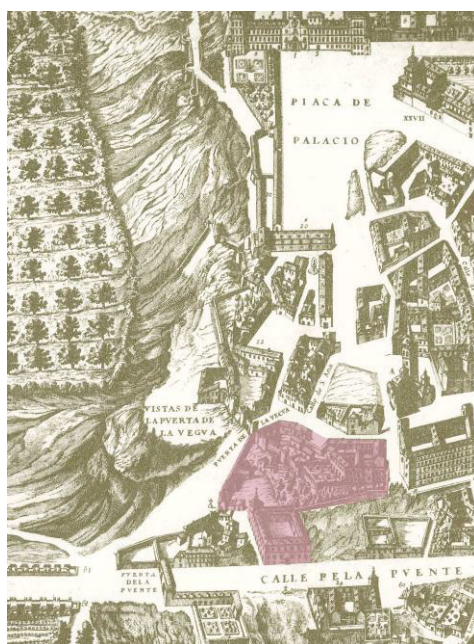


Figura 11. Detalle del plano de Teixeira (1656). Se ha marcado la manzana donde estará la parcela del palacio de los IX duques de Osuna, ocupada por un caserío de casas bajas y jardines o huertas, fragmentada diagonalmente por el tramo de muralla existente.

En 1774 terminó de realizarse la planimetría general de Madrid, que nos permite conocer cómo era exactamente la parcela en la que se ubicaba el palacio de la Puerta de la Vega, que se encontraba en la parcela número 3 de la manzana 191. Su superficie de planta, incluido el jardín era de unos 3.616 m<sup>2</sup> (Planimetría general de Madrid, 1774).



Figura 12. A la izquierda, manzana 192, planimetría general de Madrid (1774) y a la derecha, detalle de la hoja kilométrica (1865-70), donde puede verse el palacio y el jardín de los IX duques de Osuna, en la parcela situada al noroeste de la manzana, entre la Cuesta de la Vega y la calle de Malpica.

María Josefa de la Soledad, XV condesa y XII duquesa de Benavente desde los 11 años, contrajo matrimonio en 1771 con su primo hermano Pedro Alcántara, X marqués de Peñafiel y futuro IX duque de Osuna, y este matrimonio supuso la unión de ambas casas nobiliarias. En 1781 compraron el palacio de la citada parcela 3, que había pertenecido en el siglo XVII a la casa de Benavente, a su actual propietario, José María del Carmen Álvarez de Toledo y Gonzaga, XV duque de Medina Sidonia y marido de Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba.

Tras la adquisición del palacio, emprendieron obras de reforma interior y en 1789 realizaron de nuevo obras para la celebración de las fiestas que organizaron con motivo de la coronación de Carlos IV dirigidas por Mateo Guill (Pérez Hernández, 2013).

Ramón de Mesonero Romanos (1861) indicaba que el palacio podía haberse construido sobre “las ruinas de la antigua muralla”, de hecho, era conocido como “Puerta otomana” y que la casa situada al sur de la parcela, conocida como “La chica de Osuna” era en gran parte “la misma fábrica en la que estaba colocado el hospital de San Lázaro, destinado a la cura de leprosos, y que dio nombre al callejón contiguo, que aún se conserva”.

Los herederos de los IX duques de Osuna, su nieto Pedro Alcántara Téllez Girón, XI duque de Osuna y el hermano de éste, Mariano Téllez Girón, XII duque de Osuna, no habitaron este palacio, pues se trasladaron a vivir al de las Vistillas, que pertenecía a la casa ducal del Infantado, heredada por el XI duque de Osuna de su tío abuelo en 1844. El palacio fue sacado a pública subasta en 1870 y demolido a finales del XIX al realizarse profundas transformaciones en la zona.



Figura 13. Análisis de la parcela del palacio en planos del XVIII, Espinosa de los Monteros (1769), XIX, Ibáñez de Ibero (1872-74), ortofoto de 2016 y plano parcelario actual. Elaboración propia.

La parcela donde se ubicaba el palacio, situado sobre el tramo de muralla que se ha descubierto en la recientes excavaciones, ha dejado una huella en el trazado urbano actual. El palacio y el jardín estaban donde se encuentra actualmente el jardín del emir Mohamed I.

### 2.3. Palacio de las Vistillas.

La parcela donde se ubicaban el palacio y el jardín de la Vistillas se situaba en la ladera occidental del cerro de San Francisco, límite natural de Madrid por el oeste definido por una escarpada pendiente hacia el río Manzanares. La parcela estaba delimitada, y actualmente continúa estándolo, por sus lados norte y oeste por la Real cerca de Felipe IV y por las tapias que construyó a finales del siglo XVIII el arquitecto Juan Pedro Arnal para ampliar la Real cerca. Estos límites constituyen parte de la planimetría histórica de Madrid que mejor se conserva actualmente.

La posesión estaba sobre un alto que miraba hacia el paisaje de las riberas del río, una zona de “vistas” desde la que se divisaba un amplio panorama que dominaba los valles. El lugar donde se construyeron el palacio y el jardín de las Vistillas, las parcelas 2 y 3 de la planimetría general de Madrid, estaba en la manzana número 124, anexa a la iglesia de San Francisco el Grande. Al situarse extramuros de la ciudad, pudo realizarse un extenso jardín, diferenciándolo de los que se encontraban en el interior del casco urbano.

El palacio data de 1573 (Martínez Medina, 1990, pp. 85-99), pertenecía al príncipe de Melito, duque de Pastrana y pasó a ser propiedad de la casa del Infantado al unirse en el siglo XVII ambas casas ducales por el matrimonio de la VIII duquesa del Infantado con el príncipe de Melito y duque de Pastrana.

A lo largo del siglo XVII se realizaron obras de reforma en el palacio y sucesivas compras de tierras y pequeñas propiedades, que aumentaron la inicial posesión. En el plano de Teixeira (1656) podemos ver el conjunto en el que se había transformado el lugar, en el que había un palacio con cuerpos rectangulares alrededor de patios y uno alargado orientado hacia la huerta, tapiada y con hileras de árboles y fuentes. Anexo al palacio, hacia el este, se encontraba un corral dentro de la posesión donde el ayuntamiento guardaba los carros para la fiesta del Corpus. La topografía abrupta del terreno dificultaba la unión del palacio, situado en la parte alta, con los jardines, situados en la cota inferior.

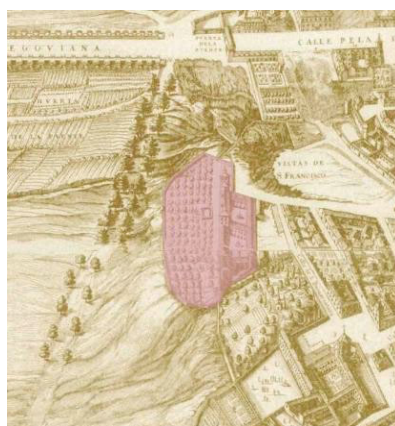


Figura 14. Detalle del plano de Teixeira (1656).

En septiembre de 1777, Pedro Alcántara de Toledo y Silva, XII duque del Infantado y su mujer, la princesa de Salm Salm, adquirieron una tierra contigua a la que poseían para ampliar el jardín modificando las tapias (Navascués, 1981, pp. 125-133). En 1791 Juan Pedro Arnal, arquitecto de la casa, proyectó las nuevas tapias de la parcela y en 1792 encargaron a este arquitecto un proyecto para redefinir el lugar (Martínez Medina, 1990); en 1794 compraron tierras al ayuntamiento de Madrid y también por estos años se realizó un proyecto del palacio, de autor anónimo, encargado por la princesa de Salm Salm, ya viuda del duque del Infantado, que fue la que llevó a cabo la gran transformación del palacio y jardín con la que adquirieron ambos su forma definitiva.

En agosto de 1806, el ayuntamiento de Madrid vendió a la casa del Infantado todo el terreno que entonces era conocido como “las Vistillas de San Francisco” y en el XIX el “Cerro de las Vistillas”, actualmente plaza de Gabriel Miró.

Mariano Téllez Girón, XII duque de Osuna, XVII conde y XIV duque de Benavente y XV duque del Infantado habitaba en este palacio, donde se encontraba la magnífica biblioteca de los Osuna y la armería, y poseía otras casas por la zona para sus dependientes. En 1847 propuso al ayuntamiento cercar el cerro



de las Vistillas y rebajar su cota hasta la altura del palacio para crear una glorieta o jardín con verja de hierro y un paseo a su alrededor, según el proyecto redactado por Martín López Aguado, arquitecto de la casa de Osuna desde 1831. Según indica Mesonero Romanos, el proyecto se había llevado a cabo, aumentando la parcela de las Vistillas con la demolición de la manzana 128 y rebajando la explanada en más de 10 pies para reducirlo a un plano (Mesonero Romanos, 1861).



Figura 15. Detalle de una fotografía de Charles Clifford (1856). A la izquierda de la iglesia de San Francisco el Grande vemos el palacio y el jardín de las Vistillas.



Figura 16. Detalle de la hoja kilométrica (1865-70).

En la hoja kilométrica está representada la posesión, formada por un palacio y unos jardines con diversos trazados, situados en un lugar alto y despejado, sin límites visuales hacia occidente. Se estructuraba en distintos niveles aterrazados hacia el río en los que se combinaban unos jardines geométricos, situados a distinto nivel, próximos al palacio y comunicados por escaleras y un gran jardín paisajista, que bajaba por el valle con caminos curvos, avenidas arboladas y arroyos y en el que había “caprichos” o “follies” como la casa de la vieja, la casita de cañas y el juego de la pelota.

En 1896 la Comisión ejecutiva de obligacionistas de Osuna, que se hizo cargo de las propiedades de la casa ducal tras su quiebra, anunció la venta en pública subasta del palacio, jardines y solares limítrofes, en total 45.688 m<sup>2</sup> (Gonzalo Figueroa, 1896). También ofreció el palacio y el jardín al Estado para que lo utilizase como cuartel, pero la oferta fue rechazada por lo irregular del terreno, por lo que volvió a salir a pública subasta. La propiedad constaba de palacio, cocheras, cuadras y demás servicios, ocupaba una superficie de

391.215 pies cuadrados de los que 81.128 correspondían a la edificación y 310.092 a los jardines y estaba dotada de 22 reales de agua de Lozoya y un real del arroyo del Albroñigal (El Imparcial, 1898). El 26 de diciembre de 1898 el Arzobispo de Madrid-Alcalá compró el palacio.

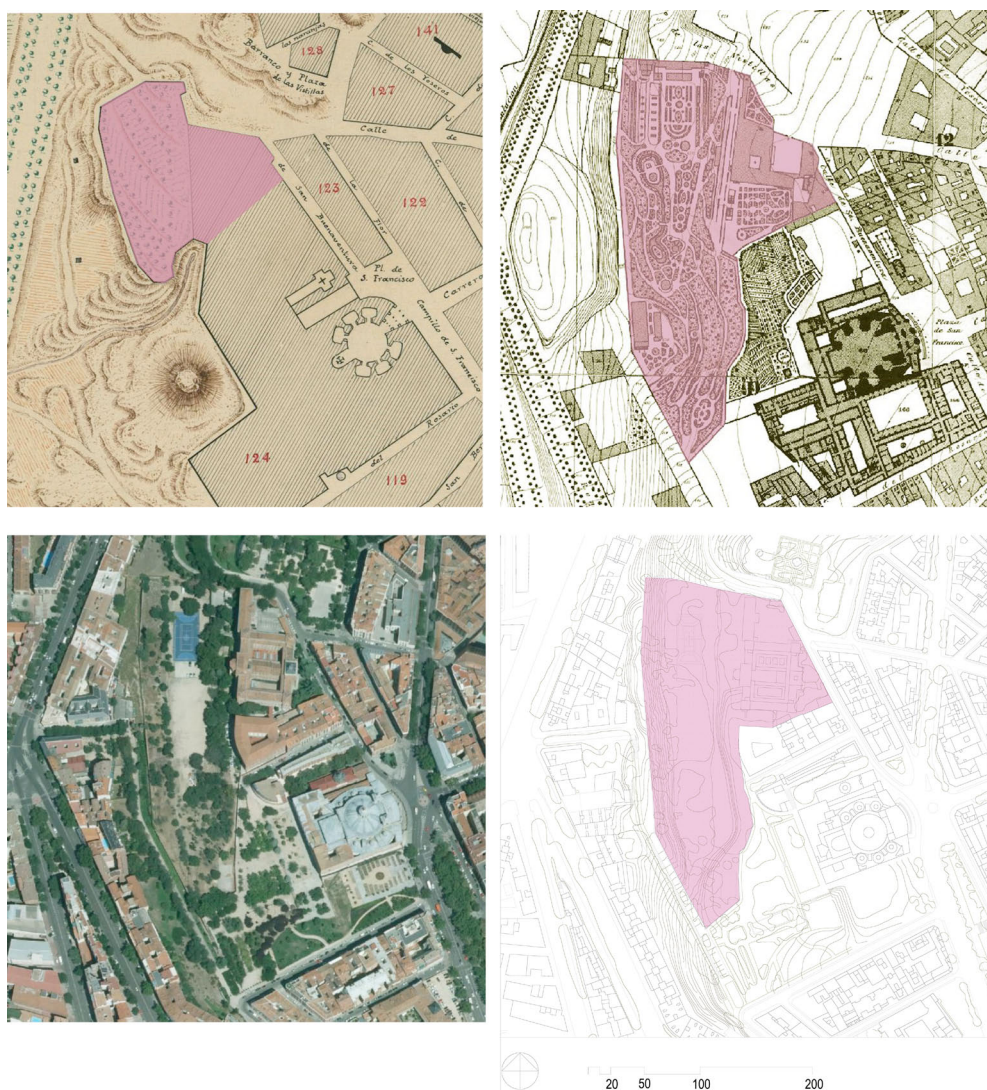


Figura 17. Análisis de la parcela del palacio en planos del XVIII, Espinosa de los Monteros (1769), XIX, Ibáñez de Ibero (1872-74), ortofoto de 2016 y plano parcelario actual. Elaboración propia.

Actualmente, sobre el espacio donde se ubicaba el palacio de las Vistillas y ocupando un área mayor, se levanta el edificio del Seminario Conciliar, construido entre 1902-1906 en la calle San Buenaventura, entre el convento de San Francisco el Grande y la plaza de Gabriel Miró.

En la planimetría actual se mantienen los límites definidos en los planos históricos, ya que se conserva la cerca y una gran parte de la superficie de los jardines.

### 3. Villas suburbanas.

Las dos propiedades suburbanas de la casa ducal de Osuna se encontraban en el camino Real de Madrid a Alcalá: la Quinta de Aguilar, en Canillejas y la Alameda de Osuna, en la población de la Alameda. Ambas estaban comunicadas con la población de Madrid mediante dicho camino real, que partía de la Puerta del Sol, punto de arranque de la calle Mayor, una de las arterias principales de Madrid hasta el siglo XIX.



Figura 18. La Quinta de Aguilar y la Posesión de la Alameda, trazadas sobre las hojas kilométricas de los términos de Canillejas y La Alameda.

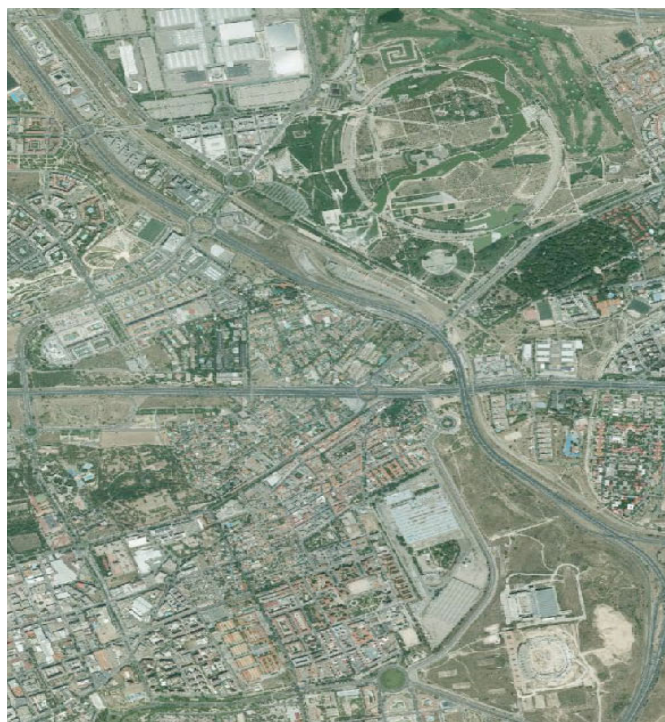


Figura 19. Ortofotografía de 2016.

Las villas suburbanas de la casa de Osuna han sido un agente en la conformación de la periferia este de Madrid. Aunque actualmente el camino Real de Alcalá ha perdido su importancia como eje principal de comunicación al formarse a mediados del siglo XX la carretera nacional A-2, parte de su trazado se conserva aún.

### 3.1. Quinta de Aguilar.

La posesión llamada Quinta de Aguilar, situada cerca de la antigua población de Canillejas, actualmente un distrito de Madrid y tangente al antiguo camino Real de Madrid a Alcalá, hoy es un jardín histórico del ayuntamiento de Madrid conocido como Quinta de Torres Arias y perteneció durante un tiempo a la casa ducal de Osuna.

El 18 de diciembre de 1737 Francisca Bibiana María Pérez de Guzmán el Bueno, duquesa viuda del VII duque de Osuna, José María Téllez-Girón y Benavides, acordó la compra de la Quinta de Aguilar. Esta quinta, que había comenzado a formarse a finales del siglo XVI mediante la sucesiva compra de terrenos, pertenecía desde 1735 a la casa nobiliaria de los condes de Aguilar de Inestrillas. La posesión estaba cercada de tapias de albañilería y cajones de tierra y en su interior había una casa palacio, oficinas para la servidumbre, un palomar, plantío de viñas, olivos y árboles frutales y de adorno y estaba atravesada por un arroyo (Lasso de la Vega, 2006, pp. 117-122).

Tras la muerte de la duquesa viuda heredaron la quinta sus hijos Pedro Zoilo Téllez Girón, VIII duque de Osuna y María Faustina Téllez Girón, que en 1756 la vendieron. Entonces poseía un palacio con sus oficinas,

estanques, pajar, palomar, gallinero y arroyo, con sus fábricas, árboles frutales y silvestres, minas, cañerías, aguas corrientes y manantiales y tenía una superficie de unas 14,03 hectáreas. Después de tener sucesivos propietarios, entre ellos el X marqués de Bedmar, pasó a ser propiedad de la casa de Torres Arias, de cuyos últimos herederos la adquirió el ayuntamiento de Madrid.

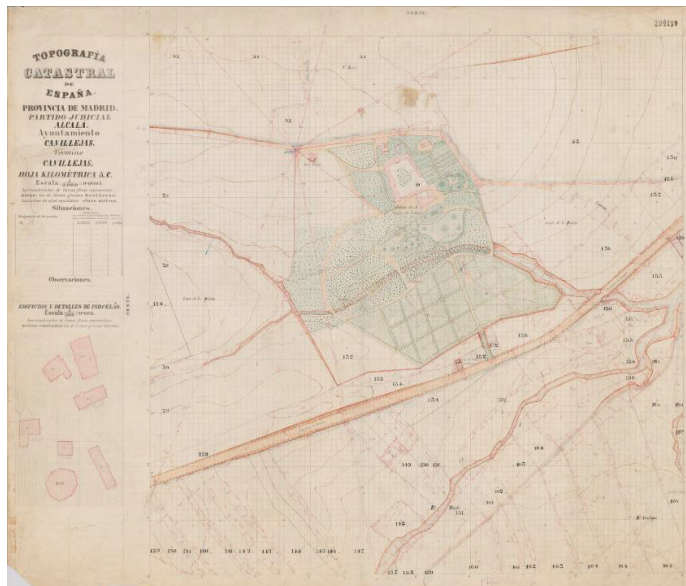


Figura 20. Hoja kilométrica del término de Canillejas. Archivo del IGN.



Figura 21. Ortofoto de 2016.

La quinta actualmente conserva gran parte de su trazado y sus límites, aunque han desaparecido tramos del arroyo que la atravesaba

## 3.2. La Alameda de Osuna.

La Alameda de Osuna, que actualmente da nombre a un barrio de Madrid, era una posesión o villa suburbana que perteneció a las casas nobiliarias de Osuna-Benavente y que se encontraba al lado de la Alameda, una antigua villa situada en el camino Real de Madrid a Alcalá. De esta antigua posesión se conserva el jardín, conocido actualmente como jardín histórico “El Capricho”.

La finca fue formada por María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel y Téllez Girón y su marido Pedro Alcántara Téllez Girón y Pacheco partiendo de una quinta existente desde el siglo XVI, compuesta de una casa y huerta, que arrendaron el 16 de junio de 1779 a Juan Justo José Croy y Habre y Lauti de la Robere, viudo de la XVI Condesa de Priego, y que tres años después adquirieron (Pérez Hernández, 2014, pp.41-45).

La inicial casa y huerta se encontraba diametralmente opuesta al palacio de Madrid en la Puerta de la Vega. Ambas residencias, la urbana y la suburbana, cuya adquisición y reforma fueron coetáneas, se encontraban a una distancia de unas dos leguas, comunicándose directamente a través del trayecto calle Mayor, calle de Alcalá y camino Real de Madrid a Alcalá.

Hasta 1789 estuvieron reformando la casa palacio con la intervención de José de Ballina, decorando Francisco de Goya una de las estancias y aumentando la extensión de la propiedad hasta formar una quinta de 13 fanegas de superficie, basándose parcialmente en un proyecto firmado en 1784 por Pablo Boutelou.

Entre 1790 y 1798 IX duques de Osuna adquirieron ininterrumpidamente extensas tierras para aumentar la posesión, ampliaron el jardín hacia poniente, reformaron y ampliaron la casa palacio y anexionaron terrenos de la zona norte del camino de Madrid a Barajas, una zona de secano donde realizaron los viajes de agua para captar las subterráneas que nacían en las laderas del cerro de San Juan (actualmente dentro del parque Juan Carlos I), terrenos de la zona sur donde situaron los regadíos y de la zona este, introduciéndose en la villa de la Alameda, donde se construyó la casa de oficios detrás del palacio y la huerta valenciana. Para la creación de su villa suburbana, contaron con un equipo de profesionales o maestros de distintas disciplinas: arquitectos (Mateo Guill, Manuel Machuca Vargas y Mateo Mauricio Medina), jardineros (Jean Baptiste Mulot y Pierre Prevost), escultores, pintores, un escenógrafo (Ángel María Tadey) y maestros en ingeniería hidráulica, todos ellos bajo la directa supervisión de María Josefa de la Soledad. Cuando los IX duques de Osuna se marcharon en 1799 a París, el jardín estaba formalizado y se habían construido casi todos sus elementos arquitectónicos.

Durante la ocupación francesa, la posesión de la Alameda fue adjudicada al general Agustin-Daniel Belliard (nombrado por Joaquín Murat gobernador de Madrid), que tomó posesión de ella el 13 de diciembre de 1809 y la mantuvo en buen estado, conservando al jardinero Pierre Prevost; realizó mejoras en el jardín y compró las tierras donde se formó el camino conocido como “El Ramal”, posiblemente con la intención de crear un gran eje suntuoso de acceso a la posesión y potenciar la relación entre la Alameda y el Real sitio del

Buen Retiro, donde los ejércitos franceses habían convertido el jardín real en ciudadela (Pérez Hernández, 2015, pp. 151-182). Tras recuperar su posesión después de la guerra, María Josefa de la Soledad, ya duquesa viuda de Osuna, adquirió los terrenos anexionados por Belliard.

Los IX duques de Osuna y sus herederos llegaron a formar una posesión de unas 180 hectáreas, en la que había dos lugares: el encerrado por las tapias que delimitaban el jardín, situado en el centro, con una superficie de 15,5 hectáreas y el que se encontraba fuera de las tapias o explotación agrícola. La posesión experimentó transformaciones en paralelo a los acontecimientos históricos y a los sucesivos cambios de propietario tras la quiebra de la casa ducal a finales del siglo XIX, sobreviviendo a la guerra civil, en que fue ocupada militarmente y a las intervenciones llevadas a cabo por una sociedad inmobiliaria que la adquirió en 1945 y segregó el jardín, declarado jardín artístico en 1934, del resto de la posesión. El jardín fue adquirido en 1974 por el ayuntamiento de Madrid y restaurado entre 1986-1992 por la Escuela taller Alameda de Osuna.



Figura 22. Planimetría del jardín y su entorno en 1870. Elaboración propia partiendo de los planos parcelarios de la villa de la Alameda (1870).

“El Capricho” es un jardín dual en el que hay dos tipos de trazados, uno de formas geométricas simples, fácilmente detectables a simple vista, con el predominio de la línea recta y directamente vinculado a la arquitectura, que se organiza en tres terrazas escalonadas con cotas descendentes hacia el sur y otro de mayor extensión con formas aparentemente no regulares, predominio de la línea curva y en el que se potencian las características intrínsecas del paisaje natural, incorporando colinas y arroyos preexistentes. Este segundo jardín, de mayor superficie y situado al norte, en las cotas topográficas superiores, responde a un estilo de jardinería conocido como paisajista o pintoresco y en él la arquitectura se independiza del jardín,

incluyendo un amplio repertorio de elementos escultórico-arquitectónicos denominados "caprichos" o "follies": el templete de Baco, el abejero, la ruina, el fortín, la casa de cañas, el casino de baile, la casa de la vieja... El jardín de la posesión de la Alameda fue el primero trazado en España según este estilo, surgido en Inglaterra a mediados del XVIII (Pérez Hernández, 2013).



Figura 23. Ortofotografía. Ejército del aire. 20-XI-1948. Rollo 559, hoja 559, nº 25846, serie 2ª.

En 1948 el crecimiento de la ciudad aún no se había extendido hasta la Alameda y aún se conservaba el arroyo del Vadillo y sus huertas, al sur del jardín, así como las huertas situadas al este. Al norte se extendía el conocido como Olivar de la Hinojosa, parte del cual pertenecía a la posesión de la Alameda de Osuna y era patente la importancia del eje de acceso a la villa suburbana, "El Ramal", con la doble alineación de árboles y su frondosidad.



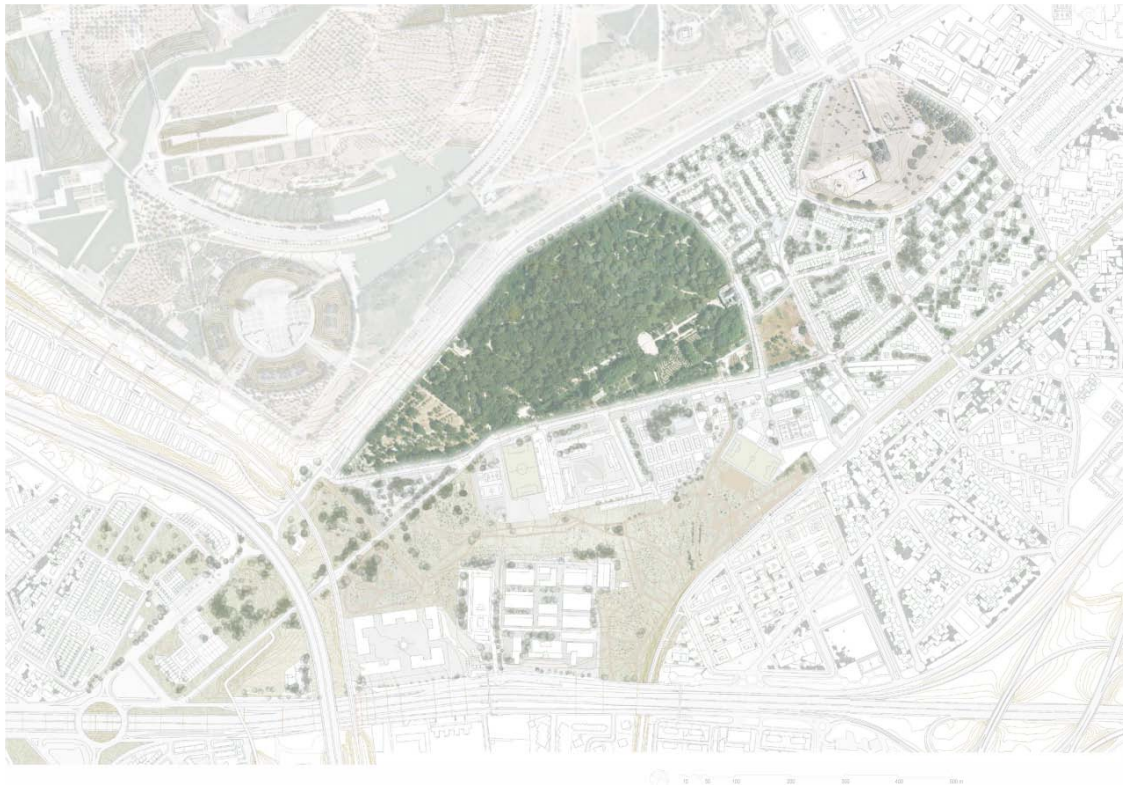


Figura 24. Plano de situación, estado actual. Elaboración propia.

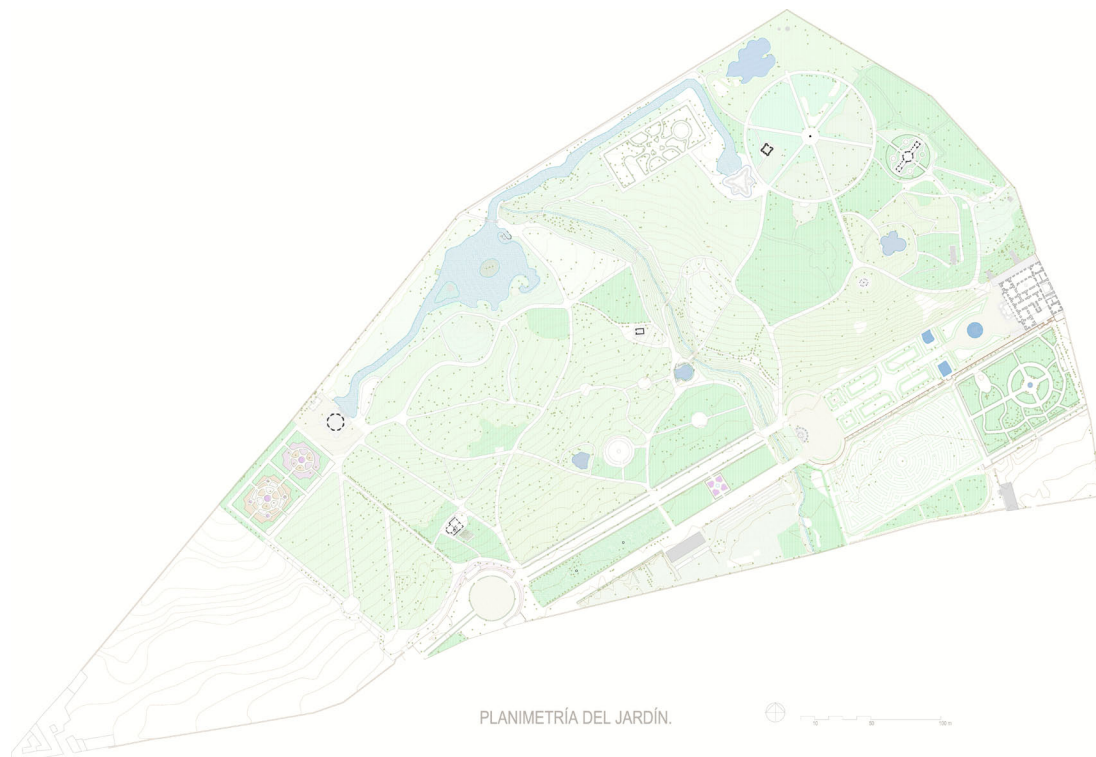


Figura 25. Planimetría actual del jardín. Elaboración propia.

Actualmente alrededor de la antigua posesión de la Alameda se desarrollan manzanas residenciales de bloque abierto o vivienda unifamiliar, aunque la existencia de la finca ha condicionado el desarrollo urbano

de la zona. Aún se conservan la plaza del Duque y la casa de oficios, al este del jardín y la anteriormente conocida como huerta valenciana, al sur de aquellos, donde el XI duque de Osuna construyó una caballerizas para su yeguada de carreras. Aunque el arroyo del Vadillo ha desaparecido en superficie, parte de su ribera es actualmente un parque y se mantiene, aunque parcialmente deteriorado, el eje de acceso “El Ramal”, así como otros caminos históricos: la calle Rambla, que limita el jardín por el este y la Avenida de Logroño, por el norte.

El jardín se conserva en su mayor parte con su trazado original, exceptuando la esquina oeste, donde se instaló a mediados del siglo XX un camping.

## Conclusiones

Las posesiones urbanas y suburbanas de la casa ducal de Osuna intervinieron con su presencia en la conformación de las periferias occidental y oriental de Madrid, al mantenerse intactas hasta casi finales del siglo XIX. En la cornisa oeste, los desarrollos urbanísticos hicieron desaparecer los palacios urbanos de Leganitos y de la Puerta de la Vega, aunque dejando en los nuevos trazados la huella de su presencia. Del palacio y jardín de las Vistillas aún se mantiene la cerca histórica que constituía su límite por el oeste y son patentes sus lindes de parcela y parte del frondoso arbolado que formaba sus jardines.

Los límites de la Quinta de Aguilar se han mantenido invariables a lo largo del tiempo, condicionando los desarrollos urbanos a lo largo del camino de Madrid a Alcalá, camino que hasta su encuentro con la antigua carretera de Aragón es actualmente la calle de Alcalá. El impacto de la Alameda de Osuna en el crecimiento de la periferia este es mucho más patente, hasta el punto de que aún se mantiene la huella y parte de los elementos de la antigua posesión.

Con este estudio se ha intentado aportar un análisis que permita profundizar en el conocimiento de las posesiones periféricas de la nobleza y su impronta en la configuración actual de la ciudad.

## Referencias

“Ante-proyecto de distribución de manzanas en el nuevo barrio de la Montaña del Príncipe Pío. Aprobado por el Ayuntamiento de Madrid y por la Administración General de la Casa y Patrimonio en Junio de 1865” (1865). Madrid: Litografía de J. Donon, 1865. Biblioteca Nacional de España (BNE), signatura Mv.13.

Clifford, Ch. (1856). “Vistas fotografiadas de la Alameda, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y de la Casa de los Mendozas en Toledo pertenecientes al Duque de Osuna y del Infantado sacadas por Mr. Clifford”. BNE, signatura BA/16.

Espinosa de los Monteros, A. (1769). “Plano topographico de la Villa y Corte de Madrid, dibujado y gravado por D. Ant. Espinosa de los Monteros, Académico de la Real de las Nobles Artes. En Madrid, año de 1786”. BNE, sala Goya, M-13V, 10 hojas.

Gonzalo Figueroa (1896). Oficio de Gonzalo Figueroa, representante de la Comisión ejecutiva de Obligacionistas de Osuna dirigida al Ministro de la Guerra, Madrid, 21 de febrero de 1896, Archivo General Militar de Segovia, sección 3ª, división 3ª, legajo 601.

Guesdon, A. (1854). "Vista aérea de Madrid desde el Puente de Segovia". Litografía. BNE.  
Hoja kilométrica del término de Madrid (1865-1870). Archivo del Instituto Geográfico Nacional (IGN).  
Hojas kilométricas de los términos de Canillejas y de La Alameda (1865-1870). Archivo del IGN.

Ibáñez e Ibáñez de Ibero, C. (1872-1874). Plano Parcelario de Madrid formado y publicado por el Instituto Geográfico y Estadístico. Escala 1:2.000. Archivo del IGN.

Ibáñez e Ibáñez de Ibero, C. (1875). Mapa Topográfico Nacional a escala 1:50.000, formado y publicado bajo la dirección de Carlos Ibáñez e Ibáñez Ibero. Archivo del IGN.

Lasso de la Vega Zamora, M. (2006). Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid. Ayuntamiento de Madrid, (pp. 117-122).

Mandar, Ch. F. "Plans, élévations et profils d'un hôtel, projecté par son Excellence Mr le duc d'Osuna y Benabente ambassadeur de S.M. le roi d'Espagne á la cour de Vienne. Par C.F. Mandar Architecte=Ingenieur des Ponts et Chaussées. Á Paris 1799". Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris. Ms. 518.

Este proyecto está siendo actualmente estudiado por la autora dentro del Proyecto de investigación "Paisajes de aproximación a la ciudad de Madrid (del siglo XIX a la actualidad)", referencia HAR2014-57843-R, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Martínez Medina, A. (1990). "El palacio del duque del Infantado en las Vistillas. Su definitiva configuración en el siglo XVIII". En Anales del Instituto de Estudios Madrileños, tomo XXVIII, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (pp. 85-99).

Mesonero Romanos, R. (1861). El antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa. Madrid: F. de P. Mellado.

Muñoz Garcinuño, G. (2002). "El origen de un palacio del duque de Osuna en Madrid: Una casa con jardín, en la calle Puente Alto de Leganitos". En Madrid. Revista de arte, geografía e historia nº 5. Comunidad de Madrid, (pp. 105-117).

Navascués Palacio, P. (1981). "Casas-palacio de la familia Osuna". En Jardines clásicos madrileños. Madrid: Museo Municipal, (pp. 125-133).

"Obligacionistas de Osuna. Venta del palacio ducal de Madrid", El Imparcial, número 6.197, sábado, 26 de noviembre de 1898 (p. 4).

Pérez Hernández, M. I. (2013). La casa de campo de la Alameda de la Condesa Duquesa de Benavente. Estudio de la influencia de una biblioteca en la concreción de una obra. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Alfonso X el Sabio. Escuela Politécnica Superior.

Pérez Hernández, M. I. (2014). "El jardín histórico El Capricho de la Alameda de Osuna". Madrid Histórico. Madrid: Ed. La Librería, (pp.41-45).

Pérez Hernández, M. I. (2015). "El Ramal de El Capricho en la Alameda de Osuna. La presencia francesa en el jardín durante la Guerra de la Independencia". En Anales del Instituto de Estudios Madrileños, tomo LIV. CSIC, (pp. 151-182).

"Planimetría general de Madrid: Hecha de orden de S.M. de las manzanas desde el nº 1 hasta el 557/ Manuel de Miranda, visitador general". Madrid (s.n.) 1750-1774. BNE, signatura Mss.1665-1676.

"Plano parcelario de la villa de la Alameda en 13 polígonos", realizado por la Junta General de Estadística, (antecedente del Instituto Geográfico Nacional) siendo director general de operaciones geográficas Francisco Coello y Quesada y firmado entre 2 de mayo de 1870 y 15 de junio de 1870 por el ayudante práctico 1º Juan Gutiérrez y el oficial encargado de la sección M. Lemes. Archivo del IGN.

Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (SNAHN). OSUNA, C. 37, D.3 "Títulos 1673. De Quatro Suelos que compro el Almirante de Castilla del Consejo de Estado... en la calle alta de Leganitos mas arriba de la fuente..." SNAHN. OSUNA, C. 37, D.13.

Texeira, P. (1656). "Topographia de la Villa de Madrid/ Descrita por Don Pedro Texeira Antuerpiae: Ioannis et Iacobi van Verlee. 20 hojas.

Tovar Martín, V. (1989). "El Cuartel de Leganitos en Madrid, una obra de Francisco Sabatini". En Boletín de la Real Aca-

demia de Bellas Artes de San Fernando, 69, (pp. 417-448).

# BUSINESS AS USUAL: CREATIVITY IN MANCHESTER'S NEOLIBERAL REGENERATION

EAMONN CANNIFFE

MA Architecture + Urbanism Programme Leader  
Manchester School of Architecture,  
Chatham Building, Cavendish Street, Manchester (United Kingdom)  
M15 6BR. Email: E.Canniffe@mmu.ac.uk

## Resumen

*La regeneración en curso de Manchester después de la crisis económica del año 2008 ha visto una aceleración de la velocidad del redesarrollo en la ciudad y un énfasis creciente en el lenguaje creativo dentro de las campañas de comercialización asociadas. El impulso para sobrevivir a la crisis financiera mundial de los últimos años ofreció a muchos diseñadores, pensadores y activistas nuevas perspectivas para transformar la ciudad neoliberal. Con la recuperación económica que ha regresado a partes de la ciudad, sin embargo, podemos afirmar que es un "negocio como siempre" y la resistencia al desarrollo comercial se debilita algo.*

*La extensión de la tierra sobreexplotada, la densidad inadecuada y la sobreconstrucción irracional es promovida por el desarrollo especulativo lanzado como regeneración urbana en desacuerdo con cuestiones de patrimonio y autenticidad de lugar. El carácter problemático de los edificios públicos frente a la creación de iconos de la personalidad-culto sólo se exacerba por el fenómeno de difusión del espacio público privatizado. Desarrollos como las actitudes actuales de Spinningfields, First Street, St. John's y St. Michael en la ciudad, que excluyen a muchos mientras atraen la inversión en el futuro de la ciudad.*

## PALABRAS CLAVES

*Patrimonio, Memoria Urbana, Regeneración*

## Abstract

*The ongoing regeneration of Manchester following the 2008 economic crisis has seen an acceleration of the speed of redevelopment in the city and an increasing emphasis on the language of creativity within the associated marketing campaigns. The drive to survive the world financial crisis of the last several years offered to many designers, thinkers and activists the prospect that the new neoliberal city might be transformed. With the economic recovery which has returned to parts of the city, however, we can assert that it is 'business as usual' and resistance to the commercial development is somewhat weakened.*

*The extent of over exploited land, inappropriate density and irrational overbuilding is promoted by speculative development cast as urban regeneration at odds with issues of heritage and authenticity of place. The problematic character of public buildings versus the personality-cult creation of icons is only exacerbated by the spreading phenomenon of privatised public space. Developments such as Spinningfields, First Street, St. John's and St. Michael's present attitudes to the city which exclude many while attracting investment in the city's future.*

## KEY WORDS

*Heritage, Urban Memory, Regeneration*



## Introduction

The narrative of the creative city is one where design has a significant role in the marketing of particular urban experiences against competitor cities, through the invention of often elaborate and pervasive myths about a city's lifestyle. Manchester is a case in point. Highly self-conscious about the marketing of its image, the physical experience of the city is one where there appears to be no coherence in design. Therefore This research aims to explore the gap between the image of the city as promoted through its recent development and the experience or projected experience of these developments.

## Aim of the research

This research aims to explore the gap between the image of the city as promoted through its recent development and the experience or projected experience of regeneration.

## Methodology

The methodology adopted is one of narrative exploration of the city, its heritage, urban memory and projected development through the changing landscape of its buildings and spaces.

## 1. Creativity and Memory

The tropes of the creative city are familiar; post industrial spaces repurposed for new uses, general marketing towards a youthful audience with a high degree of disposable income, the cultivation of all that is 'hipster'. In previous eras such phenomena were covered by the general term 'Bohemia'. Where it transferred from being independent and underground and began to be promoted by municipalities and even governments was through the writings of Charles Landry (2000) and Richard Florida (2002) with their advocacy of the role of the creative industries in urban regeneration. The appeal of these theories to civic leaders was that relatively immediately declining industrial areas could be reimagined, regenerated and, above all, represented without the inevitable time delays built into longer term and large scale infrastructural planning projects.

The institutionalisation of such areas as creative zones, perhaps initially in a spontaneous way but often by branding exercises which follow on from rather more conventional essays in master planning has had some effect. During the recent global economic crisis a curiously homogenous attempt at expressing individuality has been created, so that those who adhere to the importance of the process of brewing coffee and tolerate middle aged men skateboarding have ports of call all over the developed world. While the economic circumstances of recession aided the proliferation of pop-up shops, bars, and cafes, and familiarised its aesthetic motifs, the very casualness of the aesthetic made it easy to appropriate, and give the effect of creativity in often resolutely corporate developments. Although the creative industries undoubtedly contribute to the economy and vitality of cities is there much evidence that the conscious fostering of them produces any additional benefits?



In the particular situation of Manchester, the gap between aspirations and reality might be regarded as emblematic of the city. But that discontinuity has had a really corrosive effect through the normalisation of indifference to the decline of quality in the built environment, as something which is to be tolerated with a shrug rather than an issue which might be either criticised or even compared unfavourably with the relatively recent past. An interest in urban memory is regarded by those with power in the city as a negative characteristic, shackling the city to a past it wants to overcome, or at least to restrict to a marketing ploy. But for any professional concerned with the creative life of the city memory is as vivid an aspect of urban life as the daily activities which occupy the foreground of our minds, and helps frame our responses to the present.

As the years and the decades go on the memory of industrial Manchester grows fainter. This inevitable recession from public consciousness is succeeded by the waves of memory that count de-industrialisation, youth culture, regeneration and sporting fame among its subjects. To recall the past is not to demand its return just to state that memory provides us with some answers as to why the present is as it is. In this respect memory is a scientific tool as much as it is a nostalgic indulgence. In the face of those, politicians, developers, architects, with gain to be had from selling us the new vision of the promised future, it presents some facts that are outside their control, though not beyond their manipulation.

## **2. Manchester's urban form**

Theoretical origins for the appearance of Manchester are often hard to discern. It is a city that has grown in response to pragmatic concerns through industrialisation and at a somewhat later date to housing. But theoretical concerns, especially when related to policy can be traced in a somewhat random manner in the form of the city centre. The creation of urban spaces such as St. Ann's Square, Albert Square and St. Peter's Square are the result of the faintly echoing interpretations of concepts of urban space in Georgian, Victorian and City Beautiful urban theories. After the Second World War the churn of theoretical ideas became more frequent. While the 1945 City of Manchester Plan (Nicholas 1945) was generally quite conservative stylistically the buildings that arose from it had more contemporary if rather orthodox modernist credentials. This slight wave of buildings was in turn supplanted by the attempts to apply 'townscape' techniques to the comprehensive redevelopment strategies of the 1960s and 1970s. Theories of urban conservation and industrial heritage followed this phase with postmodernism flowing swiftly on from them. Neo-modernism coincided with the rebuilding of the city of Manchester after the 1996 I.R.A. bomb, a process that reasserted the scale of operation of the post 1945 period.

There was some sense of coherent purpose as the post-bomb masterplan, the city centre development guide of the same period and the broader strategy of the Rogers Report commissioned by the incoming Blair government, provided an over arching structure for urban regeneration (Rogers 1999). But in the current wave of construction, beginning roughly in 2011 with the First Street development, the lack of a coherent citywide strategy reveals the competition between developers to maximise their returns. The neo-liberal cityscape



thereby proposed and produced (economic growth willing) has little use for Manchester's industrial heritage except as a tourist backdrop. Urban memory, normally a requisite component of heritage can even be detached from any aspect of authenticity by the production of artificial heritage scenography as with 'The Oast House' in Spinningfields (Canniffe 2016). What the city clearly lacks amongst its development leadership is any sense that there are some core areas, buildings and views (and this issue has a strong visual component) which are worth protecting and possibly even enhancing in valuing the city's architectural heritage for cultural reasons rather than solely its economic worth.

In this regard a phrase that sometimes falls from the lips of cultural commentators, and generally as a term of promise, is 'curating the city'. What other than a vaguely fashionable gloss on organising activity in the city might this mean? It is clear that the term operates and has resonance with a cultural elite. This is not to dismiss such a group rather than to frame them as having only a partial agenda that might edit out elements which do not suit their prevailing narrative. In this interpretation of the creative city, seduced as it is by perceptions of cultural innovation the most pragmatic and underlying issues of as city can be ignored. The new focus on the biennial Manchester International Festival that commenced in 2007 provides a showcase for the visual and performing arts which concentrates attention on key headline events (Manchester International Festival n.d.). The MIF is only the most well-funded and spectacular of events that fill the city's calendar, occupying public spaces and turning them into licensed zones to distract from the generally hostile environment of the city centre. The announcement in 2014 that the Cameron government was to substantially fund a new venue in which the Festival productions could be staged is only the most bizarre of alliances between the Conservatives in government and the business oriented Labour city council. The positioning of the venue as part of the St. John's Quarter development however clearly underlines the instrumentalisation of creativity in the city as a demonstration of its soft power.

The MIF in its broadest sense is a tool of property speculation. What benefits this might have for a Manchester resident in a deprived outlying suburb it is hard to fathom, yet the citizens are expected, almost required, to join in the approbation which cultural commentators orchestrate. This phenomenon should not be confused with the common situation of cultural patronage in major continental European cities, as the MIF represents an airdrop of commercial culture rather than an indigenously nurtured product which might provide a more sustainable contribution to the life of the city.

'Creative' motifs are sometimes used to palliate corporate environments so we have seen especially during the recent global financial crisis the proliferation of the 'pop-up' as bar, outdoor cinema, skating arena, makers market etc. which helps humanise the often depopulated corporate 'privately owned public space'. This phenomenon in turn stretches back to the concept developed by Benjamin Thompson in the festival market place exemplified in the 1970s by Fanieul Hall and Quincy Market in Boston, but in its original configuration often associated with historic preservation. What we have in recent examples is that genre being applied in newly created environments to obscure their long planned and technologically sophisticated origins and



suggest some degree of spontaneity to the use of the space. They represent, perhaps, the clearest of internal conflicts between the creative ambitions the city and its organisations espouse and the corporate reality of many developments. The trajectory of the gentrification of decayed industrial areas after they had been colonised by the creative industries is a well known pattern although in Manchester the fractured nature of the planning has led to more of a mosaic of planning rather than a clear and continuing strategy, with creative elements applied as an afterthought.

### **3. The not so public realm**

The responsibility for the public realm in Manchester might reasonably be thought to lie with Manchester City Council, yet in a series of projects and proposals during recent years the control of urban space has become blurred. In some clear instances, Spinningfields, First Street and the proposed St. John's Quarter what appears to be conventionally understood public spaces are in fact privately owned publicly accessible spaces where control over behaviour including matters as innocuous as using a camera phone is at the sufferance of private security companies. The spaces are as much part of the commercial offer as the developments which frame them and host a series of events held throughout the year with ephemeral structures adding a temporary variety to what are often quite sterile environments.

The commercial nature of this type of urban space is at least quite clear. Monetisation of space is part of a strategy by property owners to defray costs, create marketing opportunities for future development and create some form of social identity for workers and in some instances residents.

Cultural activities and their necessary venues are important elements of any great city but they deserve some independence from commercial aims if they are to be seen as of any lasting value. The definition of an economic sector such as the 'creative industries' and 'creative quarter' in British urban regeneration over the last few decade has blurred the distinction between different types of value, not to mention different types of culture. Clearly historic levels of manufacturing employment are unlikely to return to a city such as Manchester, and although the visual arts do not have a profound legacy in the city, the musical tradition is quite wide and strong. But the proportion of the population employed in that sector is quite small and the big money which is made is in the hospitality sector associated with it, a notably fragile source of employment.

While the developments that will be discussed in what follows are often discontinuous within themselves, it is the lack of connection between them that arguably has the greatest negative impact. The weakness of the city's broader planning might be ascribed to many sources, first among them being the city's tradition of pragmatic utilitarianism, which would limit anything that smacks of grand planning. This argument could be used to justify any type of poor architectural idea, however. Instead one might blame the conflation of urban regeneration and branding such as 'creative city'. Because the discontinuity is the result of the application of the idea of the 'quarter' to urban design in the last thirty years in the hope of creating a type of artificial identity that needs to present, largely for commercial reasons, one area as distinct from another, and therefore

providing an incentive not to connect them. If any consistency is to be observed, however, it is largely in the graphic language in which it is presented with the numbing familiarity of terms such as 'vibrant' applied to depressingly sterile designs. In addition, the privatisation of public space, with separate security arrangements and the erosion of any common ground reinforces incoherence. The identification of that shared territory with a view towards its eventual reestablishment is a task to which creative minds might profitably be directed.

## 4. Creative Quarters

The issue of the utilisation of heritage is a particularly compromised one as Manchester undergoes its second wave of development boom in twenty years. Following the recession, and the deployment of pop-up activities in various stalled corporate locations, a feature of the recent regeneration projects, both the built and the proposed is a more self-conscious and rhetorical attitude to public space. Historically Manchester, had little in the way of planned civic spaces, although a clearly defined public spaces such as Albert Square, laid out in the 1860s, date from the height of the city's economic power and confidence in the mid nineteenth century. Albert Square's partial pedestrianisation in the late 1980s however has provided the durable base for an increasing number of commercial events to be held there. Initially with Christmas Markets, and then with a variety of other seasonal events the public realm was made to pay its way. Changes in licensing legislation and the setting up of a city centre management company to co-ordinate events provided some of the context or this but the increasing prevalence of privately owned publically accessible space transformed the nature of the public realm in the city. While an active city centre was the motive behind the promotion of the 24 hour city policy, the consequences of increasing amounts of anti-social behaviour and its response through the increased presence of CCTV surveillance and private security patrols were unforeseen consequences of this form of leisure-based regeneration.

What is most insidious, however, is the adoption of such strategies by the council to offload responsibility on to less identifiable property interests. Spinningfields was a key development in this regard when, following the perceived success of the post-bomb development a new city quarter was planned in 1999. The previous project from the 1960s on the site around Crown Square had included a large amount of pedestrianised public space, but although that aspect of its character has been maintained its legal situation is now quite different since the 'public' space is now privately owned by the developer Allied London (Spinningfields n.d.). This transformation of status is an indication of the broader changes in the political sphere and the gradual diminution of attitudes towards ideas of the civic realm, and the common good. As the elected body one would imagine that such issues would be the priority of the council. Instead property, be that buildings or spaces are perceived as a burden, an unwanted necessity that brings problems and maintenance costs in its wake. The incentive is therefore to try to and defray the impact of that burden if not dispense with it entirely. This policy leads to some bizarre twists and turns to justify developments to the public in the city. So the 2002 Tadao Ando wall in Piccadilly Gardens, an element of the privatisation of public space which was opposed by advocates for open spaces at the time, was regarded initially as too expensive to demolish and so was to be masked by

an expanded retail area. Subsequently, following a campaign in the local press demolition is now proposed with more shops planned. The solution offered for almost any planning situation in the city is retail, eroding any sense of a public realm free of commercial consumption, and enjoyed at the whim of private interests.

The larger development projects, subject as they are to the rise and fall of the property market present some thwarted opportunities but few lessons are learnt for future application.

In the First Street development, the transformation of this area offered some prospects of innovative urban thinking (First Street Manchester n.d.). The restructuring and extension of the original British Council building on the site (BDP 1991) suggested the potential for an imaginative attitude. However the gross overdevelopment and the cacophonous architectural expression of the individual unrelated blocks scream short termism at the visitor. The car park block, the hotel block and the student housing block are all afforded more presence than the cultural element Home (Meccanoo 2015) which with its black livery and recessive marginal position adjacent to the railway viaduct attempts to make a virtue of the stealth forced upon it as a flagship for the creative arts in a clearly corporate and soundly philistine environment. The meanness of the public spaces created between the disconnected blocks is not mollified much by the larger 'public' space which fronts Home, a space the developers find hard to resist the urge to monetise with pop-up bars and temporary events. While they will certainly generate activity and increase footfall across the development, the only lesson that appears to have been learnt from the Spinningfields development of the previous decade is the chance to shave the public realm down to the bare minimum in favour of a problematic achievement of density.

Proposed for the former Granada Television Studios site the St. John's Quarter is also intent on achieving density, to extend the Spinningfields effect on to an adjacent area under the same developer Allied London (St. John's Manchester n.d.). The public relations programme for this project began with an attempt to harness the interests of Manchester's creative class through a consultation process called 'createmcr'. The development that resulted, however, is rather more conventional, with a series of towers proposed along the frontage to the River Irwell and a dense lower rise residential district stretching eastwards towards St. John's Gardens. While this combination of form offers some potential for dealing with the disparate nature of the urban context the addition to that urban complexity might produce a rather incoherent urban environment during the period of construction. As is to be expected, the more commercial elements lead the way with the new hotel and residential element a 51 storey tower scheduled to be the first building to be completed, a landmark intended to attract further investment and spur on the other components of the master plan and create a distinctive brand.

Within this development, The Factory, being a cultural building with substantial public investment represents something of a rarity in the current urban regeneration scenario, an echo of the policies of the Blair / Brown governments revived in the age of austerity. The proposed design, still in development by OMA, sees a series of independently expressed volumes arranged to allow both for flexibility of use, for the substantial building's various relationships with the changes of level as the terrain slopes down gradually to the River

Irwell, and to utilise historic structures on the site such as the early railway arches and the bonded warehouse which secure some kind of authentic industrial heritage into the project. The new OMA interventions are a group of three sculptural elements which comprise the theatre, clad in an organically shaped white forms, the warehouse, essentially a large concrete volume and two towers collaged in different materials to create an artificial effect of industrial heritage. This expressive strategy has some echoes of OMA's first built work The Dance Theatre of The Hague (1987 and since partially demolished) and presents a counterpoint to the banal expression of the more commercial elements of the broader commercial regeneration project. With the Fondazione Prada in Milan (2015) OMA have had some success in the reconfiguration of industrial spaces for cultural venues but the balance in Manchester is towards new build in its surrounding environment and so its replication of industrial motifs seem especially postmodern, more signs of creativity rather than the substance.

Despite its aspirations to promote creativity Manchester remains intent on pursuing a corporate image, both as a means of securing inward investment and as a means of outsourcing management of the city centre to private interests. The currently proposed St. Michael's development embodies these attitudes both in its height, with two closely spaced black aluminium clad towers of 21 and 31 storeys respectively, but most especially in its attitude to the streets to which it will have frontages (St. Michael's Manchester n.d.). Planning strategies that appear to be entirely internalised on the site result in defensive exteriors that will produce hostile streets through lack of ambient surveillance. Southmill Street under the proposals, will lose its street character and definition and be replaced by the blank façade of the lower tower and a private plaza behind a fence or screen. The longer and narrower streets of Bootle Street and Jackson's Row will fair even worse if the current proposal is approved. Jackson's Row, with a nineteenth century industrial frontage opposite the site, will acquire the plinth like base of the 31 storey tower with separate entrances to a newly created synagogue space (replacing a building from the 1950s), a hotel drop off area and an entrance for luxury apartments. Along Bootle Street, however, car park entrances, service entrances and blank walls characterise the areas below the proposal's upper plaza with restaurants above the eye level of a rising street, and blank elevations to the service areas of the to the service areas of the lower of the two proposed towers, Engagement with context was clearly an alien concept in the development of this project, and its adjacency to Albert Square and the major elements of the city's nineteenth and early twentieth century architectural heritage has ensured controversy around the project.

## Conclusions

If the recent situation can be summarised it is one where Manchester city council acts to enable development rather than control it. The rationale for this *laissez faire* policy is the familiar one of trickledown economics. The problems that policy creates are those of the increasingly commercialised urban environment, with separate and competing discontinuous developments. The only unifying factor is transport policy, particularly the work related to the Metrolink tram system, since that crosses rival sectors. The individual developments are regarded in the council's view as in the gift of the developers with very little attempt at co-ordination between

development projects. All involved chase after the same mixture of office development, some limited and generally exclusive residential provision and leisure or retail units for bars and restaurants. From one plot to the next there are great disjunctions of scale, heights of buildings and attitudes to public space. A stark example of lack of comprehensive design is in the discontinuities between the replanning of St. Peter's Square where a series of lower scale brick and stone buildings are being replaced by a consistent series of 14 storey white stone blocks which, if somewhat over scaled, are at least consistent in their similarity as second order urban blocks. However, on a nearby site also adjacent to the civic core the existing white stone former City Police Headquarters is slated for demolition and replacement by towers and plaza of the St. Michael's development. Such deliberately contrary choices appear designed to flout any idea of consistency and continuity in the urban environment being created and instead revive previously discredited planning models from the 1960s.

The co-opting of the creative industries to a programme of municipal boosterism presents some existential change as the independence and autonomy normally characteristic of creativity is subordinated to a more corporate or even political agenda. The resulting compromise can therefore have all the stylings of the creative image but very little of actual substance. The harnessing of creativity to urban economies subsumes it within a prevailing utilitarian agenda which will in the first instance devalue the terminology and has the potential to discredit the concept of the creative city.

While the benefits of the creative city idea can be measured, or at least estimated, in terms of economics, its positive purchase on the physical fabric of a city such as Manchester is less easy to determine. On the one hand the visual signs of creative cities are there, with young people accessing the internet in coffee shops and, when weather permits, in open spaces. The post-industrial aesthetic of bare brick walls, exposed ducting and stripped floors accommodated some start ups, but the big investment and development in the city, and which has changed its character very dramatically over the last two decades, is largely conventional commercial property speculation. Such development can lead to oversupply of office space, as happened after the recession of 2008, but the rebranding of the city as a creative centre might be seen to be used both to help create that bubble and to mask its temporary failure. This characterisation of 'creative' terms as being part of a conscious or unconscious marketing strategy might appear unduly negative, but its wholesale adoption has given identity and credibility to those involved in the production of ideas which will continue to have influence long after the allure of creative cities has dimmed.

The psychological impacts of urban change, the sense of loss, the feeling of confusion, the joy at experiencing the new, are as significant factors in urban well-being as material and functional improvements or economic development. Their intangibility and an inadequate forms of measurement offer a poor excuse for why these qualities have ceased to be factored into new proposals by those who have the power to change British cities. The cult of the property market and the perceived failure of planned urban environments combine to create the present perfect storm of rapacious over development.

Manchester needs to be presented with something beyond the ephemeral events culture if it is to develop a sustainable future which shares good quality of life with all its residents. But what might a sustainable strategy for Manchester involve. Disengaged governance has clearly been a factor in the period under discussion here. Dominance by a single political party, and by one leader for nearly two decades smacks of a self reinforcing decision making process. The reservation of most decision making to an inner cabinet, coupled with the granting of devolved powers known as 'devomanc' erode the connection between citizens and their representatives in favour of a highly specious notion of paternalistic efficiency. We have yet to see if the direct election of a mayor for Greater Manchester due in 2017 will provide both balance and impetus in this situation, but resistance can be expected from those with a vested interest in the *status quo*, as in any situation.

What is clear is that the incoherence of Manchester's appearance, even with developments produced at the same time and sometimes by the same hands, is a far from satisfactory situation. Beyond the sums spent on rebranding the city, mainly through the use of graphics, the visual potential of the city's three dimensional form remains unregarded, often seen as nothing more than either a source of marketing material or an obstacle in the way of change. In the present situation the utilisation of the industrial past has ceased to have any positive currency. The target market now has no direct memory of industrial Manchester. They would have to ask their grandparents for confirmation about the conditions of work and life which applied. The industrial graphics produced by Factory Records in the late 1970s and early 1980s are still current within the city but this phenomenon is very much one of ironic post-modern referencing (and more recently homage). What sells is the new, and because it creates a permanent state of anticipation rather than fulfilment the commercial impulse is never quite called into question. Ecological theories of recent decades have so far failed to have sufficient impact in commercially driven Manchester, perhaps because of the technocratic motivation of leading city actors. The advent of smart city theories in recent years however fulfils elements of Manchester's narrative of technological progress and therefore can be expected to serve as justification for future design choices as the creative changes they espouse are validated by big business.

## References

- Canniffe, E. (2016) Urban morphology and the post-industrial city Journal of Public Space Vol 1 No 1 53-62 DOI: <http://dx.doi.org/10.5204/jps.v1i1.10>
- Florida, R. (2002). The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life New York: Basic Books
- Landry, C. (2000). The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators London: Earthscan Publications
- Nicholas, R. (1945). City of Manchester Plan Norwich: Jarrold
- Rogers, R. (1999). Towards and Urban Renaissance London: E&F Spon

## Websites

First Street Manchester <http://www.firststreetmanchester.com/>

Manchester International Festival <http://www.mif.co.uk/>

St. John's Manchester <http://stjohnsmanchester.com/>

St. Michael's Manchester <http://st-michaels.com/>

Spinningfields <https://www.spinningfieldsonline.com/>

# REABILITAÇÃO PELA ARTE NA CIDADE CRIATIVA

ANA CRUZ LOPES

Professora Auxiliar do Departamento de Engenharia Civil  
Faculdade de Ciências e Tecnologia,  
Universidade NOVA de Lisboa,  
Faculdade de Ciências e Tecnologia (Portugal)  
2829-516 Caparica.  
Email: acpl@fct.unl.pt

## Resumo

*Historicamente, a criatividade sempre fez parte integrante das cidades. Actualmente, as políticas de desenvolvimento urbano têm-se focado, de forma particular, no desenvolvimento de cidades criativas (Jakob, 2010). A criatividade é, assim, central na agenda política, sendo reconhecido, que de uma maneira geral, a criatividade pode ser benéfica para o desenvolvimento urbano (Borén & Young, 2012). A presença da arte e da cultura tem sido apontada como estratégica para atrair população para as cidades (Azmier, 2002).*

*As grandes cidades de hoje apresentam capacidades criativas sem precedentes. No entanto, são também locais onde as desigualdades sociais, culturais e económicas são mais evidentes. Scott (2006) refere não poder haver um real sucesso da cidade criativa, na presença destas disparidades.*

*As cidades são associadas ao conhecimento, criatividade e inovação, reunindo assim condições favoráveis ao seu desenvolvimento. Mas as vivências e necessidades actuais conduzem igualmente a um conjunto de problemáticas urbanas, com implicações nas comunidades, que se deparam hoje com vários desafios económicos, ambientais e sociais. Estes são caracterizados por diversos factores, tais como: degradação ambiental, alterações climáticas, escassez de recursos, desigualdades sociais, crises económico-financeiras, entre outros.*

*A evolução constante das sociedades implica mudanças, que nem sempre são devidamente enquadradas nas políticas urbanas praticadas. Esta realidade origina, por vezes, carências específicas que têm como resultado estratégias de acção alternativas. É neste contexto que se enquadram 3 casos de estudo: LxFactory, Lisboa; Ateneu Popular 9Barris, Barcelona; 59 Rivoli, Paris; que pretendem aferir a capacidade de casos isolados influenciarem o tecido urbano.*

*Através do estudo de cada um dos casos e sua posterior análise foi constatada a capacidade de a reabilitação pela arte poder produzir um efeito de renovação social e económica no espaço e sua envolvente, criando oportunidades económicas locais, emprego, novos percursos turísticos, atracção de habitantes, entre outros.*

## PALAVRAS-CHAVE

**Reabilitação, Arte, Cidade Criativa**

## Abstract

*Historically, creativity has always been an integral part of cities. Currently, urban development policies have focused, in particular, on the development of creative cities (Jakob, 2010). Creativity is central to the political agenda, and it is recognized that, generally, creativity can benefit urban development (Borén & Young, 2012). The presence of art and culture has been pointed out as strategic to attract population to the cities (Azmier, 2002).*

*Today's cities have unprecedented creative capabilities. However, they are also places where social, cultural and economic inequalities are most evident. Scott (2006) points out that there can be no real success of the creative city in the presence of these disparities.*

*Cities are associated with knowledge, creativity and innovation, bringing together favorable conditions for their development. But nowadays experiences and needs also lead to a set of urban problems, with implications for the communities, which face many economic, environmental and social challenges. These are characterized by several factors, such as: environmental degradation, climate change, scarcity of resources, social inequalities, economic and financial crises, among others.*

*The constant evolution of societies results in changes that are not always properly integrated in a well outlined and planned political structure. This reality sometimes causes specific deficiencies that result in alternative strategic actions. Three case studies were chosen: LxFactory, Lisbon; Ateneu Popular 9Barris, Barcelona; 59 Rivoli, Paris; which aim to assess the capacity of isolated cases to influence the urban fabric.*

*Through the study of each case and its subsequent analysis, the capacity of rehabilitation through art producing an effect of social and economic renewal in its contiguous space and surroundings was verified, creating local economic opportunities, employment, new tourist routes, attracting inhabitants, among others.*

## KEY WORDS

**Rehabilitation, Art, Creative City**



## Introdução

Historicamente as cidades são associadas ao conhecimento, criatividade e inovação, reunindo condições favoráveis ao desenvolvimento destas actividades (Hospers & Pen, 2008).

A evolução das cidades, e do próprio Homem, levaram a vivências e necessidades diferentes, que conduziram aos problemas das cidades de hoje. As sociedades actuais deparam-se com desafios económicos, ambientais e sociais, de que são exemplo a degradação ambiental, desigualdades sociais, crises económico-financeiras, entre outros (Lopes, 2014).

A crescente importância dada aos aspectos sociais é, hoje em dia, cada vez mais evidente, o que tem levado a níveis educacionais e culturais da população, mais elevados (Bína et al., 2012).

A arte é um dos factores que pode contribuir para a coesão social. Os projectos de arte participativa permitem a aproximação das pessoas, proporcionam espaços neutros e encorajam a cooperação entre indivíduos. Podem contribuir para tornar as sociedades mais coesas, promovendo a compreensão intercultural (Flinn & McPherson, 2008).

A importância dos espaços para actividades artísticas e culturais é confirmada por várias investigações que indicam que através da criatividade, com a arte e a cultura, é possível alcançar benefícios sociais. Estas actividades influenciam as economias locais, permitindo a aproximação de grupos sociais, étnicos e raciais distintos e fomentando, assim, o sentimento de tolerância (Kleinhans, McAlpine, McLain, Miller, & Shapiro, 2012).

Mas, segundo o “ESSnet-CULTURE - European Statistical System Network on Culture” a cultura é um dos sectores considerados parcialmente negligenciados, e os bens e serviços culturais aparecem em último lugar nas classificações internacionais de relevância.

## Objectivos

Esta investigação tem como objectivo estudar a influência que a arte, nas suas diferentes manifestações, pode ter, no tecido urbano envolvente, no ambiente social e nas dinâmicas culturais e turísticas locais.

Pretende-se, assim, validar as possíveis implicações da reabilitação através da arte, nomeadamente ao nível do tecido social local; da reabilitação urbana; da criação de valor; da criação de postos de trabalho; como agregadora de outros equipamentos, entre outros.



## Metodologia

A metodologia seguida no presente artigo estruturou-se em diferentes etapas encadeadas. Iniciou-se com uma pesquisa bibliográfica, enquadramento histórico, e que contemplou a identificação dos casos de estudo: LxFactory, em Lisboa, Portugal; Ateneu Popular 9 Barris, em Barcelona, Espanha; 59 Rivoli, em Paris, França.

Estes casos de estudo foram escolhidos por se enquadrarem no tema, sendo, no entanto, diferenciados, entre si, quanto às suas características formais e funcionais. Procedeu-se a um estudo pormenorizado de cada caso, seguido da sua análise crítica.

Por fim são apresentadas algumas conclusões, devidamente enquadradas no tema, e que sintetizam o resultado da análise efectuada aos casos de estudo.

## 1. Cidades Criativas

As cidades são, desde sempre, centros privilegiados de actividade cultural e económica. De facto, mesmo nas suas origens mais remotas, as cidades apresentam uma aptidão para a criação de cultura na forma de arte, ideias, estilos e atitudes, inculcando níveis de inovação e crescimento económicos consideráveis (Scott, 2006).

Actualmente, a criatividade, associada à arte e cultura, é vista como crucial para o desenvolvimento urbano e impulsionadora do crescimento económico, social e territorial da cidade (André & Carmo, 2010; Furtado & Alves, 2012).

O conceito de cidade criativa surgiu no século XX, aliado às grandes alterações sentidas nas cidades. Vários factores sociais, económicos e ambientais combinados contribuíram para a perda da identidade local, facto que aliado a uma mudança drástica da economia, indústria e mercado de trabalho criou um novo desafio para os decisores urbanos.

A criatividade, através da arte e cultura, pode tornar-se uma ferramenta eficaz no envolvimento da população na tomada de decisões que afectam as suas comunidades. Tem, por isso, vindo a ser reconhecida como útil para a educação e consciencialização (Combat Poverty Agency, 1996).

A arte e a cultura podem ser importantes na revitalização do tecido urbano, ao darem “nova vida” aos locais de intervenção. Desempenham um papel importante na consolidação do sentimento de compromisso cívico da população, contribuem para a vitalidade cultural das comunidades, para a sua saúde, e desenvolvimento económico (Kleinhans et al., 2012; Martin-Brelot, Grossetti, Eckert, Gritsai, & Kovács, 2010).



As políticas de desenvolvimento urbano mais recentes dão particular ênfase às cidades criativas. Pretendem ser uma nova cidade, alterando os conceitos urbanísticos convencionais, procurando um novo ideal de criatividade e habitabilidade para todos.

Apesar de as grandes metrópoles actuais apresentarem capacidades criativas sem precedentes, também são locais onde as desigualdades sociais e económicas prevalecem. Scott (2006) alega que não pode haver um sucesso da cidade criativa, com tais disparidades.

Ainda assim estas críticas académicas têm sido pouco relevantes nas práticas dos urbanistas e políticos. A criatividade mantém-se central na agenda política, e mesmo os autores mais críticos reconhecem os benefícios para o desenvolvimento urbano gerados pela criatividade (Borén & Young, 2012).

As cidades industriais foram, no passado, a vanguarda das economias nacionais, mas, estão de forma geral, em declínio. Agora, em sua substituição como motor económico das cidades surge o entretenimento enquanto negócio (Hannigan, 2003). Esta mudança de paradigmas leva a que as cidades sejam vistas como locais adequados para o desenvolvimento do conhecimento, criatividade e inovação (Hospers & Pen, 2008).

Especialmente na Europa, esta nova realidade incentivou a popularidade do conceito de cidades criativas. Os decisores políticos de muitas cidades procuram formas de implementar este conceito num contexto local (Hospers & Pen, 2008).

## 2. Casos de Estudo

Para identificar a potencial influência da arte, nas suas diferentes manifestações, no tecido urbano envolvente, no ambiente social e nas dinâmicas culturais e turísticas locais foram seleccionados 3 casos. Estes apresentam alguns pontos em comum, nomeadamente: a ocupação de edifícios, com utilização ou não, para lhes dar um novo uso, através de actividades criativas; os edifícios terem sido sujeitos a obras de reabilitação desde a implementação dos casos; serem localizados em áreas urbanas consolidadas; localizarem-se na Europa, garantindo, assim, uma certa homogeneidade ao nível do enquadramento social e cultural.

No entanto, para ser possível validar a influência das actividades criativas na reabilitação, os 3 casos apresentam contextos diferentes, com características formais, funcionais e período de duração díspares.

Assim, foram seleccionados:

- LxFactory, Lisboa, Portugal;
  
- Ateneu Popular 9 Barris, Barcelona, Espanha;
  
- 59 Rivoli, Paris, França;

## 2.1. LxFactory

A LxFactory (LXF) localiza-se em Lisboa, na freguesia de Alcântara. Surgiu em 2007, 2 anos após a compra da propriedade. Esta era uma área expectante, pelo que a empresa tentou rentabilizar o espaço, no compasso de espera até à resolução do PU de Alcântara (Carvalho, 2010).

Para que os edifícios não fossem deixados ao abandono a empresa proprietária criou a LXF, que se viria a tornar no actual cluster de empresas criativas (Carreira, 2008; Gomes, 2014). Inicialmente o objectivo era o de ocupar temporariamente o rés-do-chão e o 1º piso do edifício principal (Gomes, 2014). No entanto, dado o sucesso da iniciativa e a procura que gerou, a intervenção foi-se alastrando aos restantes espaços disponíveis. As obras de reabilitação focaram-se na consolidação, conservação e limpeza do património, que, de uma maneira geral, apresentava um estado de conservação relativamente bom.

A atribuição de uma nova utilização a este espaço não foi, inicialmente, aceite pelas entidades responsáveis pelo seu licenciamento, como a Câmara Municipal de Lisboa e a ASAE. Isto porque, segundo o PDM de Lisboa, esta era uma área destinada a utilização industrial, e portanto, esta nova utilização partia de uma premissa ilegal. Os investidores tentaram contornar esta dificuldade com a utilização da designação de indústria criativa (Carmona Rodrigues, 2014).

Actualmente, a realidade da LXF alterou-se, graças ao sucesso que alcançou, evoluindo de uma utilização temporária, para definitiva, o que vem garantir a sua manutenção. Esta alteração implicará algumas mudanças, particularmente a nível formal, estando, para isso, prevista a demolição dos muros que envolvem o complexo e a construção de uma passagem superior sobre a linha ferroviária de Cascais, de ligação à zona ribeirinha, para reforçar a sua ligação com o ambiente urbano envolvente, com o tecido social local e com a própria cidade (Gomes, 2014).

A influência de um projecto da natureza da LXF é global, uma vez que faz o reaproveitamento de uma estrutura abandonada criando, assim, valor onde não existia, ao albergar empresas e particulares que são produtivos e que assim contribuem para a economia (Carvalho, 2010) e devolvendo vida ao espaço e consequentemente ao ambiente urbano em que se insere.

As novas vivências, resultantes da presente utilização do antigo complexo industrial, trouxeram melhorias sociais e económicas à freguesia de Alcântara e também à cidade de Lisboa. Através da incubação de novas empresas, a criação de postos de trabalho teve efeitos no tecido social local, numa zona que acusava um registo de abandono e de decadência, com as fracturas sociais que daí advêm.

## 2.2. Ateneu Popular 9 Barris

O Ateneu Popular 9 Barris surgiu em 1977, na sequência da luta dos moradores para encerrar uma fábrica poluente de asfalto num bairro de Barcelona. Os moradores ocuparam a fábrica, desmantelaram-na, e criaram o Ateneu Popular.

É um centro sociocultural público, que pretende utilizar o circo social, para potenciar o espírito criativo e formação artística. É um equipamento cultural que funciona enquadrado no tecido sociocultural do bairro. Desenvolve vários programas culturais, sociais e educativos.

O Ateneu estabeleceu acordos com o Município, com vista à gestão cívica de espaços públicos (García, Pradel, & Eizaguirre, 2009). Inserido num bairro de génese social, o Ateneu tornou-se num elemento dinamizador do próprio bairro, começando a surgir à sua volta outros equipamentos (Llotge, 2014).

Trabalha nas áreas da formação e programação directamente com várias colectividades do bairro e também com entidades, redes europeias, escolas e grupos diversos, em plataformas e co-produções («Ateneu Popular 9 Barris», 2016).

Inclui uma escola de circo para crianças e outra para jovens; promove programas educacionais para grupos em risco de exclusão social; disponibiliza acções de formação de formadores de Circo Social, em colaboração com o Cirque du Soleil; produz espectáculos; promove actividades para as crianças do bairro; e disponibiliza espaços para treino e experimentação na área do circo («Ateneu Popular 9 Barris», 2016; Llotge, 2014).

Funciona enquadrado no tecido sociocultural do bairro, e procura envolver de forma a população no seu funcionamento e gestão («Ateneu Popular 9 Barris», 2016; Llotge, 2014). Consegue, assim, uma proximidade aos moradores e um sentimento de pertença que se revelam essenciais para o sucesso deste tipo de intervenções.

Apresenta fortes ligações ao território e à sua comunidade, facto que levou à participação da autarquia nas obras de reabilitação do imóvel, e no financiamento à sua actividade. Estes aspectos, entre outros, ajudam a explicar como a implementação deste espaço, dedicado à arte e à cultura, com a sua longa história de cerca de 40 anos não foi impulsadora do fenómeno de gentrificação que, muitas vezes, resulta das alterações provocadas pela criação de espaços dedicados à criatividade.

Tal pode ser justificado por ter nascido “de dentro” do bairro, já que os seus actores iniciais eram moradores do bairro, em oposição aos casos em que a situação resulta da actividade de agentes exteriores ao bairro. Outra razão passa pelo facto de o Ateneu continuar a fomentar o apoio e presença dos moradores,

procurando uma gestão participativa (Llotge, 2014), assim como a sua localização periférica em relação ao centro histórico, económico e turístico de Barcelona.

O Ateneu Popular 9 Barris apresenta-se como um equipamento local, com influencia global. A criação de valor é implementada através do desenvolvimento de actividades artísticas e promoção de espectáculos nacionais e internacionais, que juntamente com as escolas de circo fomentam a coesão territorial e social de um bairro periférico de Barcelona, com características particulares.

### **2.3. 59 Rivoli**

O 59 Rivoli é um caso Ocupa que surgiu em 1999 quando um grupo de artistas, que procurava um local para trabalhar, para expor as suas obras e para morar, ocupou um edifício devoluto na Rue de Rivoli, em Paris («59 Rivoli», 2012; Delanoé, 2014).

Teve um início algo conturbado, com o Estado francês a apresentar uma queixa contra o grupo de artistas, tendo sido inclusivamente programado o seu despejo. A acção acabou por ser adiada tendo entretanto ganho o interesse da comunicação social francesa. Como resultado a opinião pública acabou por forçar o governo a não dar prossecução à acção. O facto deste edifício se situar numa rua central bastante importante da cidade tornou mais difícil a sua aceitação pelas autoridades e posterior legalização.

Em 2001 durante a campanha eleitoral, o candidato à presidência da Câmara de Paris Bertrand Delanoé prometeu a legalização do 59 Rivoli. A situação insegura deste caso alterou-se com a sua eleição. Deu-se assim início ao processo de legalização da ocupação, implementando o projecto “L’essaim D’ART” concebido pelo colectivo “Chez Robert, Electron Libre”, que tomou a figura de associação 59 Rivoli («59 Rivoli», 2012).

O edifício foi objecto das obras de reabilitação necessárias para o seu funcionamento, tendo sido encerrado em 2006, reabrindo em 2009. Actualmente é aberto ao público, com estúdios para 30 artistas e uma galeria de exposições. Ao contrário do que acontece nas galerias tradicionais, onde só se pode ver a obra final dos artistas, aqui é possível entrar no mundo criativo dos artistas, acompanhar o processo de conceptual e falar com eles.

De facto, um dos objectivos do grupo de artistas, responsável por esta ocupação, foi criar um local que tornasse visível o processo de criativo em todas as suas fases, abrindo as portas dos estúdios ao público, em lugar de expor apenas o trabalho final. Este objectivo manteve-se mesmo após a sua legalização. Foi, assim, possível recuperar um edifício devoluto, que não produzia qualquer retorno económico para a cidade, providenciando, simultaneamente uma sensibilização e educação para a arte, do público que o procura.

A apropriação do edifício originou a sua ligação afectiva ao local, levando a várias jornadas de luta

pela concretização da ideia original: um espaço ligado à arte e à produção artística, no centro de Paris. A localização tem aqui um importante valor acrescentado, permitindo a utilização do edifício e das actividades aí desenvolvidas, para fins turísticos e de divulgação. O número de visitas é de tal forma significativo, que o 59 Rivoli é hoje um dos centros culturais mais importantes de Paris.

## **2.1. Análise dos Casos de Estudo**

Através de uma análise dos casos de estudo identificaram-se os principais elementos condicionadores dos seus efeitos na cidade. O modo como a apropriação dos espaços ocorreu; as características dos locais onde os casos foram implantados, a nível territorial, demográfico e económico; e a forma como são geridos, foram indutores de sinergias que levaram a que, apesar de os casos terem pontos em comum, apresentam diferentes influências na cidade.

A informação relativa ao enquadramento, envolvente, história e projecto de cada caso, permitiu a construção de um quadro síntese, onde é possível observar as características gerais dos casos.

Tabela 1 – Quadro síntese dos casos de estudo

Adaptado de Lopes (2014)

	LXF	Ateneu Popular	59 Rivoli
Localização	Lisboa	Barcelona	Paris
Génese da pré-exis- tência	Industrial	Industrial	Habitacional Comercial
Data de construção da pré-existência	1849	1950	1850
Área de construção	24000m <sup>2</sup>	1425m <sup>2</sup>	1500m <sup>2</sup>
Génese da ocupação	Uso diferente do previsto pelos Planos de Gestão Territorial	Ocupa, com posterior legalização	Ocupa, com posterior legalização
Tipo de intervenção de reabilitação	Reabilitação pontual	Reabilitação e nova construção (manteve pequeno bloco original)	Reabilitação das fa- chadas reconstrução do interior
Proprietário	Mainside Investments	Município de Barcelona	Município de Paris
Financiamento	Próprio/Privado	Municipal/Próprio	Próprio
Actividade criativa	Indústrias criativas, actividades culturais	Circense, teatro, música, exposições	Artes plásticas, perfor- mance, instalações, música
Duração da actividade criativa (anos)	9	39	17

Proceder-se-á, de seguida, a uma breve análise de cada um dos casos. O Ateneu está em funcionamento há 39 anos. O facto de ter tido um início Ocupa não parece ter representatividade neste caso excepto, talvez, como motivo de orgulho por parte dos moradores do bairro, pela sua acção conjunta em prol de todos.

A expressividade da influência social do Ateneu Popular 9 Barris pode ser explicada pela sua história e gestão. O sentimento de pertença da população em relação a este equipamento terá origem nessa ocupação, mas é mantido através da gestão participativa e integrada.

O Ateneu levou, ao longo dos anos, à instalação de novos equipamentos em seu redor. Localizado num bairro com elevada densidade populacional (Nou Barris), durante as décadas de 1960 e 1970, este encontrava-se desprovido de serviços básicos essenciais, como redes de esgotos e de abastecimento, equipamentos e serviços públicos. O sucesso deste equipamento, e o seu reconhecimento por parte das autoridades locais,



levou a que, nas imediações deste local, começassem a ser implementados outros equipamentos, públicos e privados.

A LXF apresentava um enquadramento de utilização ilegal, por se localizar num espaço destinado à actividade industrial. Mas, parece ter conseguido produzir efeitos positivos, particularmente a nível económico.

A LXF parece ter pouca influência no tecido social local, facto que pode, de alguma forma, ser explicado pelas características físicas do complexo, ou seja pelo facto de este caso ser murado. Tal parece criar uma barreira física e sensorial. O facto do principal objectivo passar, originalmente, apenas pela rentabilização do espaço, até à aprovação do PU de Alcântara, justifica a sua parca influência social.

Também o 59 Rivoli, à semelhança do Ateneu, surgiu como consequência de uma acção do movimento Ocupa, mais propriamente do “Art Squat”. Conseguiu a sua legalização e permanece em funcionamento, passados 17 anos.

O 59 Rivoli parece ser pouco influente no tecido social da sua envolvente. Esta parca influência pode ser explicada dadas as características sociais e demográficas do local, uma vez que esta freguesia é uma das menos populosas da cidade de Paris.

Os 3 casos estudados fomentaram a criação de valor, ou seja, inovaram e introduziram mais-valias económicas no tecido urbano envolvente. Tal foi conseguido através da reabilitação dos edifícios devolutos, com parca ou sem utilização, tendo estes se tornado novamente rentáveis, beneficiando todo o tecido urbano envolvente. Daí resultou, ainda, a promoção da segurança, uma vez que os espaços voltaram a ter a indispensável vivência urbana.

Apesar de todos terem em comum o facto de serem edifícios com ulteriores utilizações, diferentes das suas actuais actividades, a forma como a apropriação foi feita, o local onde os casos estão implantados, aliados à forma como estes são geridos, revelaram-se elementos condicionadores dos seus efeitos na cidade.

## Conclusões

A criatividade, expressa na arte e cultura pode influenciar o tecido urbano. No entanto, este efeito é de difícil quantificação, podendo enquadrar-se no contexto de intangível. Ainda assim, revela um impacte positivo decorrente da criação e utilização da arte e cultura como ferramenta para a promoção da qualidade de vida das populações, revitalização do tecido urbano e crescimento da economia.

A evolução das sociedades resulta em mudanças nem sempre enquadradas numa estrutura política bem delineada e planeada. Esta realidade origina carências específicas que atingem determinados grupos populacionais, resultando, por vezes, em estratégias de acção alternativas. Através da análise a 3 casos

procurou-se estabelecer a importância das actividades culturais e artísticas para o desenvolvimento urbano.

Foi possível concluir que as dinâmicas produzidas pelas actividades artísticas e seus autores, potenciadas pela capacidade disruptiva da arte, induziram a uma implementação e influência célere nos tecidos urbanos envolventes.

A reabilitação através da criatividade é uma abordagem diferenciada dos habituais processos de reabilitação urbana. Possibilita a reintrodução de imóveis abandonados no tecido urbano, com potenciais influências a nível social, ambiental e económico.

A utilização de edifícios devolutos ou subaproveitados, para utilizações de carácter criativo, permite a poupança de recursos, maior integração social, e condições para o ressurgimento da economia local, num contexto de produção de potenciais mais-valias.

## Referências

59 Rivoli. (2012). Obtido 17 de Fevereiro de 2014, de <http://59rivoli-eng.org/history.html>

André, I., & Carmo, A. (2010). Régions Et Villes Socialement Créatives. Étude Appliquée À La Péninsule Ibérique. *Innovations*, n° 33(3), 65–84. <https://doi.org/10.3917/inno.033.0065>

Ateneu Popular 9 Barris. (2016). Obtido 5 de Junho de 2016, de <http://www.ateneu9b.net/>

Azmier, J. (2002). Culture and Economic Competitiveness: An Emerging Role for the Arts in Canada. Canada West Foundation. Obtido de <http://cwf.ca/publications-1/culture-and-economic-competitiveness-an-emerging-role-for-the-arts-in-canada?A=SearchResult&SearchID=4594182&ObjectID=3846462&ObjectType=35>

Bína, V., Chantepie, P., Deroin, V., Frank, G., Kommel, K., Kotýnek, J., & Robin, P. (2012). Project ESSnet Culture, European Statistical System Network on Culture – Final Report (No. 10401.2008.002-2009.352). Luxemburgo: ESSnet-Culture, Eurostat. Obtido de [http://ec.europa.eu/culture/library/reports/ess-net-report\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/culture/library/reports/ess-net-report_en.pdf)

Borén, T., & Young, C. (2012). Getting Creative with the 'Creative City'? Towards New Perspectives on Creativity in Urban Policy. *International Journal of Urban and Regional Research*. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2012.01132.x>

Carmona Rodrigues, A. (2014, Julho 18). Entrevista com ex-Presidente da Câmara Municipal de Lisboa.

Carreira, D. (2008, Julho 25). Um Espaço para a Criatividade de Lisboa. *Meios & Publicidade*, pp. 22–23.

Carvalho, Q. (2010, Janeiro 25). Dossier Actualidade: Indústrias Criativas e Culturais. Entrevista com Administrador da Mainside. Obtido de <http://aeuropeanassnossasmaos.wordpress.com/>

Combat Poverty Agency. (1996). *Creating Change: a Strategy for Developmental Community Arts*. Combat Poverty Agency.

Delanoé, G. (2014, Junho 21). Entrevista com o Presidente da Associação 59 Rivoli.

Flinn, J., & McPherson, G. (2008). Culture Matters? The Role of Art and Culture in the Development of Social Capital.

Leisure Studies Association, (100), 119–137.

Furtado, G., & Alves, S. (2012). Cidades Criativas em Portugal e o Papel da Arquitetura: Mais uma Estratégia a Concretizar. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (99), 125–140. <https://doi.org/10.4000/rccs.5137>

- García, M., Pradel, M., & Eizaguirre, S. (2009). Social Innovation and Governance: Initiatives and Processes. Em *Social Exclusion and Socially Creative Spaces*. Newcastle. Obtido de [www.lancaster.ac.uk/fass/events/changingcultures/docs/sem6/abstractsallJuny2009.docx+&cd=2&hl=en&ct=clnk&gl=pt](http://www.lancaster.ac.uk/fass/events/changingcultures/docs/sem6/abstractsallJuny2009.docx+&cd=2&hl=en&ct=clnk&gl=pt)
- Gomes, J. (2014, Julho 15). Entrevista com uma das Responsáveis da Empresa Mainside Investments SGPS, SA.
- Hannigan, J. (2003). Symposium on Branding, the Entertainment Economy and Urban Place Building: Introduction. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(2), 352–360. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.00452>
- Hospers, G.-J., & Pen, C.-J. (2008). A View on Creative Cities Beyond the Hype. *Creativity and Innovation Management*, 17(4), 259–270. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8691.2008.00498.x>
- Jakob, D. (2010). Constructing the Creative Neighborhood: Hopes and Limitations of Creative City Policies in Berlin. *City, Culture and Society*, 1(4), 193–198. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2011.01.005>
- Kleinhans, K., McAlpine, K., McLain, C., Miller, A., & Shapiro, C. (2012). Arts and Culture Policy and Creative Placemaking in Detroit. Wayne State University. Obtido de <http://www.reicenter.org/projects/past-projects>
- Llotge, T. (2014, Janeiro 24). Entrevista com o Coordenador do Ateneu Popular 9 Barris.
- Lopes, A. C. P. de S. da C. (2014, Dezembro). O Papel da Arte na Reabilitação Urbana - uma Análise Comparativa. (Dissertação de Doutoramento). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Obtido de <https://run.unl.pt/handle/10362/14596>
- Martin-Brelot, H., Grossetti, M., Eckert, D., Gritsai, O., & Kovács, Z. (2010). The Spatial Mobility of the 'Creative Class': A European Perspective. *International Journal of Urban and Regional Research*, 34(4), 854–870. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2010.00960.x>
- Scott, A. J. (2006). Creative Cities: Conceptual Issues and Policy Questions. *Journal of Urban Affairs*, 28(1), 1–17. <https://doi.org/10.1111/j.0735-2166.2006.00256.x>

# COLONIAL TOWN AS AN IMPERIAL CENTER IN THE BRITISH PUNJAB

AMNA JAHANGIR

PhD Student

Welsh School of Architecture. Cardiff University.

Flat 14, Room 14.4, 118 Newport Road, Cardiff

(United Kingdom) CF24 1DH.

Email: amnajqureshi@gmail.com

## Resumo

Nas últimas décadas do século XIX, nos doabs ocidentais do Punjab, com a colonização agrícola através de redes de canais, os governantes britânicos reestruturaram o espaço (social e físico) de modo a servir os seus propósitos imperiais. A paisagem do Punjab Ocidental foi para sempre alterada com a rápida urbanização, à medida que novos distritos e cidades eram estabelecidos. Em diversas escalas urbanas, a cidade colonial actuava como um centro imperial para o poder e economia. Contudo, no contexto do Punjab Britânico, a cidade nunca foi estudada como uma parte integral do vasto sistema imperial. Estudos isolados sobre os povoamentos urbanos no Punjab falharam em esclarecer o papel da cidade no desenvolvimento sócio-económico geral do Punjab Britânico. Este artigo irá tratar a reaproveitamento da forma urbana e arquitectura das antigas cidades do Punjab para servirem como cidades-quartéis-generais no distrito da colónia dos canais do Punjab Ocidental durante a administração colonial (1849-1947). Irá argumentar que estas cidades-quartéis-generais de distrito serviam como centros intermediários do governo imperial e de comércio entre as grandes cidades e as aldeias. O artigo irá discutir a remodelação das antigas cidades de Sialkot, Gujranwala, Gujrat, e Sheikhpura para servirem como capitais nos seus respectivos distritos da colónia dos canais. Com enfoque em casos seleccionados, o artigo irá analisar fontes primárias, incluindo mapas das cidades e documentação arquitectónica e urbana reunida durante o trabalho de campo.

## PALAVRAS-CHAVE

*Colonial, Cidade, Punjab, Poder, Economia.*

## Abstract

With the agricultural colonisation through canal networks, in the western doabs (inter-fluvial lands) of the Punjab in later decades of the nineteenth century, the British rulers restructured space (social and physical) to suit their imperial purposes. The landscape of the West Punjab was altered forever with rapid urbanisation, as new districts and towns were established. At various urban scales, the colonial town acted as an imperial centre for power and economy. Yet, in the context of the British Punjab, the town has never been studied as an integral part of the vast imperial system. Isolated studies of the urban settlements in the Punjab have failed to throw light on the role of the town in the overall socio-economic development of the British Punjab. This paper will address the re-appropriation of the urban form and architecture of the old towns of the Punjab to serve as headquarter towns in the canal colony districts of the West Punjab during the colonial rule (1849-1947). It will argue that these district headquarter towns acted as the intermediate centres of imperial governance and commerce between the big cities and villages. The paper will discuss the reshaping of the old towns of Sialkot, Gujranwala, Gujrat, and Sheikhpura, to serve as district headquarters in their respective canal colony districts. Focusing on these selected cases, the paper will analyse primary resources, including town maps, and architectural and urban documentation collected through fieldwork.

## KEY WORDS

*Colonial, Town, Punjab, Power, Economy.*

## Introduction

From the reorganisation of space at the regional level to the development of old towns, the British imperial rule in the Punjab (1849-1947) influenced the urbanisation of the Punjab in an unprecedented way. The regional development of the Punjab through the agricultural colonisation and infrastructural development not only affected the region's geography and economy, but also impacted the development of its urban centres. In the process, old towns of the Punjab were extended and new towns were laid out. While the growth of big cities of the Punjab during the colonial times has been the focus of several scholars, including Pervaiz Vandal and Sajida Vandal (2006), and William Glover (2011), the middle-sized and small towns of the Punjab and their development during the colonial times are partially studied. One exception is the research of Ilyas Chattha (2011), which discusses the colonial development of Sialkot and Gujranwala coupled with the impacts of partition 1947, however, this study does not cover the evolution of the urban form of these towns in the regional context as the district headquarters. Besides, several scholars from the fields of history, political science and sociology have studied the political and socio-economic impacts of the agricultural colonisation in the Punjab, including the seminal work of Imran Ali (2003). These studies too do not discuss the evolution of urban form and role of the Punjabi towns in the context of regional development through agricultural colonisation. Attempting to fill this gap in the literature, this paper analyses the development of old towns during the British rule in the regional context of the Punjab. The paper argues that a colonial town is a part of the vast imperial system and contributes to the manifestation of imperial power and economy at various urban scales in the British Punjab.

## Aim of the research

The main aim of the paper is to study the development of urban form of the colonial town, such that it could serve as an imperial centre at a district level. The paper interrogates how the space in the old towns of the Punjab was restructured through various ways for fulfilling imperial imperatives of power and economy, and how a town manifested its role as a district headquarter in its urban pattern.

## Methodology

Since agricultural colonisation is considered as a major element triggering the urbanisation of the Punjab, in the process of which the district evolved as an important administrative and economic unit, the headquarter towns of the canal colony districts of the West Punjab are selected for this study. Further, for understanding the restructuring of space for imperial purposes, only the old towns that were extended to become the district headquarters are selected for this study, including the towns of Sialkot, Gujranwala, Gujrat, and Sheikhpura, (Figure 1 shows the location of these districts in Map of the British Punjab, 1947). The selection of more than one town for the study serves various purposes, including, better comprehension of the variety of urban patterns that emerged in the Punjab during the colonial times, overcoming the issue of fragmented historic records available about these towns, and developing a rich narrative. The data is collected in the form of



photographs and sketches during the widespread fieldwork conducted in these selected towns. Besides, the primary sources of the British times were consulted, including the historic maps and government reports. The literature review also included consultation of the existing literature available on the towns.



Figure 1 Map of the British Punjab, 1947, showing the divisions and districts. Source: Ali (2003)

## 1. Re-organisation of space at district level

The recognition of the Punjab as a frontier region between the Russian army in the Central Asia and the British army in India, led to the strategic development of this region from the time of annexation of the Punjab in 1849 (Talbot, 2011). Peace and order in the newly annexed region was the top priority of the early colonial administrators, to achieve which region was developed with new colonial administration and infrastructure system.

The vast region of the Punjab was governed by breaking the regional space into manageable units of divisions, further subdivided into districts, tehsils (sub-divisions) and circles of villages, respectively (Figure 1: Map of the British Punjab, 1947). At each level, a headquarter town was established to ensure law and order. These major towns were connected through infrastructure of roads, bridges, railways, post and telegraph systems that not only improved the communication and transportation in the region but also helped to exert imperial authority at various levels throughout the region (Figure 2: Map of Railway in the Punjab).



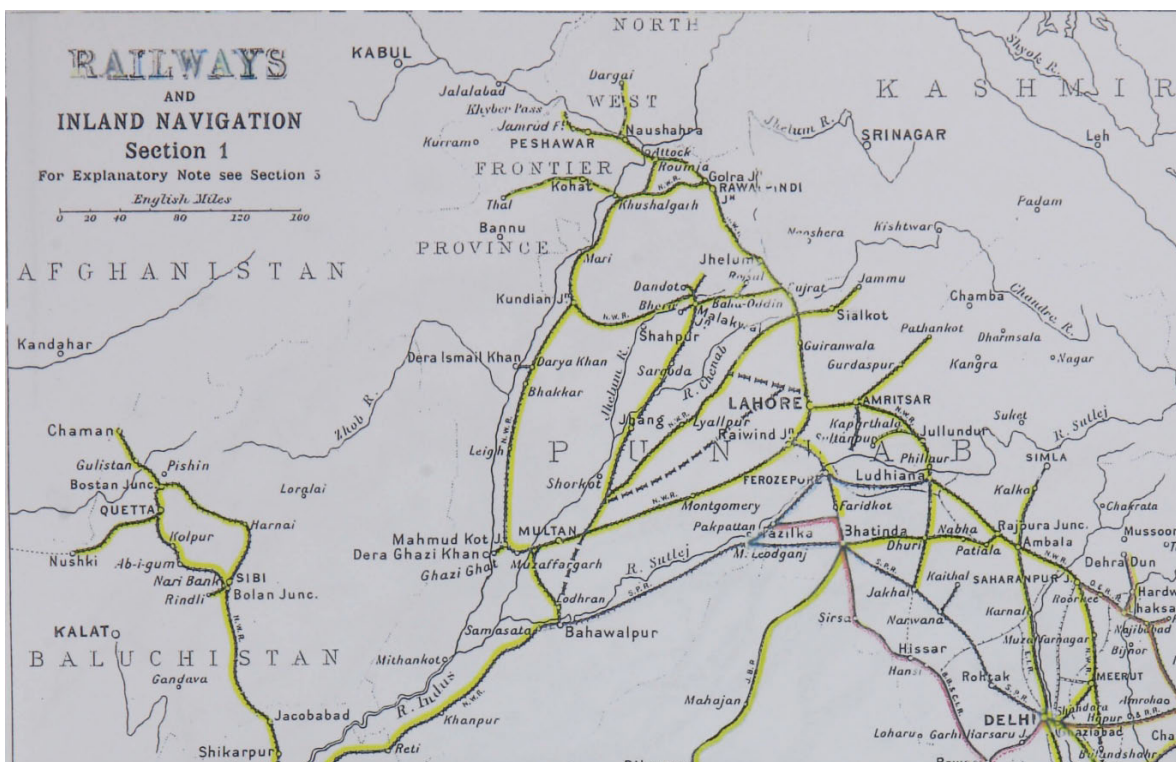


Figure 2 Map of Railway in the Punjab, linking its major towns. Source: Imperial Gazetteer Atlas of India (1909)

Later this infrastructure development helped to improve the trade in the region, coupled with the economic development of the Punjab through agricultural colonisation. From 1880s to 1940s, the hitherto barren and sparsely populated area in the western doabs (inter-fluvial lands) were claimed by the colonial government as Crown wasteland, and was forever altered through canal irrigation system and land settlements. This was mainly achieved through nine canal projects, referred as canal colonies, namely, in chronological order, the Sidhnai Colony, Sohag Para Colony, Chunian Colony, (Lower) Chenab Colony, (Lower) Jhelum Colony, Lower Bari Doab Colony, Upper Chenab Colony, Upper Jhelum Colony, and Nili Bar Colony. (Ali, 2003) As soon as the land grants were allotted, these canal colonies became part of districts in which they were located. These districts were referred as canal colony districts, namely, Gujranwala Gujrat, Jhang, Lahore, Lyallpur (Faisalabad), Montgomery (Sahiwal), Multan, Shahpur (Sargodha), Sheikhupura, and Sialkot, shown in Figure 1. All these canal colony districts were located in the West Punjab that became the part of Pakistan upon partition 1947 and experienced tremendous increase in their agricultural production and population during the British rule as compared to other districts of the Punjab. The population of Sialkot town, for instance, increased from 45,762 to 1,39,000 between 1881 and 1941. (Chattha, 2011)

Other than ordering the rural landscape into squares of agricultural land and bringing them into the net of imperial system, the large districts were sub-divided for the provision of better revenue governance and economic facilities. Two new districts of Sheikhupura and Lyallpur were formed. Sheikhupura District was carved out of the existing districts of Sialkot, Gujranwala, Lahore and Lyallpur in 1919 (Figure 3: District Map of Sheikhupura). (Muhammad, 1927) Its headquarter town was established at the old town of Sheikhupura,

located on the road from Lahore to Shahpur/Sargodha. The small pre-colonial settlement of Sheikhpura was enlarged and developed to facilitate its role as the headquarter town for this new district.

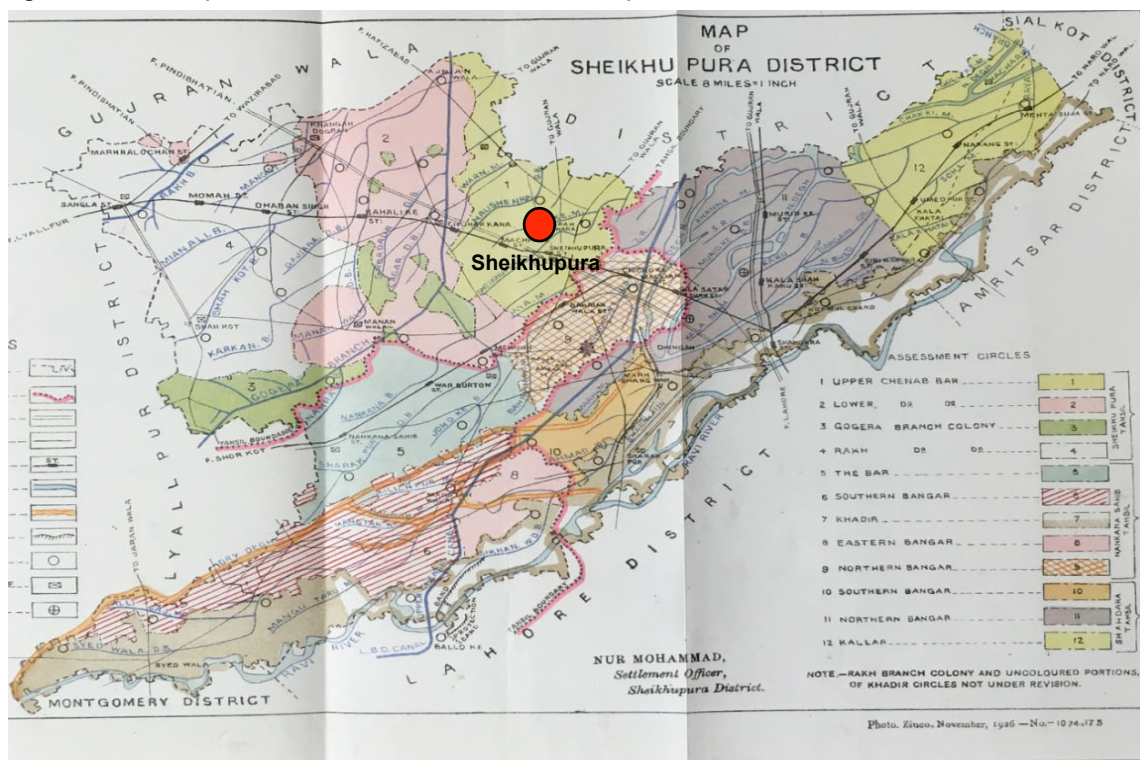


Figure 3 District Map of Sheikhpura, 1926. Source: Muhammad (1927)

## 2. Re-appropriating the urban form of old towns and the ascription of new roles

The headquarter towns of the canal colony districts were usually developed in the existing old towns of the Punjab. Origins of these towns are obscure and the importance of these old towns as urban centres varied throughout the pre-colonial history. These towns are usually developed on high mounds with a fort, and retained their medieval characteristics of labyrinth streets, old mohallas (neighbourhoods), bazaars, and historic buildings.

Raja Sul or Shal or Shaliva, the uncle of Pandavas, in the great epic of Mahabharata was described as the founder of Sialkot, however, its origin is also attributed to a Yadava prince Saliwahan of the reign of Vikramaditya of Ujjain, according to another legend. Previously mentioned by the names of 'Sakala' or 'Sagala' in the ancient writings as a metropolis, the present name 'Sialkot' means the 'Fort of Saliwahan'. Sialkot was a major political, religious, social and economic centre throughout its history with fortified town and rural settlements in its outskirts including, Rangpura, Hiranpura, Puraneka, Hajipura and Mianapura, Figure 8 shows the location of these settlements in Map of Sialkot. (Khan, 1964) The only remain of the Fort of Sialkot today, however, is a small portion of its fortified wall, (Figure 4).





Figure 4 Remain of Fort of Sialkot. Source: Photograph taken by the Author.

Unlike Sialkot, the other towns of Gujrat, Gujranwala and Sheikhpura were much smaller settlements during the ancient times and rose to become prominent towns only during medieval times. The history of town of Gujrat goes back to ancient times with Hindu Raja Bachan Pal as its founder who developed a small settlement named 'Udenagri' with fortification along the River Chenab. This territory fell under the control of Raja Saliwahan of Sialkot, where one of his royal women rebuilt the town, renaming it as 'Kurjan Nagri'. The town was then repeatedly deserted and destroyed, and served as a grazing ground for the local tribes of Gujars and Jats. It rose to prominence during the Mughal times when the Emperor Akbar built a Fort on its high old mound in 1580 CE, to settle local population of Gujars and named it 'Gujrat Akbarabad'. (Rehman, 1997) Today, though the old fort is completely rebuilt and the baoli (step well) is covered up by the locals, the Akbari Hammam (Bath) of Mughal times can still be seen in the Gujrat, (Figure 5: Akbari Hammam). By seventeenth century till the arrival of the British, Gujrat emerged as a commercial centre, developed beyond its fortified walls with several mohallas (neighbourhoods).

Similarly, though the origins of town of Gujranwala are unknown, it was believed to be a small village settlement of local tribes of Gujars, along the ancient highway of Grand Trunk Road near the City of Lahore. This settlement came to prominence during the Sikh period when the Sikh ruler Charrat Singh, developed a fort here in 1756 CE and made it his capital. The town grew and remained the capital of the Sikh Kingdom till Maharaja Ranjit Singh consolidated his rule at Lahore durbar (court). The remains of buildings from the Sikh times can still be seen in the town today. Likewise, the origin of Sheikhpura is vague, the town was, however, mentioned during the Medieval times as 'Panjnagar' meaning 'five settlements'. The present town grew out of the village 'Jahangirpur' or 'Jahangirabad' founded by the Mughal Emperor Jahangir. The settlement was renamed as 'Sheikhpura', derived from the other name 'Sultan Sheikhu' of its founder, Emperor Jahangir. He developed it as a royal hunting resort at the edge of thick forest famous for the herds of wild antelope. He built a

Fort outside the old settlement, and a hunting resort with water tank, a baradari (pavilion) called Daulat Khana and minaret, in a complex of Hiran Minar, about two and a half miles away from the old town and Fort (Figure 6 and 7: Sheikhpura Fort, and Hiran Minar). During the Sikh rule, several buildings were added to its Fort by Rani Raj Kauran who resided in the Fort throughout her life. (Rehman, 1997)



Figure 5 Akbari Hamman (Bath), built by Mughal Emperor Akbar at old town of Gujrat. Source: Photograph taken by the Author.



Figure 6 Sheikhpura Fort. Source: Photograph taken by the Author.



Figure 7 Hiran Minar, Sheikhpura. Source: Photograph taken by the Author.

## 2.1. Cantonment versus old town

As early as the Punjab was annexed in 1849, its old towns were transformed for strategic reasons to fulfil the British military needs. This was achieved through development of cantonment in the outskirts of the old towns. Cantonments were self-sufficient settlements to station the army personnel at strategically important sites. The urban form of Sialkot was transformed and expanded when a cantonment was laid out here in 1852. Sialkot Cantonment was constructed for strategic and political purposes. The main intention was to restrict the movement of troublesome Maharaja Gulab Singh of Jammu and Kashmir, lying on the northern boundaries of the Sialkot District. The army garrison at the town of Wazirabad was abandoned and shifted to a site north of the old fortification town of Sialkot, chosen by General Charles Napier. (Chattha, 2011) The separation of European population from the natives is often achieved by laying the cantonments at a distance from the native settlements, for instance, Sialkot Cantonment was located at a distance of about a mile and a half from the old town. From the north side, the cantonment was well protected by the natural seasonal water stream of Nullah Palkhu, while the water stream of Nullah Bher on its south side created a natural barrier between cantonment and the old town of Sialkot. (Figure 8)

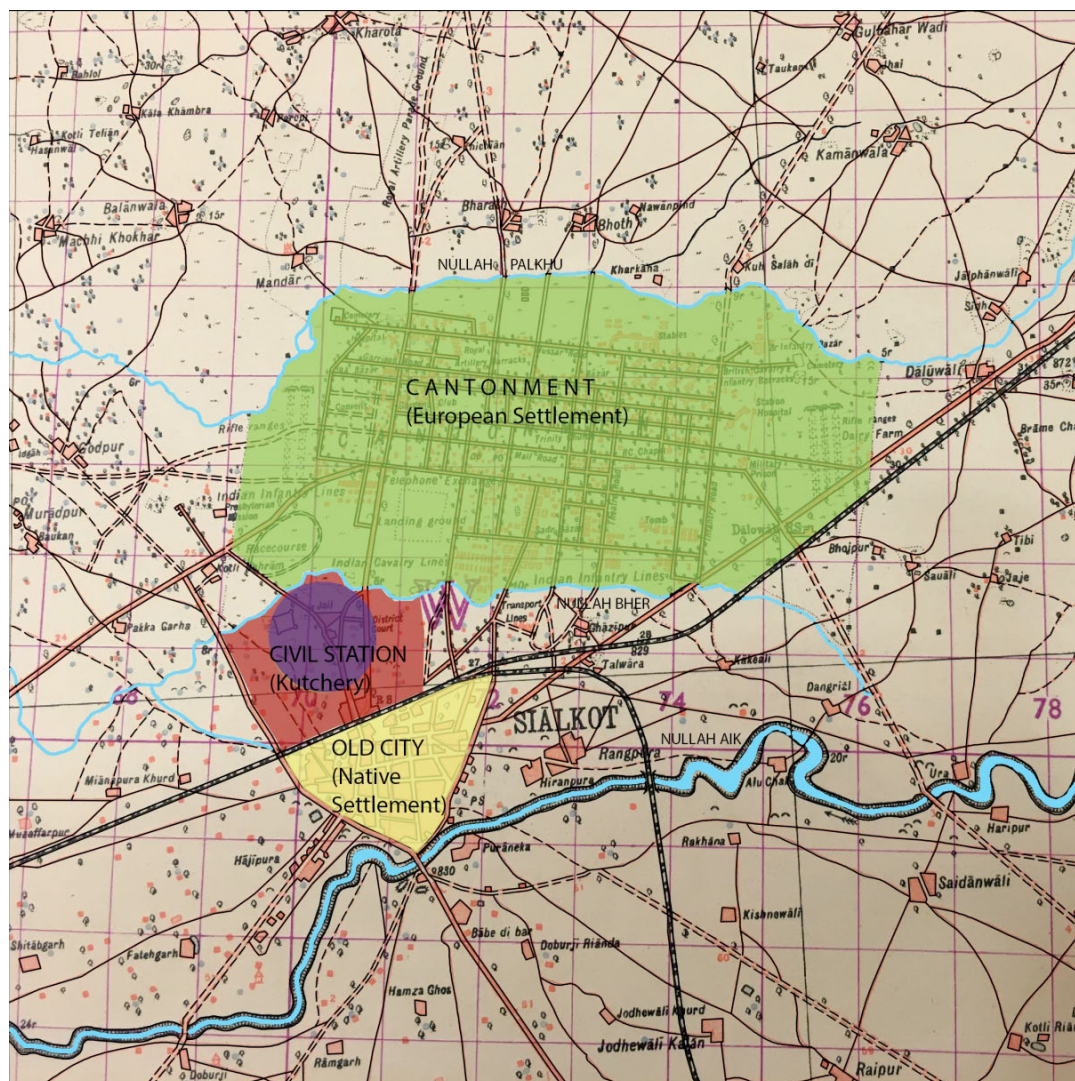


Figure 8 Map of Sialkot, showing the relative location of old town and new extensions of Sialkot Cantonment and Civil Station. (Author's own illustration). Source of Base Map: Sialkot Cantonment and its Surroundings (1942)

Further, new extensions of cantonments are in stark contrast to the old towns. Their grand sizes, grid iron layouts, wide and clean roads, spacious bungalows, and public buildings of western architectural styles, reflected the distinct culture and new lifestyle of the European population in their urban forms. Sialkot Cantonment, for instance, was designed with Holy Trinity Church, (Figure 9) at its centre along the Mall Road. It was spread over an area of 6,670 acres in a rectangle of two and a half miles in length and a half a mile in breadth. (Rehman, 1997) It has its own facilities including convent school, station hospitals, military prison, cemetery, churches, club, parade ground, railway station and bazaars, two grass farms and a dairy farm. The social order was dictated in its layout by planning public buildings and officers' houses in the centre of the cantonment, while the regiments were placed on the periphery. Further, the European and native regiments with their own separate hospitals, were located well away from each other, the former are situated on the north-east end while the later are laid out towards the south-west near the racecourse (see Figure 10).



Figure 9 Holy Trinity Church at the centre of Sialkot Cantonment, designed by Mr. Harley Maxwell, 1852. Source: Photograph taken by the Author.

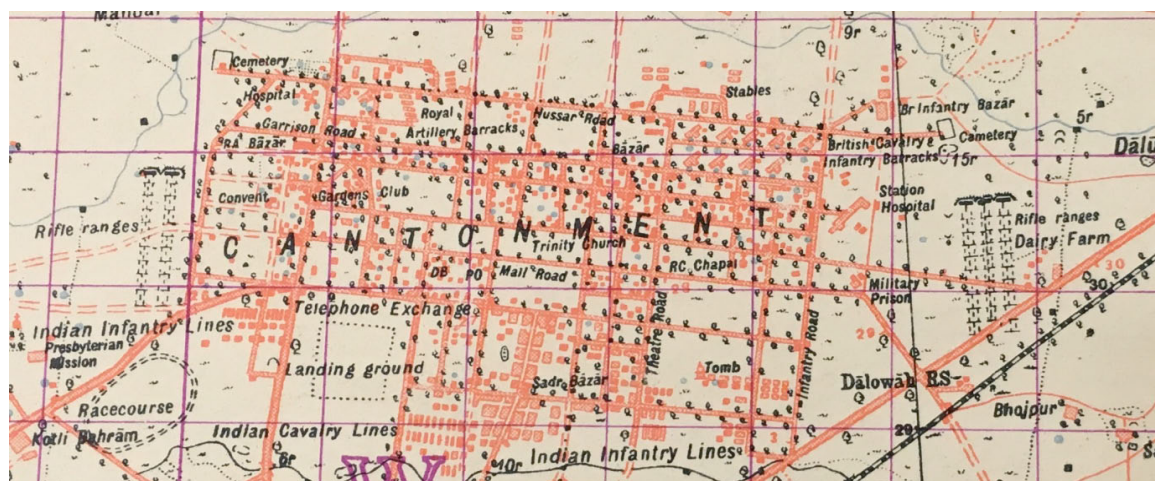


Figure 10 Map of Sialkot Cantonment. Source: Sialkot Cantonment and its Surroundings (1942)

In addition to influencing the urban form and the lifestyle in Sialkot, the presence of the cantonment gave the town its new role in the region as a centre of military administration. Sialkot Cantonment was third cantonment laid out in the West Punjab, after the Cantonments of Lahore and Rawalpindi. The presence of army garrison resulted in the continual movement of armed force within the region. Besides, the daily needs of the European population present in the cantonment benefited the local businesses run by the native population and contributed to the economy of the town.

## 2.2. Civil station as an intermediate space

In a colonial town, civil station (also referred as ‘Kutchery’) houses the public buildings of civil administration, including the district courts and revenue offices. The presence of civil station equipped the old

town with various facilities and spaces essential for the role of the town as a district headquarter. Through its location, layout and spaces, the civil station influenced the urban form and growth of the old Punjabi towns. Since the facilities of civil administration were necessary for the day to day functioning of the town, and also attracted both the native and European population, the civil station is often planned in between the old town and newly laid cantonment, as an intermediate space between the two distinct settlements. Civil station at Sialkot was laid out about half a mile southwest of cantonment, in between old town and new cantonment, along the Paris Road, (Figure 8). In case of towns with no cantonments, the civil station is laid out outside the old settlement but in close proximity, often along the main roads. In Gujranwala, the civil station is laid out outside the old town, along the main highway, the Grand Trunk Road, that connected the town of Gujranwala with the capital city of Punjab, Lahore, on one side and all the way to divisional capital of Rawalpindi on the other. Likewise, the civil station at the Sheikhupura is laid out in close proximity of the old town along the main road that connected it with Lahore on one end and to the district headquarter of Shahpur/Sargodha on the other, (Figure 11).

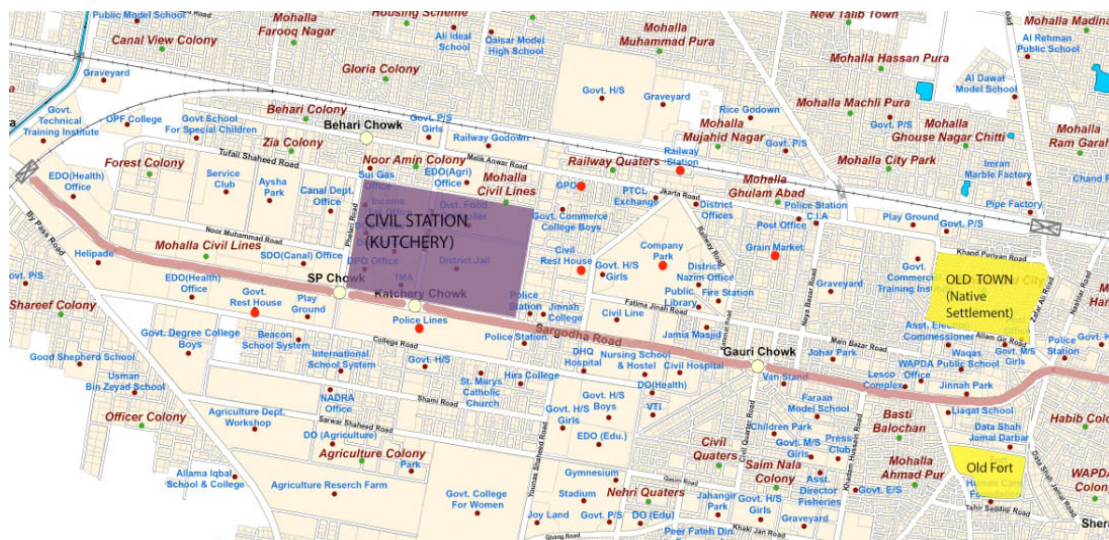


Figure 11 Map of Sheikhupura, showing the location of the old town and Fort with respect to new Civil Station. (Author's own illustration).

Source of Base Map: Map of Sheikhupura. (2011)

The civil station provided the facilities related to colonial civil administration, housing the governmental buildings including district court, session house, revenue office, treasury, record rooms, tehsil (sub-divisional) municipal offices (local administration), office of District Commissioner Officer (DCO) and DCO residence, office of District Police Officer (DPO) and DPO residence. Besides, the civil station usually has the District Jail and Police Line within or attached to its premises. Also the location of the civil station along main district roads and in close proximity to railway station, post and telegraph offices, and dak bungalows (travellers' bungalow), ensured the flow of people and goods to the district headquarter towns of people from all over the districts, (Figure 11 and 16). Unlike the monumental scale adopted in the divisional and regional capital cities, these public buildings of the district headquarter towns were modest in scale, simple in appearance and utilitarian in purpose. Adopting different western styles of architecture, these buildings have standardized plans reflecting the engineering pursuits of Public Works Department of the Punjab. (see Figure 12, 13, 14, and 15)



Figure 12 Civil station (Kutchery) of Sialkot showing the district administrative buildings. Source: Photograph taken by the Author.



Figure 13 District Jail, Gujrat, built in 1930. Source: Photograph taken by the Author.



Figure 14 Railway Station, Gujranwala. Source: Photograph taken by the Author.



Figure 15 Dak Bungalow, Sheikhpura. Source: Photograph taken by the Author.

With the provision of new colonial governance and infrastructure facilities, the civil station became the symbol of imperial administration, law and order. It ensured the dissemination of imperial power and authority throughout the landscape of the Punjab by developing old settlements as new district headquarters that acted as the middle centres of imperial power, administration and authority, between the divisional capital cities and small towns and villages.

Other than the public buildings and housing the civil government officers, the civil stations were occupied by the rich and wealthy classes of the native population who inspired from the new colonial rulers wanted to live like them. These native inhabitants moved to the newly developed civil stations and developed their mansions and businesses here. In the civil station of Sialkot, the upper-middle classes (mainly Hindu) developed their businesses and mansions on its main roads; Paris Road, Kutchery Road and Jail Road. (See Figure 16 & 17)

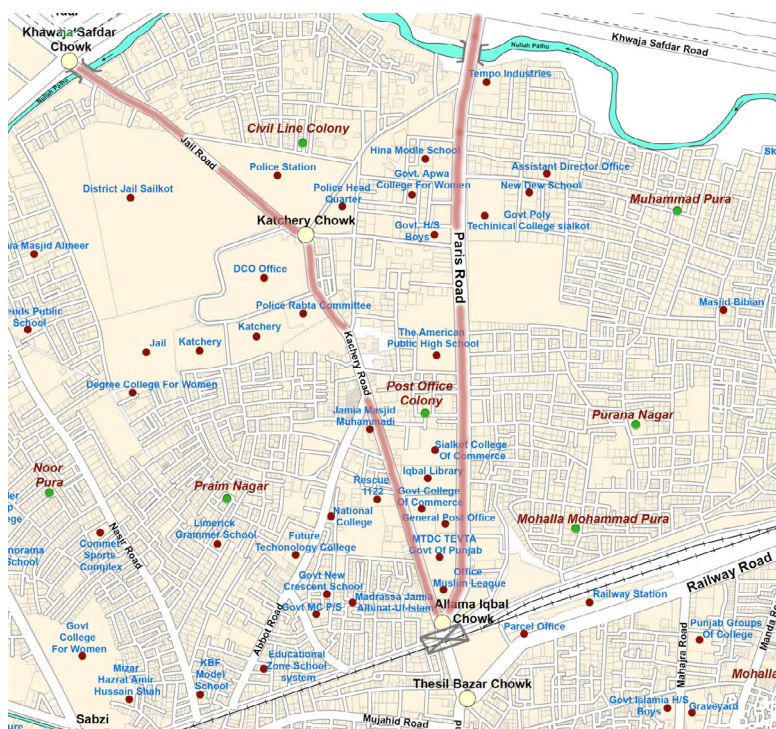


Figure 16 Main roads of Civil Station of Sialkot, Paris Road, Kutchery Road, and Jail Road, where the native upper-middle classes developed their mansions and businesses. (Author's own illustration). Source of Base Map: Map of Sialkot. (2011)





Figure 17 The junction of main roads; Paris Road & Kutchery Road, in civil station of Sialkot, showing the street mansions with bazaar shops in the ground floor and houses on the top floor. Source: Photograph taken by the Author.

### 2.3. Influencing the space within old towns through institutions and economy

While influencing the town form and growth through new extensions of cantonment and civil station, the colonial impact was never restricted to the outskirts of the old towns. The space within the old town was influenced in more subtle way, sustaining the traditional lifestyle and spaces within these old towns. Old religious institutions located in the old settlements continued to enrich the town life, such spaces include gurdwaras, mosques, shrines and temples, developed by local rulers or populace over the centuries, (see Figure 18 and 19). Meanwhile the new institutions of Christian missionaries emerged as churches, (see Figure 20). These Christian missionaries also ran several schools, colleges and hospitals within and outside the old towns, starting new educational system and medical practices in the town. In Sialkot, for instance, Lady Anderson School and the prestigious Murray College were located within the old town, (see the Figure 21 and 22).



Figure 18 Shrine of Shah Daula, Gujrat. Source: Photograph taken by the Author.



Figure 19 Talab Devi Temple, Gujranwala. Source: Photograph taken by the Author.



Figure 20 St. Andrew's Church, built in 1901 by the Church Mission of Scotland, near the civil station of Gujrat. Source: Photograph taken by the Author.



Figure 21 Murray College, Sialkot, built in 1889. Source: Photograph taken by the Author.

In addition to the new institutions, the imperial rule influenced the old town through economic activity. Old bazaars of the town prospered and new markets were established to collect, sell and redistribute the agricultural produce of the district. In Sheikhpura, for instance, the grain market was established in close proximity to the civil station, old town and railway station, shown in Figure 11. These markets at district level were linked to capital cities of the Punjab and sea ports of Karachi and Bombay through colonial network of railways and roads. The district's agricultural produce were exported within and outside the British India, to the Europe and British colonies in particular. Emerging as major market towns, these district headquarters acted as the middle centres of imperial economy and trade between big cities and villages.

Besides, some towns also emerged as centres of industry and trade. At Sialkot, for instance, new industries of sporting goods and surgical instruments developed. Initiated by the demands of European population living in the Sialkot Cantonment, the local native artisans, tarkhan (woodworkers) and lohars (ironsmiths) started producing the furniture, sporting goods and surgical equipments. In case of the sporting industry, the location of Sialkot district adjacent to northern region of Jammu and Kashmir ensured the readily supply of wood as raw material. Soon these small workshops along the civil station and traditional bazaars of the old town succeeded in achieving modern European standards. These industrial units not only catered to the local demands but also the national and international demands, linking Sialkot to the international trade circuits. The sporting goods of Sialkot included polo sticks, cricket bats, hockey balls and sticks, footballs, golf clubs and gymnastic apparatus and were exported to various parts of the world including Europe, America, Japan, Australia and Africa. Near the end of the British rule in India, the export of the sporting goods of Sialkot was increased to Rs. 30,000,000 during the year 1946-47, while the export of surgical instruments was amounted for Rs. 5,000,000 by 1947. (Chattha, 2011) These industries also offered new employment opportunities in Sialkot that attracted artisans and workers from all over the Punjab. The population of the Sialkot increased and the town became more congested. The rise of income levels of the native population was reflected in the new street mansions

that emerged in the old bazaars and mohallas (neighbourhoods) of the old town, mostly in hybrid architectural style that embraced both the traditional and new western forms and elements (see Figure 22 & 23). During the British rule, Sialkot surpassed all the other towns in the region, and emerged as a major centre of industry and trade, second only to the Punjab’s capital of Lahore.

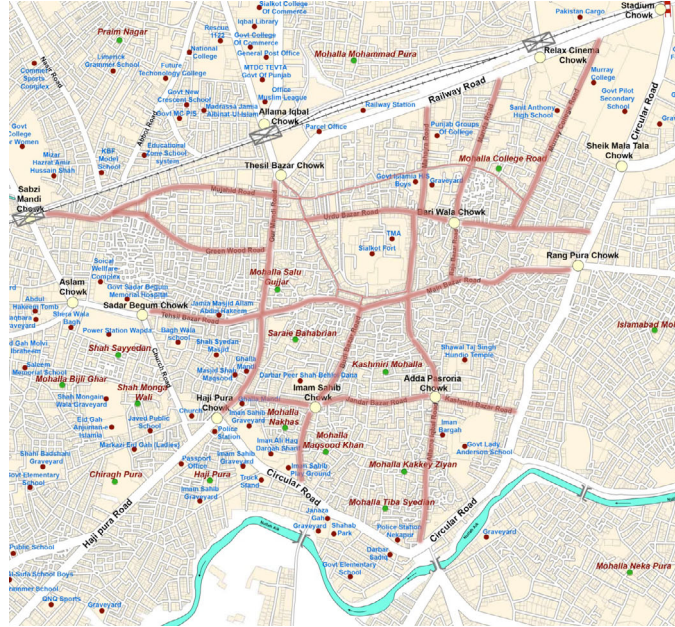


Figure 22 Map of old town of Sialkot, the main streets where bazaars were located are highlighted. Also show the Sialkot Fort, old mohallas, old religious institutions. (Author’s own illustration). Source of Base Map: Map of Sialkot. (2011)



Figure 23 Street Mansion in Kashmiri Mohalla of old town of Sialkot, built by native resident in hybrid architectural style. Source: Photograph taken by the Author.

## Conclusions

The paper has discussed the region's strategic development through infrastructure facilities and economic development through agricultural colonisation and how it influenced the physical space at both the regional and urban scales. New districts were formed and old towns were extended to fulfil the imperial imperatives of power and economy. The paper has delineated the major features of the colonial towns. The space in the old towns was restructured through cantonments, civil stations, various institutions and economic activity. This re-appropriation of space influenced not only the urban form and growth of these towns but also helped to fulfil the role of towns in the district.

Old Punjabi towns were extended and developed as district headquarters, to act as the middle centres of imperial power and economy between big cities and villages in the British Punjab. The discussion of the development of headquarter towns of the canal colony districts of the Punjab in the regional context has helped to comprehend the role of a colonial town as an integral part of the vast imperial system. These colonial towns emerged as centres of military and/or civil administration, also serving as market towns and centres of industry and economy in the British Punjab. Discussing these colonial towns, the paper has shown the widespread network of imperial control and transformation, power and authority, economy and trade, much beyond the reach of big cities and throughout the landscape of the Punjab.

## References

- Ali, I. (2003). Punjab under Imperialism. Karachi: Oxford University Press.
- Chattha, I. (2011). Partition and locality: Violence, migration, and development in Gujranwala and Sialkot, 1947-1961. Karachi: Oxford University Press.
- Glover, J. W. (2011). Making Lahore modern: Constructing and imagining a colonial city. Karachi: Oxford University Press.
- Imperial Gazetteer Atlas of India. (1909). Retrieved from The Digital South Asia Library, University of Chicago Website: [http://dsal.uchicago.edu/reference/gaz\\_atlas\\_1909/pager.html?object=29](http://dsal.uchicago.edu/reference/gaz_atlas_1909/pager.html?object=29)
- Khan, N. A. (1964). Sialkot: An ancient city of Pakistan. A monograph on the history of the town prepared from original sources. Lahore: The Punjabi Adabi Academy.
- Map of Sheikhpura. (2011). Retrieved from Tehsil Municipal Administration Sheikhpura Website: [tmasheikhpura.lgpunjab.org.pk](http://tmasheikhpura.lgpunjab.org.pk)
- Map of Sialkot. (2011). Retrieved from Tehsil Municipal Administration Sialkot Website: [tmasialkot.lgpunjab.org.pk](http://tmasialkot.lgpunjab.org.pk)
- Muhammad, N. S. (1927). Final Settlement Report of the Sheikhpura District, 1923-27. Lahore: Superintendent, Government Printing Punjab.
- Rehman, A. (1997). Historic towns of Punjab: Ancient and medieval period. Lahore: Ferozsons.
- Talbot, I. (2011). The Punjab under Colonialism: Order and transformation in British India. Journal of Punjab Studies 14, 3-10.
- Sialkot Cantonment and its Surroundings. (1942). London: Maps Collection, India Office Record, British Library.
- Vandal, P. & Vandal, S. (2006). The Raj, Lahore and Bhai Ram Singh. Lahore: NCA Publication.

**A CIDADE HERDADA: PATRIMÓNIO E A CIDADE**  
**LA CIUDAD HEREDADA: PATRIMONIO Y CIUDAD**  
**THE CONSTRUCTED CITY: THEORY AND HISTORY OF THE CITIES**

# GESTÃO DO PATRIMÓNIO ARQUEOLÓGICO E SÍTIOS DE MEMÓRIA LIGADOS A ESCRAVATURA - CASO DA CIDADE VELHA, PATRIMÓNIO MUNDIAL

HAMILTON JAIR FERNANDES

Docente e Investigador  
Universidade de Cabo Verde e Universidade  
Jean Piaget de Cabo Verde

Instituto do Património Cultural de Cabo Verde  
Achada Sto Antonio – Praia, Cabo Verde. Cp 76

## Resumo

*A identidade de um povo define-se através de múltiplos aspetos da sua cultura, como a língua, os objetos e as relações sociais de todo grupo humano socialmente organizado.*

*A noção moderna de património cultural coloca ênfase num critério objetivo e científico na seleção desse legado, tendo em conta objetos e lugares portadores de memória, independentemente da época e região de produção.*

*A arqueologia é encarada hoje sob uma nova perspetiva, desprendendo-se dos parâmetros tradicionais de interpretação, preocupando com a cultura material, as relações sociais e a contextualização das estações, com o seu meio envolvente.*

*As questões que se colocam ao nível do património arqueológico que o torna particularmente específico e acutilante quando se atende a sua salvaguarda.*

*Tendo nascido e crescido à conta do tráfico negreiro, em 1462, a Ribeira Grande – actual Cidade Velha - teve um papel essencial no desenvolvimento do comércio mundial e da navegação de longo curso, entre os continentes África-Europa-América.*

## PALAVRAS-CHAVE

*Escravatura, Trafico de Escravo, Arqueologia, Patrimonio Mundial*

## Abstract

*The modern notion of cultural heritage places emphasis on an objective and scientific criteria in the selection of this legacy, taking into account objects and places carrying memory, regardless of the time and region of production.*

*Archaeology, is today considered from a new perspective, disassociating from the traditional interpretation parameters, focusing on material culture, social relations and the contextualization of the seasons with its surroundings.*

*The issues concerning the archaeological heritage becoming particularly acutely in terms of safeguarding.*

*Ribeira Grande, currently called Cidade Velha, emerged because of the slave trade in 1462, played a key role in the development of the world trade and sea navigation, between Africa, Europe and America.*

## KEY WORDS

*Slavery, slave trade, Archaeology, World Heritage*

## INTRODUÇÃO

A identidade de um povo define-se através de múltiplos aspectos da sua cultura, como a língua, os objectos e as relações sociais de todo grupo humano socialmente organizado.

A noção moderna de património cultural coloca ênfase num critério objectivo e científico na selecção desse legado, tendo em conta objectos e lugares portadores de memória, independentemente da época e região de produção.

Como afirma Ballart, a noção de património surge “quando um indivíduo ou um grupo de indivíduos identifica como seus um objecto ou um conjunto de objectos”.

Enfatizando, segundo Jordi Tresserras e Josep Hernández, citando o poeta inglês T.S. Eliot (1948) «(...)inclusive os mais humilde dos objectos materiais, que é produto e símbolo de uma particular civilização, é emissário de uma cultura que é proveniente (...)». Mas existem certos componentes intrínsecos ao conceito cultura, que se repetem ao longo dos tempos e de espaços, fazendo com que esses objectos sejam merecedores de uma atenção especial e conseqüentemente conservados por aglutinarem valores únicos e insubstituíveis, considerando-os de Bens Patrimoniais.

Esses podem ser de diversa natureza, como por exemplo históricos, arqueológicos, artísticos, etnológicos, e podem manifestar-se num bem patrimonial material (tangível) ou imaterial (intangível).

Definindo de forma simplista a arqueologia, como a ciência que estuda as culturas e os modos de vida do passado, a partir da análise de vestígios materiais-, a disciplina ganhou uma dinâmica científica a partir dos finais do século XIX, no quadro dos descobrimentos das grandes civilizações desaparecidas, como o caso da Babilónia e da Mesopotâmia.

Segundo definiu Colin Renfrew (...) a história da arqueologia é a história das grandes descobertas, é a evolução do modo de investigar, e uma mudança de atitude na forma como que questiona, o que se questiona do passado (...).

Aliás parafraseando Jorge de Alarcão (...) a arqueologia é política e socialmente útil porque ajuda a descobrir que tudo no mundo afinal é relativo: verdade, justiça, racionalidade, sistemas políticos e económicos. A arqueologia ajuda, assim, a construir o pluralismo democrático que urge reforçar no plano político e instaurar no campo das ciências humanas e sociais (...)

A ciência arqueológica, actualmente é encarada sob uma nova perspectiva, desprendendo-se dos parâmetros tradicionais de trabalho, que se limitava a uma interpretação descritiva das peças – tipológica





e cronologicamente. Ela passou a preocupar-se mais com a cultura material, as relações sociais (entre os indivíduos e os próprios objectos) e a contextualização das estações, objectos de estudo, com o seu meio envolvente.

Importa reforçar o supracitado, afirmando que as políticas e acções relativas à salvaguarda e valorização do património cultural apresentam-se, hoje, como um problema complexo e multi facetado. Isto deve-se sobretudo a nova dimensão do conceito de Património Cultural, acima sinteticamente explanado, mas também pelos desafios que se nos colocam actualmente, no tocante a sua gestão, independentemente donde ela se encontra ou se manifesta.

Contudo, esse conceito de salvaguarda do legado patrimonial implica, uma trama complexa de elementos que passam pelo reconhecimento de que é património. Hoje, é das sociedades e dos cidadãos, que veem nele a sua identidade e memória, mas é também uma forma de contribuir para a melhoria das condições de vida a partir do desenvolvimento económico e social, integrado nas políticas públicas.

As questões que se colocam ao nível do património arqueológico (pesquisa e gestão), que o torna particularmente específico e acutilante quando se atende a sua salvaguarda, o que derivam desde logo da relativização da sua importância socio-antropológica e económico.

O património arqueológico e todas as informações histórico-culturais, bem como o seu aproveitamento social, surge assim difuso, extenso e não renovável, num mundo globalizado e em permanente mudança, tornando-o cada vez mais ameaçado e susceptível de perda ou destruição.

O vasto património edificado, definido como um conjunto de edifícios e/ou ruínas, que com o passar do tempo adquiriram um valor simbólico excepcional, devido a sua originalidade arquitectónica e pertença a uma determinada conjuntura histórica, encontra-se imerso no conceito do património cultural.

Desta forma é legítimo afirmar que, tanto os vestígios arqueológicos como os traços da arquitectura colonial patentes no conjunto patrimonial da Cidade Velha perfilam, como um valor de peso para o reconhecimento da Ribeira Grande enquanto um dos mais importantes centros urbanos do período colonial, do Atlântico em particular, emergida a partir do século XV.

Sendo a primeira cidade europeia erigida no continente africano a sul de Sahara, a partir do descobrimento das ilhas, pelo navegador genoves Antonio de Noli ao serviço da coroa portuguesa, por volta de 1460, ela é um marco incontornável da História da Humanidade.

Tendo nascido e crescido à conta do tráfico negreiro, a Ribeira Grande de Santiago de Cabo Verde, actual Cidade Velha teve um papel essencial no desenvolvimento do comércio mundial e da navegação de longo curso, entre os continentes África-Europa-América constituindo uma placa giratória de ligação entre



ambas e ainda como um local de aprovisionamento de navios e comércio de escravos.

A classificação a Património Mundial, em Junho de 2009, cujos motivos históricos e culturais são de um valor universal excepcional, reconhecido pela comunidade internacional através da UNESCO, implica a articulação e interação em redes de conhecimentos e partilha de informação a nível mundial.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo geral:**

Estudo do legado patrimonial arqueológico da Cidade Velha, com especial enfoque para os Sítios de Memória ligados à Escravatura

### **Objetivo específico:**

Registrar e classificar os Sítios de Memória, tangível e intangíveis, ligados a escravatura presentes na Cidade Velha, Património Mundial;

Criar uma base de dados georreferenciado de gestão do Património Arqueológico da Cidade Velha, Património Mundial, com especial realce as diretamente relacionado com a escravatura (mercados/pelourinho, armazéns, Quilombos, terreiros);

Trazer à superfície os aspetos históricos e antropológicos, ligados a escravatura em Cabo Verde e na Cidade Velha, Património Mundial em particular;

Contribuir para a renovação historiográfica de Cabo Verde, alicerçando em novas temáticas, como no caso da Escravatura;

Evidenciar e reforçar a importância da antiga vila da Ribeira Grande na construção das rotas comerciais atlânticas e na nova configuração etno-cultural a partir do fenómeno do tráfico de escravo;

Propor uma gestão adequada dos recursos patrimoniais, sobretudo arqueológicos.

## **METODOLOGIA**

O presente projeto pretende ser desenvolvido em torno de uma temática cuja pertinência académica e científica se impõe, não só para uma profunda renovação historiográfica, como aliás foi mencionado, mas também com o fito de o tornar no cerne da investigação que se pretende nas nossas academias.

Mas acima de tudo, por via das pesquisas científicas que se propõe, especificamente no campo da arqueologia, é nosso objetivo propor uma abordagem transversal sobre o conceito de escravatura na sociedade quinhentista da antiga vila da Ribeira Grande, e as suas consequências na formatação sócio antropológica da sociedade Cabo-verdiana no geral.

Para o efeito propomos fazer uma incursão às fontes literárias presentes nas bibliotecas e nos arquivos, em Cabo Verde, Portugal, Espanha, Brasil e Senegal. Esta abrangência espacial permite uma análise comparada entre as posturas científicas dos autores desta matéria.

Neste apartado pretendemos fazer uma incursão exaustiva aos diferentes arquivos, cujo acervo dispõe de informações que nos facilitam o bom desenvolvimento do trabalho proposto, mormente o Arquivo Nacional de Cabo Verde, o Torre de Tombo (Portugal), Arquivo das Índias em Sevilha (Espanha) e de outros países, caso do Brasil e Senegal.

A mesma metodologia será utilizada para a consulta bibliográfica, com o especial realce para as produções literárias e académicas, sobre a temática em questão.

No que tange a identificação das potencialidades arqueológicas da Cidade Velha, propomos reanalisar toda a documentação produzida, bem como os objetos encontrados, resultado dos trabalhos decorridos desde década de 90 do século passado, sob a tutela do Intuíto do Património Cultural (IPC) e do Museu Arqueológico da Praia, respetivamente.

A revisão dos relatórios dos trabalhos arqueológicos ditarão a necessidade de se proceder as prospeções arqueológicas, inscritas no cronograma infra, pese embora é necessidade poderá revelar-se nos espaços que até a presente data não tiveram uma intervenção desta natureza, caso da Casa da Companhia Grão-Pará e Maranhão e armazéns de escravos.

Posteriormente propomos a realização de algumas prospeções arqueológicas em espaços com evidências arqueológicas, direta ou indiretamente associadas a escravatura, caso do largo do Pelourinho, casa da Companhia Grão-Pará e Maranhão, rua da Banana, Igreja Nossa Senhora dos Homens Negros, etc. Acrescentar que pretendemos ampliar o espaço físico de estudo, visto que as Rotas de Fuga, bem como os Quilombos, possivelmente poderia estar situados fora da área perimetral, que confinava a antiga cidade da Ribeira Grande de Santiago.

Importa acrescentar ainda que, será nosso propósito a organização e coordenação de quatro fóruns temáticos durante o curso – Seminários, Jornadas de Reflexão, Conferencias e Palestras - sobre o Património Cultural, a Arqueologia e a Escravatura em Cabo Verde, em parceria com instituições, estudiosos e académicos com responsabilidade em matéria de salvaguarda e preservação da memória, caso do Instituto

do Património Cultural, a Curadoria da Cidade Velha, Património Mundial, o Arquivo Nacional de Cabo Verde, as Universidades, etc.

Ao acima exposto, iremos dar uma ênfase especial a assistência a Fóruns a nível internacional, identificados com alguma antecedência e com a prévia concertação com os orientadores e cuja assistência/participação se impõe, no quadro da proposta de trabalho.

Ao acima exposto, é ainda nosso propósito criar fóruns de discussão, tendo por base os documentos pesquisados, socializando-os e analisando as perspectivas dos académicos sobre a temática, bem como a publicação periódico de artigos.

## **ESTADO DA ARTE**

É inquestionável que uma das formas de disseminar e valorizar a memória histórica coletiva, passa não só pelo estudo das fontes escritas, mas sobretudo pela salvaguarda do legado imaterial e das fontes arqueológicas, isto com maior relevância nas ditas “sociedades sem escrita”.

O arquipélago de Cabo Verde, situado na encruzilhada do Atlântico, como referencia na navegação e no comércio a partir do século XV a XVIII, desde sempre esteve “condenado” a desempenhar um papel preponderante na construção da ponte étnico-cultural entre os continentes, Africano, Europeu e Americano.

Desta forma diferentes culturas que, ao cruzarem nas ilhas de Cabo Verde não só exerceram uma influência decisiva no emergir de uma nova cultura, produto da mestiçagem, mas acima de tudo, deixaram vestígios materiais, que permitem-nos melhor compreender a primeira sociedade da época moderna, surgida do comércio escravocrata.

Nas últimas duas décadas, temos vindo a assistir em Cabo Verde preocupação com a preservação do património cultural, com a criação da Lei de Base do Património Cultural, o inventário e classificação dos monumentos e centros históricos, mas o ponto alto foi a elevação da Cidade Velha a Património Mundial da UNESCO.

Neste último é conhecido o papel da arqueologia, que timidamente se vem posicionando como uma fonte importante para a tão desejada renovação historiográfica de Cabo Verde.

Os estudiosos da História de Cabo Verde, tem a consciência da limitação documental para o efeito, esgrimindo apenas as crónicas das épicas viagens marítimas, nos documentos da administração civil e judicial produzidos, nos registos das trocas comerciais, onde o principal produto era o escravo, e nos feitos

dos armadores e morgados locais, ou que aportavam a antiga vila da Ribeira Grande.

Sendo nosso espaço de estudo, ao problematizar a arqueologia na Cidade Velha, bem como a sua gestão, é nossa intenção fazê-la à luz dos preceitos da Nova Arqueologia, mas sobretudo através de uma perspectiva analítica e comparada, com outras realidades cronologicamente similares.

Esta nossa proposta de investigação aponta-se como um estudo pioneiro, desde ponto de vista historiográfico e no desbravar das outras fontes para o estudo da História de Cabo Verde em geral, e da Cidade Velha Património Mundial em particular, a partir de uma abordagem transversal e multidisciplinar, focado acima de tudo na Escravatura em toda a sua dimensão.

Contudo, estamos cientes de que esta humilde contribuição científica poderá (re) forçar a inclusão da temática sobre a essência escravagista da sociedade Cabo-verdiana na agenda académica, social e porque não política.

Numa altura em que se comemora os 20 anos do “Projeto Rota de Escravo da UNESCO”-escravo, o tráfico negreiro e a sociedade escravagista, são temas ainda por desvendar e em muitas paragens consideradas “tabus”, por serem ainda contemporâneas e cujos contornos e interpretações tem tido consequências pouca abonatória.

Finalizando, é legítimo afirmar que a temática por nós eleita aponta-se como inovadora, na medida em que é nossa intenção trazer a senda e problematizar a questão das dimensões sociais, antropológicas e históricas, desse legado de má memória para a Humanidade.

## CONCLUSÕES

Este projecto de investigação, conforme explanado nos respectivos apartados terá como propósito, em primeiro lugar, ilustrar a importância que a arqueologia poderá vir a ter no campo puramente científico, enquanto ciência auxiliar da história. Neste caso particular contribuindo para o ampliar da narrativa histórica sobre a Cidade Velha, Património Mundial. Isto não só numa prisma puramente local, mas nacional e global.

De referir que nos últimos quarenta anos poucos estudos foram produzidos sobre a história de Cabo Verde, e relativamente ao património arqueológico, salvo artigos de opinião sem nenhum rigor científico e académico, nenhuma contribuição foi dada neste sentido.

Por outro lado, toda a herança histórica e patrimonial terá que ser maximizado, no sentido de se posicionar enquanto um activo extremamente valioso para usufruto da comunidade e dos visitantes. Isto não só numa lógica puramente conservacionista, mas também de desenvolvimento territorial, e sobretudo

na inovação e criatividade, tentando diferencia-lo relativamente aos outros bens classificados Património Mundial.

Reforçando o supra citado, podemos afiançar que os recursos patrimoniais e culturais presentes no Sítio Histórico da Cidade Velha Património Mundial, tem todas as condições para proporcionar um crescimento local e regional sustentável. Esse estatuto constitui uma mais-valia para as estratégias de desenvolvimento económico, bem como para as acções de preservação e salvaguarda do legado patrimonial.

Entender e assumir o projecto da salvaguarda da Cidade Historica na plenitude do conceito implica, em síntese, uma concepção mais positiva do papel do património nas políticas territoriais. Isto exige um engajamento total de todas as esferas do poder (central e local), a sociedade civil e as academias, disponibilizando recursos humanos e financeiros suficientes para projectos estruturantes, encaradas como investimento com retorno a médio e longo prazo.

O património no solo urbano, sobretudo gozando do estatuto Património Mundial, não pode ser visto apenas como uma condicionante das opções de uso do território e como limite à sua transformação. Ou seja, ele não tem necessariamente de funcionar como um obstáculo à inovação.

Finalizando, a relação que pretendemos entre a Cidade da Memoria e a Cidade da Inovação, dentro de quadro estatutário (Patrimonio Mundial), terá sempre por finalidade inclui-la das grandes redes temáticas mundiais, tanto a nível académico como de execução pratico, caso da Rota de Escravo, fazendo valer o conceito I+D & I (Investigação, Desenvolvimento e Inovação) .

## REFERÊNCIAS

ALARCÃO, JORGE E JORGE, VÍTOR, (1997); Pensar a Arqueologia, Hoje, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Porto.

ALARCÃO, JORGE; (1996). "Para uma Conciliação das Arqueologias". Ed. Afrontamento

ALBUQUERQUE, L. DOS SANTOS, MEIDERS, M. EMILIA SANTOS; (2001) "Historia Geral de Cabo Verde". Ed. IICT/ Portugal e INC/Cabo Verde.

AMARO. C; (1990) «Escavações Arqueológicas na Cidade Velha», in Revista Oceanos nº 5. Praia

ARES, JORGE DE JUAN E GUTIÉRREZ, YASMINA CÁCERES (2002). "Restabelecimento do passado: investigações arqueológicas na Fortaleza Real de São Filipe". In: Cabo Verde Fortalezas e gentes. Agência Espanhola de Cooperação Internacional e Ministério de Cultura de Cabo Verde.

BARCELLOS S.; (1976). "Subsidios para a história de Cabo Verde e Guiné". História e memórias de APC. Lisboa.

BETHELL L.; ( 1976)." A abolição do tráfico de escravos no Brasil". São Paulo.

BRÁSIO A.; (1958). "Monumenta missionaria africana". Agência Geral do Ultramar, Divisão de Publicações e Biblioteca. Lisboa.

CABRAL, I.; (1998) "A primeira cidade colonial nos trópicos. Ribeira Grande séculos XV-XVII". Praia.

- CABRAL, I.; (2002) "Um laboratório expedito para uma sociedade crioula (Cabo Verde – Séculos XVI-XVII)". Cabo Verde; Fortalezas, Gentes e Paisagens. Ed. AECID/Ministério da Cultura. Praia.
- CAMPOS M., JUAN/ RODRIGO M<sup>a</sup>, JOSÉ/ GÓMEZ, F.; (1996) "Arqueología Urbana en el Conjunto Histórico de Niebla – Carta de Riego" Ed. Junta de Andalucía. Consejera de Cultura. Sevilla.
- CARREIRA A.; (1977). "Cabo Verde: formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)". Lisboa.
- CARREIRA A.; (1981). "O tráfico de escravos nos rios de Guiné e ilhas de Cabo Verde (1810-1850)". Estudos de Antropologia Cultural. Junta de Investigações. Lisboa.
- CARREIRA A.; (1983). "Documentos para a história das ilhas de Cabo Verde e" Rios de Guiné": séculos XVII e XVIII". Editorial Presença.
- CARVALHO C. (2005). "A herança patrimonial e a política de conservação. Balanço e perspectivas", en Correia e Silva F.E: (Coord.) Cabo Verde. 30 anos de cultura. 1975-2005. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Praia. pp. 359-375.
- CERRONE, F.; (1993) "Historia da Igreja em Cabo Verde". Mindelo.
- CLEERE, HENRY. Management Plans for Archaeological Sites: A World Heritage Template. Institute of Archaeology, University College London, UK. 2010
- Comité Científico Internacional do Projecto "A Rota do Escravo": "Os fundamentos ideológicos e jurídicos da escravatura e do tráfico negroiro" [Visual gráfico] : seminário internacional / organização do Comité Científico. Comissão Nacional Portuguesa da UNESCO Internacional do Projecto "A Rota do Escravo".
- CORREIA E SILVA A.L.; (1998). "Espaços Urbanos em Cabo Verde. O tempo das cidades-porto". Ed. CNCDP. Lisboa.
- CORREIA E SILVA A.L.; (2004). "Combates pela história". Spleen Ed. Praia.
- DECRETO-LEI Nº 102/III/90 (Lei de Bases do Património Cultural Cabo-verdiano). In: Suplemento ao Boletim Oficial de Cabo Verde. Nº52 de 29 de Dezembro de 1990.
- EVORA, José Silva.(2002)O património arqueológico cabo-verdiano: situação actual da questão. In: Revista Africana. Nº 24. Porto. Arquivo Histórico Nacional de Cabo Verde-Universidade Portucalense.
- F. CARBONE, L. OOSTERBEEK, and C. COSTA. (2012) The educational and awareness purposes of the Paideia approach for heritage management. University of Aveiro.
- FERNANDEZ ARENAS, J.; (1996) "Introducción a la conservación del Patrimonio y técnicas artísticas". Ariel, Barcelona.
- FREIRE, Verónica dos Reis. (1993) A experiência Cabo-verdiana no domínio do património. In: Revista Africana. Número especial. Setembro.
- GODINHO, M.; (1956) "Documentos sobre a Expansão Portuguesa". Edições Cosmos. Lisboa
- GUIMARAES, Joaquim Gonçalves. (1993) A Problemática do Património. In: Revista Africana. Nº Especial. Porto. Arquivo Histórico Nacional de Cabo Verde/ Universidade Portucalense. Porto.
- HERNÁNDEZ, JOSEP BALLART Y TRESSERRAS, JORDI JUAN. (2001) "Gestión del patrimonio cultural". Barcelona. Editorial Ariel, S.A.
- IIPC (Instituto da Investigação e de Património Culturais). Catálogo de Exposição – "Nos Patrimóniu". Praia. Ministério da Cultura. 2005.
- Institute of Archaeology, University College London, UK. 2010
- INYPISA. Informe PLADESVELHA – 2002/2004
- KI-ZERBO, JOSEPH (1978)"História da África Negra Vol 1". Ed Publicações Europa-América
- LOVEJOY P.; (2002). "A escravidão na África: uma história de suas transformações". Ed. Civilização Brasileira
- MACARRÓN/GONZÁLEZ; (1998) "La conservación y la restauración en el siglo XX. Ed Tecnos. Madrid.
- MASETTI BITELLI, L. (2002)"Arqueología. Restauración y Conservación ". Ed. Nerea. Guipúzcoa.

MATTOSO J. ; (1993). "História de Portugal". Ed. Estampa

NUNES MARTINS, ANA M. (2011) A salvaguarda do património cultural no ordenamento territorial; o caso específico do património arqueológico. Lisboa

OLIVEIRA, Emanuel Charles d'. (2002) A experiência da exploração arqueológica subaquática em Cabo Verde. In: Revista Africana. Nº 24. Porto. Arquivo Histórico Nacional de Cabo Verde - Universidade Portucalense. Porto

OLIVEIRA, EMANUEL CHARLES D'. (2005) "Cabo Verde na rota dos naufrágios". s/ed. Praia.

OOSTERBEEK, LUIZ. (2011) Memória, Cultura e Território. Zahara.

OOSTERBEEK, LUIZ. (2013) Arqueologia da Paisagem em Angola: das materialidades às dinâmicas territoriais. Africana Studia, Nº 20. Edições Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto

OSORIO DE OLIVEIRA; (1955) "As ilhas portuguesas de Cabo Verde". Oporto

PEREIRA D. A.; (1984) "A situação da ilha de Santiago no 1º Quartel do século XVIII". Edições ICL. Lisboa.

PEREIRA D. A.; (2004) "A importância histórica da Cidade Velha". Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Praia.

PEREIRA D. A.; (2009) "Marcos Cronológicos da Cidade Velha". Edições INBL. Praia.

QUEROL/MARTÍNEZ;(1996) "La gestión del Patrimonio Arqueológico en España". Ed. Alianza. Madrid.

RAMIREZ, R.; (2002) "Escravos de passagem. O tráfico negreiro e a economia de Cabo Verde". Ed. AECID/Ministério da Cultura de Cabo Verde. Praia

RENFREW, COLIN E BAHN, PAUL; (1991) "Archaeology: Theories, Methods and Practice". Londres.

ROBERTSHAW, PETER. (2012) African Archaeology, Multidisciplinary Reconstructions of Africa's Recent Past, and Archaeology's Role in Future Collaborative Research. Springer Science and Business Media. London

RODRÍGUEZ T., IGNACIO; (2004) "Arqueología Urbana en España". Ariel Patrimonio.

SILVA FEIJÓ J. E CARREIRA A.; (1986) "Ensaio e memórias económicas sobre as Ilhas de Cabo Verde, século XVIII" - Instituto Cabo-verdiano do Livro

VAN DOMMELEN, PETER. (2011) Postcolonial archaeologies between discourse and practice. World Archaeology. London

VVAA. (2007) "DOSSIER DE CANDIDATURA CIDADE VELHA, Património da Humanidade". IIPC. Praia



# LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: IDENTIDAD Y PATRIMONIO

IRVING SAMADHI AGUILAR ROCHA

Profesor investigador de tiempo completo  
Facultad de Humanidades. Universidad Autónoma del  
Estado de Morelos.

Av. Universidad 1001, Chamilpa. Cuernavaca, Morelos, México,  
CP. 62209 . Email: samadhi@uaem.mx

## Resumen

*Esta reflexión crítica de corte teórico filosófica toma como objeto de estudio la ciudad, y específicamente, la transformación que ha sufrido esta idea o conceptualización frente a las nuevas formas de vida, de organización y de control, potencializadas por el desarrollo de la tecnología y la colonización del pensamiento y la vida.*

*Los habitantes de los pueblos o espacios rurales sufren transformaciones en su estilo de vida con la expansión de la ciudad o mancha urbana, generando la aparición de las formas de vida modernas y tecnológicas que se desarrollan en éstos y a las cuales se adaptan. Las prácticas de agricultura poco a poco son desplazadas ante las nuevas tecnologías de la urbanización; junto con ello las costumbres y tradiciones se modificaran creando una combinación, entre lo urbano y lo rural, poniendo sobre la mesa la discusión entorno la identidad de los habitantes. Ejemplo de esto, es el poblado de Ocotepc, en el estado de Morelos, el proceso de urbanización que tiene es evidente. Lo interesante de Ocotepc consiste en el hecho que en el 2014, la UNESCO le otorgo al pueblo de Ocotepc el patrimonio inmaterial cultural, por sus costumbres del Día de Muertos y es considerado pueblo indígena. Esto fue posible porque frente a la expansión de la ciudad y su urbanización se contempló dentro discurso político de la UNESCO para proteger este patrimonio. De aquí que se vuelva fundamental abordad el tema de la identidad, patrimonio y la ciudades contemporáneas caracterizadas como "machas urbanas" y que abre la reflexión entorno al dos categorías que nos permitirían analizar éstas, se trata del lugar y no lugar de la mano de Marc Auge.*

## PALABRAS CLAVES

*Ciudad, identidad, patrimonio, lugar, no-lugar.*

## Abstract

*The modern notion of cultural heritage places emphaThis philosophical reflection takes the city as the object of study and specifically the transformation of the idea or its concept in the new forms of life, of organization and control, increased by the technological development and the colonization of the idea and life.*

*The citizen's of a country suffer transformations in their lifestyle with the expansion of a city or a urban sprawl, generating new modern and technological ways of life .The agriculture becomes replaced by new technological urbanization and also the ways and traditions will change creating a combination between the country and the urban questioning the identity of their population. As an example of this is a country called Ocotepc in the state of Morelos México . The most interesting part of this is that in 2014 the UNESCO granted Ocotepc the cultural heritage for the day of the death 's and it is considered a native country.*

*From here becomes fundamental to approach the subject of identity , heritage and contemporary cities also named urban sprawls that open a new reflexion in two categories one being space and not space as Marc Auge proposal.*

## KEY WORDS

*City, identity, heritage, espace, no espace*

## Introducción

Esta reflexión crítica de corte teórico filosófica toma como objeto de estudio la ciudad, y específicamente, la transformación que ha sufrido esta idea o conceptualización frente a las nuevas formas de vida, de organización y de control, potencializadas por el desarrollo de la tecnología y la colonización del pensamiento y la vida.

Los habitantes de los pueblos o espacios rurales sufren transformaciones en su estilo de vida con la expansión de la ciudad o mancha urbana, generando la aparición de las formas de vida modernas y tecnológicas que se desarrollan en éstos y a las cuales se adaptan. Las prácticas de agricultura poco a poco son desplazadas ante las nuevas tecnologías de la urbanización; junto con ello las costumbres y tradiciones se modificaran creando una combinación, entre lo urbano y lo rural, poniendo sobre la mesa la discusión entorno la identidad de los habitantes. Ejemplo de esto, es el poblado de Ocotepéc, en el estado de Morelos, el proceso de urbanización que tiene es evidente. Lo interesante de Ocotepéc consiste en el hecho que en el 2014, la UNESCO le otorgo al pueblo de Ocotepéc el patrimonio inmaterial cultural, por sus costumbres del Día de Muertos y es considerado pueblo indígena. Esto fue posible porque frente a la expansión de la ciudad y su urbanización se contempló dentro discurso político de la UNESCO para proteger este patrimonio. En la actualidad existe resistencia por parte de los habitantes originarios de Ocotepéc para preservar su identidad y una de estas formas de resistencia es expresada a través de la apropiación de algunos muros de la calle con producciones artísticas, se trata de murales alusivos a sus costumbres y su historia. Al mismo tiempo reconocen el desinterés de la juventud continuar con sus tradiciones. Esto se debe en gran parte a la introducción de la televisión y después las redes de comunicación (internet) que transmiten valores y estereotipos que homogenizan las visiones de mundo.

Para el análisis de lo expuesto encontramos necesario utiliza conceptos como lugar y no lugar, ciudad, mancha urbana, identidad, y patrimonio. En este sentido y de manera preliminar un lugar es entendido como “una realidad simultánea material e inmaterial que asimila el contexto local y también el global.”(Neves: 2014, 258) Por ello y a nuestro parecer es necesario analizar y comprender la identidad de las ciudades conformadas de esta manera, así como la idea de patrimonio y el lugar; estas tres ideas son parte de los elementos que permiten la cohesión del tejido social y, a su vez permiten hablar de la existencia o disolución del espacio urbano público.

El lugar, por ejemplo, se ha de entender como un espacio significativo, tanto simbólico como cultural; y la identidad junto con el patrimonio son entendidas desde la memoria. Con lo anterior se abre otro hilo conductor de la presente investigación se trata de pensar las diferencias que existen entre los lugares y no-lugares en términos de procesos de identificación como lo presenta Marc Augé, entre el pueblo o las ciudades del pasado y las ciudades contemporáneas. Con el conocimiento obtenido se busca recuperar por un lado, el sentido y significado del espacio urbano público, de la ciudad, del lugar, el pueblo; y por el otro comprender



de fondo la disolución del tejido social y sus consecuencias, entre algunas, la creciente des-humanización de las ciudades.

## Objetivos

1. Los objetivos de este texto consiste en esclarecer y analizar conceptos como ciudad, mancha urbana, lugar y no lugar.
2. Comprender la conformación de las ciudades latinoamericanas y los procesos de expansión del espacio urbano.

## Metodología

El método de comprensión para el marco teórico es el hermético y con clara influencia fenomenológica. También se utilizó un estudio de caso en cuyo caso se observó, entrevistó a las personas originarias del lugar obtenido como evidencias videos-entrevistas y fotografía.

### 1. Ciudades contemporáneas

La ciudad constituida a partir de los espacios públicos, privados, políticos y artísticos expresan las formas de vida, que a su vez, se concretan en una cultura. Estos espacios están constituidos por relaciones o articulaciones que propician verdaderos espacios de contenido; lugares que se ven diluidos o ausentes en las sociedades contemporáneas en las que la orientación y el sentido de una vida en común escapa por la evidente cosificación humana, influenciados además por el sistema económico y tecnológico establecido en todo el mundo. La filosofía contemporánea con orientación fenomenológica ha abordado esta problemática, sobre todo el pensamiento de Gaston Bachelard, así como Martin Heidegger, Hannah Arendt, Emmanuel Levinas, Peter Sloterdijk y Michel de Certeau, entre otros. Desde diferentes campos de estudio tenemos a Marc Augé, Geddes y Le Corbusier, que abordan también la cuestión del espacio.

En este sentido, es necesario saber dónde están los seres humanos, lo que nos da la posibilidad de pensar quiénes somos. De aquí la importancia de abordar el lugar, la ciudad, el espacio público urbano, espacios donde viven las personas, “Mientras la banalidad sella la inteligencia, los hombres no se interesan por su lugar, que parece algo dado; fijan su pensamiento en los fuegos fatuos que les rondan la cabeza en forma de nombres, identidades y negocios.” (Sloterdijk, 2003: 36)

En la esfera social moderna o en el tejido social moderno, la falta de relaciones o mejor dicho el lazo social o la relación social se convirtió en un artefacto estandarizado, como afirmará Bourriaud:

En un mundo regulado por la división del trabajo y la ultra especialización, por el devenir-máquina y la



ley de la rentabilidad, es importante para los gobernantes que las relaciones humanas estén canalizadas hacia las desembocaduras previstas y según ciertos principios simples, controlables y reproducibles. (Bourriaud, 2008: pp. 7-8)

Se trata pues de la disciplinización y control del sujeto y sus relaciones sociales, mecanismos que predeterminan el comportamiento y los efectos en toda relación social e íntima, que generan espacios controlados y expresados en su dimensión objetiva o calculable.

La modernidad política, como lo explica Bourriaud, se produce con la Filosofía Ilustrada basada en la voluntad de autonomía de los individuos y de los pueblos, de modo que el progreso de las técnicas y de las libertades, el retroceso de la ignorancia, la mejora de las condiciones de trabajo, debían liberar a la humanidad y permitir una sociedad mejor. Pero fueron, principalmente, los horrores de las dos guerras mundiales las que hicieron que el mito del progreso se derrumbara; en lugar de la emancipación del hombre, el desarrollo de las técnicas y de la razón que posibilitó, a través de una racionalización del proceso de producción, la explotación del planeta incluyendo al propio ser humano, así como la utilización de técnicas de sometimiento cada vez más sofisticadas.

Así pues, los espacios generados desde este pensamiento moderno y que dio lugar al capitalismo no permite la vinculación con los seres humanos y el mundo. Esto tiene como consecuencias la psicosis en los individuos y en las sociedades. Los espacios así entornados dejan de ser habitables. De esta forma llegamos al siguiente concepto que es necesario abordar: habitar. Éste está estrechamente relacionado con el concepto de lugar. Habitar parte de la idea bachelardiana y heideggeriana, en el sentido en que habitar se refiere al vínculo primigenio (pre-representacional) entre el yo íntimo y el mundo; tiene su fundamento en un espacio vivencial o esfera y es configurador de identidad.

Hay que entender la identidad de forma crítica, distinta de la manera en que tradicionalmente se expresa. Pensarla así permite entenderla como algo cerrado, es decir, la identidad se construye por el Otro, entender el espacio humano abierto desde aquí permite mostrar que es éste el que recibe al Otro, es lugar de acogida en el que se puede construir identidad. La casa es condición de posibilidad de identificación y de construcción de un mundo, “para ser un hombre cosmopolita hay que empezar por ser aldeano.” (Esquirol, 2005: 30) La importancia de ellos radica en la posibilidad esencial de la interculturalidad, pero no desde la diversidad cultural institucional; el inter de la palabra interculturalidad es mucho más esencial que el mero encuentro entre culturas.

El discurso sobre la ciudad muestra cómo diversas subjetividades reconfiguran, mediante prácticas de resistencia, el espacio social: las calles, las plazas, los ámbitos laborales, los centros comerciales, etc. Las subjetividades se tejen siempre en tensión con las instituciones del Estado, que han de negociar en una sociedad cada vez más compleja y difícil de analizar bajo las categorías de Estado y sociedad. La metáfora del

tejido fue utilizada por primera vez por Platón en el Político, para utilizarlo como el modo del arte de gobernar a la ciudad, se trata de la técnica de tejer y quien la posee es el tejedor. De esta forma busca ejemplificar diversos aspectos epistemológicos, éticos y políticos.

Ahora bien, partimos de la idea de que la ciudad es la manifestación espacial de una organización social. La ciudad, entendida como espacio urbano, y la sociedad que la conforma están íntimamente y necesariamente unidas en el estudio de la primera. Existen dos propuestas interesantes y ricas que abren el análisis y la reflexión sobre ellas; la primera consiste en la propuesta de Patrick Geddes, que propone pensar la ciudad o espacio urbano como un cáncer, es decir una mancha. Así como el cáncer es un proceso maligno, en el cual las células pierden sus mecanismos de control ocasionando un crecimiento sin regulación, de la misma manera se entiende la expansión de la ciudad. Una expansión que no permite la diferenciación de espacios, en especial entre el espacio urbano y el espacio rural. En esta expansión todo se vuelve homogéneo, invadiendo los tejidos locales; siguiendo con la metáfora del cáncer se puede decir que se produce una metástasis.

El tránsito de pensar el espacio público como ciudad a pensarlo como mancha urbana se ve reflejado ya en las experiencias, por ejemplo, de Charles Baudelaire, Virginia Woolf y Franz Kafka, que narraban lo inquietantes y hostiles que se presentan las ciudades. La geografía urbana se transforma en un laberinto que representa la creciente inseguridad y ansiedad y neurosis del individuo ante el espacio urbano así concebido. El sentido del espacio urbano no radica solamente en la forma, sino en las relaciones que rigen la producción y apropiación de espacios, como lo propone Heidegger, de hecho, es así como establecemos el contenido cultural.

## 2. Ocotepc, patrimonio y ciudad (memoria)

La ciudad es, sin duda alguna, lugar de construcción no sólo de identidades, sino de sociedades en tanto que se crean sentidos y orientaciones para la vida y modos del ser humano que se ven expresadas en las relaciones sociales, en las leyes, en las costumbres, que cambian constantemente. El modo de vida en las diferentes ciudades refleja un modo particular de ser y pensar, en especial las sociedades contemporáneas con sus grandes urbes, que a través del desarrollo de las tecnologías, dejan ver algo paradójico en la conformación de lugares para el hombre. Lo paradójico surge cuando estos espacios lejos de ser lugares para el desenvolvimiento humano, crean no-ciudades o “manchas urbanas” que no tienen relación con éste, lugares impersonales que Marc Augé llama los no lugares. Este es el caso del pueblo de Ocotepc en el Estado de Morelos, en la actualidad es considerado como una colonia de la ciudad de Cuernavaca pero que en realidad es un pueblo que fue absorbido por la zona urbana. El pueblo esta subdivido en cuatro barrios: La Candelaria (Tlaneui), Dolores (Culhuakan), Ramos (Tlakopan) y Santa Cruz (Xalxokotepezola). En el pasado fue un pueblo indígena cuya lengua materna, y que aún se sigue escuchando por las calles, era el náhuatl. La urbanización que ha empezado a tener este pueblo es evidente, pero en el 2014, la UNESCO reconoció sus costumbres de Día de Muertos patrimonio inmaterial cultural. Esto es lo que se mantiene vivo, la costumbre y tradición de este poblado, pues es la gran expansión de la urbanización, la amenaza de la

mancha, hizo entrar al discurso político de la UNESCO para proteger este patrimonio. Antes de recibir la distinción de la UNESCO ya existía y existe la preocupación de los habitantes originarios del pueblo; a través de las entrevistas realizadas a éstos expresaron la importancia de las tradiciones y costumbres del pueblo y su creciente preocupación por los jóvenes del pueblo al perder estos legados que les dejan sus familias. Reconocen que fue la inserción primero de la televisión y después de las redes de comunicación, sobre todo, internet lo que posibilitó y posibilita el desarraigo de la tradición en el momento en que los jóvenes aprenden y asimilan otros valores, formas de vida que corresponden a la industria cultural, dejando aún lado o sin valor las costumbres del lugar donde habitan. Pero sostenemos que la idea de la ciudad se ha de entender como el entramado que permite crear nuevas relaciones sociales, nuevas leyes o nuevas costumbres que permitan la reconfiguración constante de espacios que posibiliten la experiencia rica en significación e identidad, y en este sentido generan cohesión social en el momento en que existe por parte de los habitantes originarios el interés por preservar sus tradiciones independientemente de que haya sido reconocido una de sus tradiciones más arraigadas; también hemos comprobado que las ciudades digitales y los espacios de anonimato impiden tanto la significación como la identidad, porque homogenizan y transmiten los mismos patrones de pensamiento y acción.

Al parecer la preocupación ante la pérdida de identidad y de cohesión social es evidente; una de las formas que tiene de expresarlo los habitantes de Ocotepéc es a través de la apropiación de espacios públicos urbanos como son los muros. Ellos se ve reflejados temas sobre su identidad y su historia. Se trata de la relación que hay entre el sentido de vida de la población que ha de ser considerada ya un espacio urbano aunque para los pobladores no sea así, la sensibilidad de los habitantes. Algunos ejemplos de lo expuesto se reflejan en las siguientes imágenes.

## A modo de conclusión

La expansión de la mancha urbana no solo disuelve la identidad y con ello el tejido social al no haber un interés en común, sino se ve también reflejada, y quizás menos en el tipo de poblaciones como Ocotepéc, en la velocidad en la que se vive o en el flujo de coches y personas. En el caso de Ocotepéc, encontramos su calle principal que comunica a los “lugares de encuentro” conflictiva y con exceso de autos, aquí es imposible detenerse por un helado, fruta o incluso ir a la iglesia. Con ello hemos de preguntarnos que es una ciudad y que no lo es. Como hemos sostenido más arriba la ciudad sería un lugar donde fuese posible el encuentro entre diferentes personas y diferentes culturas, lugar de relaciones que permitieran la vida en común. Pero una no ciudad para nosotros equivaldría a lo que Giddes consideraba “mancha urbana”, mancha que no permite la diferenciación de tejido, que es extiende homogenizando-colonizando vida y pensamiento. Esta enfermedad trae consecuencias, altera al cuerpo, altera a las sociedades, no sólo rurales sino también zonas urbanas, las cambia y modifica bajo la lógica capitalista. Los grandes monopolios comerciales y las tecnologías que permiten que sea más eficaz la expansión.

La ciudad tendría que ver más como ya desde las investigaciones fenomenológicas heideggerianas lo señalaban, al preguntarse por el sentido ontológico del espacio humano necesario habitar, para la existencia ontológicamente humana; se trata de entender el lugar o espacio como existencial, vivido, afectivo y corpóreo, no el espacio físico-matemático, maquinal si se quiere decir así, es decir, donde los horarios y trayectos estén establecidos por los el ritmo y flujo inevitable de la velocidad. Lo anterior nos presenta otra perspectiva de la ciudad contemporánea nos abre el ámbito de reflexión desde la práctica, apropiación y comprensión del lugar desde la crítica. En las no ciudades o mancha urbana no hay lugar de la identidad. Se trata de pensar la ciudad como lugar de memoria y de relaciones simbólicas, que son fundamentales para el arraigo, lo que los ocoatepeños defiende y que ven desaparecer en la vida cotidiana.

El periódico El País, publicó un artículo titulado “Pensar la ciudad como un pueblo”. El título puede abrir un debate entre los conceptos de ciudad y pueblo, pero este artículo, no está pensando a la ciudad en los términos de un pueblo con características rurales, sino en términos de población, es decir en que en la ciudad habitan pobladores, aludiendo a la pérdida de hogar, nosotros decimos de lugar, donde sea posible el habitar humano.

“Cierre los ojos. Imagine el lugar en el que vive ahora dentro de 40 años. ¿Qué ve? ‘Autopistas a varias alturas’. ‘Rascacielos gigantes’. ‘Puentes que conectan bloques’. ‘Pantallas por todas partes’. ‘Atascos eternos’. Las respuestas entroncan con el crecimiento desmesurado, los problemas actuales y la perspectiva de la metrópolis. A miles de kilómetros de los deseos y las previsiones de urbanistas, arquitectos y expertos en desarrollo y planificación. A miles de kilómetros de lo que debería ser concebido un hogar. “Hay que pensar en las ciudades como el pegamento urbano que une la individualidad.” (Valdés, 2015)

La sobrepoblación implica también la expansión inevitable generando nuevas construcciones urbanas como el gran crecimiento de los centros comerciales en pos del progreso. La mancha urbana se expande y devora, no solo al hombre rural, sino a todo modo de vida humana, comunidades, sociedades, incluso el hábitat natural. El único recordatorio que quedan de los pueblos, es el recuerdo de lo existió ahí, el lugar legendario u objeto legendario, hoy llamado “patrimonio” .

Estas antiguallas que parecen dormir, casas desfiguradas, fábricas que ahora tienen nuevos destinos, vestigios de historias hundidas en algún naufragio, hoy todavía erigen las ruinas de una ciudad desconocida, extrajera. Irrumpen en la ciudad modernista, masiva, homogénea, como un lapsus de un lenguaje desconocido tal vez inconsciente. [...] Las cosas viejas se hacen notables. Lo fantástico se encierra ahí, en lo cotidiano de la ciudad. Se trata de un aparecido que atormenta desde ahora el urbanismo. Naturalmente, lo fantástico no volvió por sí sólo. Lo trajo la economía proteccionista. [...] Este aparecido se exorciza bajo el nombre de “patrimonio”. (De Certeau, 1999: 135-136)

Los habitantes originarios de pueblo y barrios urbanos viven la expansión como una experiencia de

pérdida, en las relaciones con los demás, en el paisaje, en sus costumbres, en la seguridad. A partir de aquí cabría la pregunta que ya Massimo Cacciari de si es posible habitar sin lugar:

“¿Es posible vivir sin lugar? ¿Es posible habitar allí donde no se producen lugares? El habitar no se produce allí donde se duerme de vez en cuando, donde se mira la televisión y se juega con el ordenador personal; el lugar del habitar no es el alojamiento. Sólo una ciudad puede ser habitada, pero no es posible habitar la ciudad si ésta no se dispone para el habitar: es decir, si no “proporciona” lugares.” (Cassari, 2010: 35)

Siempre se ha pensado que donde hay ciudades se puede habitar, pero ésta proposición es falsa. Ya lo ha dicho Massimo, se necesitan lugares para habitar, esto es, lugares donde sea posible el encuentro, la seguridad, el intercambio y la acción. Habitar en sentido ontológico tiene dos direcciones: una en tanto la necesidad al interior del permanecer amparado, y otra, como un deseo en el hecho de morar, como un demorarse en la protección. Se trata de una relación de cercanía y familiaridad entre el hombre y el mundo y por lo que es posible espaciar una habitación o u lugar. En las ciudades contemporáneas más bien se tiene la distancia o la pérdida propia del exiliado, el estar en el ir y venir, entre la huida y el permanecer, expresa la búsqueda de una patria-casa desconocida que aparece como figura imposible y que remite al lugar de nacimiento, a lo natal. En este sentido, lo natal es la expresión en acto, esa sensación de no estar, propia de aquellos que buscan un lugar para habitar.

## Referencias

- Aristóteles, (2000) Política, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.
- Bachelard, G., (2005) La poética del espacio, México, FCE.
- Bourriaud, N. (2008) Estética relacional, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Cacciari, M., (2010) La Ciudad, trad. Moisés Puente, Barcelona, Gustavo Gili.
- De Certeau, Michel, (1999) La invención de lo cotidiano, trad. Alejandro Pescador, México: Universidad Iberoamericana.
- Esquirol, J.M., (2005) Uno mismo y los otros, Barcelona, Herder.
- Geddes, P., (1997) “Metropolis Unbound. The Sprawling American City and the Search for Alternative”, The American Prospec, CAMBRIGE, MA, núm. 35.
- Heidegger, M., (2003) Ser y tiempo, Madrid, Trotta.
- \_\_\_\_\_, (2001) Conferencias y artículos, Barcelona, Serbal.
- Neves, V., (2014) “Los espacios públicos: vacíos con identidad” en Identidad y espacio público, Barcelona, Gedisa.
- Sánchez González, D. y Domínguez Moreno, L. (Coords.), (2014) Identidad y espacio público, Barcelona, Gedisa.
- Silva, Armando, (2006) Imaginarios Urbanos, Colombia, Arango Editores.
- Sloterdijk, P. (2003) Esferas I, Madrid, Siruela.
- Valdés, Isaber, (2015) “Pensar la ciudad como pueblo” en el País. Madrid, 07 de Octubre 2015.  
[http://elpais.com/elpais/2015/09/30/planeta\\_futuro/1443622395\\_272649.html](http://elpais.com/elpais/2015/09/30/planeta_futuro/1443622395_272649.html)



Vargas Rodríguez, A. (Coord.), (2011) Ciudad contemporánea, Colombia, Universidad de Bogotá.

Ejidos Urbanizados de Cuernavaca I/IV, (2008) producidos por una televisora independiente llamada Push & Play producciones con el apoyo de la Ayuntamiento de Cuernavaca, Regiduría de Desarrollo Agropecuario. Disponible en línea: <<http://www.pushandplay.org>> : <http://www.youtube.com/watch?v=YIEuVevovpw>

# SÉ CATEDRAL DO PORTO: HISTÓRIA E EVOLUÇÃO

MARTA PEREIRA GONÇALVES

Faculdade de Letras. Universidade do Porto.  
Rua Manuel Marques Gomes (Portugal) 4400-496. Email: marta.pereira91@hotmail.com

## Resumo

*A cidade do Porto foi-se desenvolvendo ao longo dos séculos e tal está patente em todos os edifícios, monumentos, ruas e vielas que foram sobrevivendo e se adaptando ao tempo. É esta evolução que torna a cidade Invicta numa cidade criativa tendo a criatividade se expressado nas acções dos cidadãos portuenses e todos os outros que foram chamados à cidade, e em todas as histórias e mitos que surgiram à volta destas acções e destes cidadãos.*

*Neste artigo pretendemos aliar o estudo de uma igreja católica, em conjunto com os seus elementos de fé, a sua arquitectura, a sua escultura e a sua pintura, com o turismo. Sector este em franco desenvolvimento na cidade. Pretendemos ainda mostrar que as instituições eclesásticas, neste momento, atraem crentes e não crentes, tornando-se assim em algo maior que atrai um vasto público, tanto nacional como internacional. Assim, e em concreto, propomo-nos a estudar a Sé Catedral do Porto e toda a sua influência na cidade do Porto, desde a época medieval até ao presente<sup>1</sup>. Perceber a linha evolutiva desta instituição ao nível arquitectónico e ao nível da mentalidade. Perceber a importância que teve outrora e mantém actualmente para os portuenses, e ainda tentar perceber como os estrangeiros a entendem. Lembramos que a Sé, enquanto primeira instituição da cidade, é dos melhores objectos de estudos para tentar perceber que cidade os cidadãos do Porto herdaram.*

## Abstract

*The city of Porto has developed over the centuries and those changes can be seen in its buildings, monuments, streets and alleyways which have withstood and adapted to the test of time. It is this evolution that has made our city a creative place, and this creativity can be witnessed in the actions of Porto's citizens and all others that have come to the city, as well as the stories and myths surrounding them. In this article, we will establish a connection between the analyses of a catholic church, its symbols of faith, architecture and its art, and tourism – a fast-growing industry in the city of Porto. We also want to demonstrate how, nowadays, religious buildings can attract both worshipers and non-worshipers, thus appealing to a very wide audience, both national and international. Therefore, we will specifically look at the Porto Cathedral (Sé do Porto) and its influence on the city, from the Middle Ages to the present day; we will analyse the building's evolutionary timeline, in terms of its architecture and the ideals of those who surrounded it; we will outline its impact on Porto's citizens throughout history and try to understand how it is perceived by visitors to the city. Finally, we would like to remind you that the Cathedral, being one of Porto's oldest religious monuments, is of paramount importance in understanding the city that Porto's inhabitants have inherited.*

## PALAVRAS CHAVE

*Sé do Porto, Porto, património cultural, lugares e memória, história*

## KEY WORDS

*Cathedral of Porto, Porto, places of memory, cultural heritage, history*

<sup>1</sup> Nunca o pleonasma Sé Catedral, como se vulgarizou.

## Introdução

A cidade do Porto teve início no Morro da Pena Ventosa. A sua localização permita uma boa defesa do espaço. Permitia ainda o comércio. Facilmente tinham acesso à água e à luz (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 19). A população vivia ao redor do largo da Sé e nas vias de acesso à catedral (a título de exemplos temos a rua da Bainharia, dos Mercadores e a rua Escura) (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 19).

A ocupação do morro da Pena Ventosa ocorre com a chegada dos visigóticos. É com estes homens que é criada a Diocese do Porto e o seu primeiro edifício. Falamos da ermida que pouco ou nada ficou registada.

É no reinado de Afonso I das Astúrias, em concreto entre 739-759, que a população cristã da cidade é levada para as Astúrias (Ferreira, 1923-1924, p. 122). Em 868 ocorre a Presúria do Porto com Vímara Peres. Esta marcante data do reinado de Afonso III inicia o repovoamento do condado portugalense. Todavia, nos séculos IX e X, os bispos titulares da cidade residiam em Oviedo. Diziam que o Porto estava deserto e destruído (Ferreira, 1923-1924, p. 122). É necessário lembrar as incursões de Almançor no século X. Incursões estas que chegam a Santiago de Compostela.

A diocese manteve-se vacante enquanto viveu Afonso VI de Leão e Castela. O mesmo acontecia, por exemplo, em Lamego (Ferreira, 1923-1924, p. 135).

É com a nomeação de D. Hugo como bispo que a cidade muda e vai crescendo. Até então não passaria de «um muro fosco e diminuto» (Sousa, 2000, p. 124).

Achamos pertinente falar da cerca românica, também conhecida como muralha primitiva, datada do século III, foi utilizada até à construção da muralha gótica ou muralha fernandina. Ao longo do tempo a primeira muralha da cidade foi sofrendo intervenções, tendo apenas sobrevivido um cubelo e um pequeno espaço (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 25).

Dentro desta muralha existiam as ruas Francisca, do Faval, das Tendas (ou Nossa Senhora de Agosto), da Pena Ventosa (ou Palhais), de São Sebastião (ou Castelo ou Sapataria), das Aldas e de Santa Ana (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 27).

Construída entre o reinado de D. Afonso IV e D. Fernando, são seis as principais portas da cerca medieval: Porta da Ribeira, na Praça da Ribeira; Porta do Cimo da Vila, junto da Nossa Senhora da Batalha; Porta de Carros, nas proximidades do Mosteiro de São Bento de Avé- Maria; Porta do Olival, voltada para a Cordoaria Nova; e, por fim, a Porta Nova, também conhecida por Porta Nobre, na entrada de Miragaia (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 27).



As ruas dos Mercadores, do Souto, Escura e a rua e Travessa da Bainharia, que ficavam extramuros, passaram agora a estar dentro da nova muralha (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 27).

Manuel Real fala em seis fases na vida da cerca (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 27):

- Construção da cerca no Baixo-Império (fins do séc. III);
- Remodelação posterior à Reconquista;
- Documentada pela construção de um cubelo no século XII;
- Progressiva perda de importância. Construção de uma nova cerca;
- Reforço num troço a leste, onde havia um desnível de 10 m (séc. XVI);
- Destruição das portas:
- São Sebastião em 1819; o Santana em 1821;
- Vandoma em 1855.

Dentro de muros, no ano de 1580, existiam os Conventos de São Francisco e o de São Domingos, a Congregação dos Lóios e o Colégio de São Lourenço. Fora de muros encontrávamos o Mosteiro de Santo Agostinho da Serra do Pilar e o Convento de Santo António do Vale da Piedade. Falando de femininos deparávamo-nos com quatro: o Convento de Santa Clara, o Mosteiro de São Bento de Avé-Maria, o Convento da Madre de Deus de Monchique e o Convento de Corpus Christi (Silva F. R., 1988, p. 241). Ao longo do século XVII algumas ordens vão ter a sua entrada na cidade rejeitadas (Silva F. R., 1988, pp. 251-258).

Em 1583 a freguesia da Sé foi dividida (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 35). Era uma ideia pensada por vários bispos, mas que nenhum tinha levado avante. Um dos grandes oponentes desta ideia foi o Cabido da Sé, que temia a perda de rendimentos e privilégios (Silva F. R., 1988, pp. 80-81). Como dizíamos, foi com o bispo D. Frei Marcos de Lisboa que surgiram três novos locais: São Nicolau, Nossa Senhora da Vitória, São João de Belmonte<sup>1</sup>. A freguesia da Sé manteve-se como a mais numerosa (Silva F. R., 1988, p. 83).

Logo em 1592 a freguesia de São João de Belmonte foi extinta e o bispo D. Jerónimo de Menezes entrega a igreja aos Eremitas de Santo Agostinho (Silva F. R., 1988, p. 82).

Todavia são levantadas dúvidas a esta data, pois a freguesia de Belmonte é ainda referida em Seiscentos (Silva F. R., 1988, p. 82). A extinção deveu-se ao menor número de fregueses, em concreto à diminuição dos soldados espanhóis (Silva F. R., 1988, p. 83).

Importante será ainda falar da acção dos Almadas que, após o terramoto, aproveitam para fazer

1 Sobre a divisão vide: Silva, F. R. (1988). O Porto e o seu termo 1580-1640: os homens, as instituições e o poder (Vol. I). Porto: Câmara Municipal do Porto. Arquivo Histórico. Pp. 81, 83-85.



renovações na cidade (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 41). A sua acção previa uma «vasta empresa de regularização do velho burgo medieval e do seu conveniente engrandecimento (...) com grandes demolições que tornaram possíveis traçados desejados já em 1760» (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 41). Aparecem novos bairros, com regras de construção; novas ruas e reparação de outras (ex: Cangostas, Mercadores, Bainharia e Souto); reparação de fontes e chafarizes (ex: São Sebastião) (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, pp. 42-43).

No século XIX surgem três tipos de construção: ilhas, colmeias e casa da malta. Por fim surgiram os albergues nocturnos (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 52). Em 1872 e 1875 aparecem dois projectos para a construção de uma nova alfândega, a diferença residia no aumento de três metros (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 58).

No século seguinte, desapareceram vielas e becos da cidade antiga (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 58). O bairro da Sé é demolido nos anos 40 no seguimento desta ideia (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 94). Com Gaudêncio Pacheco, nos anos 50, é aberta um amplo espaço que daria acesso à Ponte Luiz I (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, pp. 80, 94). Com Ezequiel de Campo surgem ideias que podem estar na origem da Avenida dos Aliados (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 86).

Posto isto, importante salientar alguns momentos ao nível da arquitectura e da arte que marcam esta instituição (Botelho, 2006, p. 13):

- O românico, marcado pelos «toros diédricos, de origem limosina»;
- O gótico «um dos primeiros exemplos nacionais do emprego dos arcobotantes»;
- O manuelino marcado pela construção do «zimbório que remata o cruzeiro».
- O maneirismo em que «a capela-mor é tipicamente maneirista»;
- O Barroco joanino marcado pelo «conjunto de transformações levadas a cabo pelo cabido,
- durante a Sede Vacante de 1717-1741, reflectem a opulência do barroco joanino».

## Objectivos

O grande objectivo deste artigo passa pelo estudo, de forma sintética, da história da Sé do Porto aliando sempre a História com a História da Arte, pois só assim faz sentido o estudo da evolução. Esta aliança entre as duas áreas de estudo permite perceber quais os vestígios que chegaram até nós, aqueles que perdemos e aqueles que apenas se encontram documentados.

Tentamos também perceber como a evolução da catedral teve ou não reflexos na evolução do espaço em seu redor e na cidade.

## Metodologia

O início deste estudo está intimamente ligado com a nossa dissertação/projecto de mestrado. Assim sendo, limitamo-nos a colmatar possíveis falhas na investigação ao nível histórico da diocese medieval. O alargamento cronológico envolveu uma pesquisa bibliográfica mais alargada, tal como a saída da área de conforto, mas, tal como dissemos, apenas assim faz sentido o estudo desta instituição.

O desenvolvimento deste artigo envolveu também a ida ao local para tentar perceber os relatos feitos pelos historiadores da arte. Mais do que ler é necessário compreender e perceber as diferenças cronológicas que estão nas pedras. É necessário assimilar as memórias do espaço.

Estas deslocações permitiram ainda perceber como esta instituição é ou não aproveitada ao nível turístico. Possibilitou também que compreendêssemos quem eram os seus visitantes e aquilo que procuravam encontrar e ver no local.

### 1. A Sé portuense na Época Medieval

É entre 572 e 589 que chega ao espaço que hoje conhecemos como Porto o bispo de Meinedo (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 23); (Silva A. C., 2000, p. 101). Alguns autores, como Armando Almeida Fernandes, diz-nos que a diocese do Porto terá sido criada em 569, mas que o bispo residia na cidade de Meinedo, actual concelho de Lousada (Silva A. C., 2000, p. 102). Magalhães Basto, entre outros, assumem que as duas dioceses não coexistiram (Silva A. C., 2000, p. 102).

A imprecisão surge devido ao Concílio de Lugo de 569. Neste surge «o primeiro documento, que faz menção da diocese do Porto» (Ferreira, 1923-1924, p. 56). No II Concílio de Braga, datado de 572, os bispos participantes assinaram os seus nomes e «a diocese do Porto tem n'aquelle [o de Lugo] o titulo de Portucalense, e n'este o Bispo Viator assigna com o titulo de Magnetense (Meinedo); d'aqui, porém, devemos concluir: 1.º que a diocese do Porto começou em Meinedo; 2.º que as actas do Concilio de Lugo não são originaes, como já vimos, do contrario refeririam o titulo que tinha então a Sé; 3.º quando se creou esta diocese houve certamente motivo especial para collocar a sé em Meinedo de preferencia ao Porto, e a circumstancia / de que teve um Mosteiro pôde contribuir para isso; o precedente estava estabelecido em Dume; provavelmente o Porto na occasião não era tão povoado nem possuía um clero tão numeroso como o Cenobio de Meinedo, mas progredindo rapidamente no augmento de população e excellencia de pessoal ecclesiastico, conseguiu para si e por notoriedade de melhora a Sé episcopal» (Ferreira, 1923-1924, pp. 60-61).

Mais certo parece ser que a diocese passa de Meinedo para o Porto e que quando a mudança ocorre

deixamos de ter relatos de bispos nesse local. Em 589, no III Concílio de Toledo, temos a certeza que a diocese já estava, de forma definitiva no Porto, uma vez que já se intitulava de Portucalense (Ferreira, 1923-1924, pp. 62-63).

Pouco se sabe da história desta diocese até à chegada do D. Hugo. Este bispo, oriundo de Santiago de Compostela, foi o primeiro da diocese restaurada, vai ter um papel importantíssimo após a sua chegada em 1114.

É durante o seu governo que a Rainha-Condessa D. Teresa, em 1120, lhe entrega o couto da cidade (Sousa, 2000, p. 130). Ainda que não se conheça o original, temos conhecimento de vários traslados sendo o mais antigo pertencente à chancelaria de D. Afonso II (Peres, 1962-1965, p. 98). Passados três anos, a 14 de Julho, D. Hugo outorga uma carta de foral à cidade «como sendo um meio habil de consolidar a própria auctoridade» (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 25); (Ferreira, 1923-1924, p. 164).

J. Augusto de Ferreira diz-nos que D. Hugo aproveitou a sua relação de amizade com D. Teresa para dar início à construção da catedral, pois «segundo a Inquirição (...) de D. Afonso IV (1348), a primitiva Sé ao tempo da doação feita em 1120 não passava d'uma ermida modesta: "a doaçom que a Raynha dona Tareija fezera aa Egreja do Porto e a Dom Hugo bispo fora dhuma hermida que em esse tempo estava, hu hora estáa ssée e dhuum burgo pequeno que estava a par dessa hermida» (Ferreira, 1923-1924, p. 169). Aponta ainda que a fábrica da Sé terá sido concluída por D. Mafalda, mas como vamos exemplificando ao longo deste artigo não será bem assim (Ferreira, 1923-1924, p. 169).

Desta ermida terá remanescido um capitel de pilastra, decorado com altas folhas de acanto, datado do século IX-X. Este foi identificado por Manuel Real (Silva A. C., 2000, p. 107).

Como dizíamos anteriormente, a primeira fase de obras deste edifício começou nos meados do século XII. Em simultâneo ocorria a Reconquista Cristã e que a economia era favorável percebendo facilmente como foi permitido o desenvolvimento urbano. Até então sobreviveu a ermida construída durante o século VI. Sabemos das informações da carta datada de 1147 enviada por um cruzado inglês a Osberno. Entre várias informações, diz que a missa foi dada pelo bispo D. Pedro de Pitões fora da ermida pois não teria espaço para comportar com o número elevado de fiéis (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 23); (Silva A. C., 2000, p. 107). Este espaço aberto ficaria no lugar do cemiterium (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 24). Fora da muralha «tirando breves choupanas do monte da Cividades, da Ribeira, de S. Nicolau e de Miragaia, tudo o mais era ermo» (Sousa, 2000, p. 130).

Começemos pelo interior. Estaria a primitiva capela-mor rodeada por uma charola. Acreditamos que o testamento de 1147 do bispo D. Pedro Salvadores se refere a este local. Na charola existiam os altares de São Jerónimo, do Salvador e de Santa Margarida (Basto, 1962-1963, p. 7). Aqui poderíamos ver, pelo menos,

3 altares, continha vidraças e os órgãos estavam sobre uma varanda (Basto, 1962-1963, pp. 10-11). Teria ainda algumas capelas, entre as quais se encontra a Capela de Alãos (Basto, 1962-1963, p. 8)<sup>2</sup>

Aos nossos dias chegaram alguns capitéis românicos que se encontram no topo das naves (Botelho, 2006, p. 23).

Várias são as capelas e altares que podemos ver. No lado da epístola chamamos a atenção para o altar de Nossa Senhora da Silva, pois a imagem será a que apareceu no momento da fundação do edifício (Botelho, 2006, p. 23).

Na capela de São João Evangelista, também conhecida por capela funerária de João Gordo, podemos ver capitéis da primitiva Sé. Lá encontramos uma imagem de Nossa Senhora da Batalha do século XIV (Botelho, 2006, pp. 32-33); (Azevedo, 2001, p. 23).

Passando ao exterior, temos de falar nas torres sineiras pertencem à estrutura original da catedral «até a altura da segunda fiada de esferas que as ornamenta» (Botelho, 2006, p. 20). Na torre norte existe, ainda nos dias que correm, em relevo, um signum salomonis e uma coca. Relativamente à coca, Manuel Real diz que este baixo-relevo poderá ter estado ligado a uma confraria ou liga de mareantes e este grupo ter financiado a construção da instituição (Botelho, 2006, pp. 20-21). Na torre sul podemos ver as medidas padrão da Idade Média portuense: «medidas de três palmos (55 cm) e meia braça (92 cm)» (Botelho, 2006, p. 21). Esta estrutura em concreto é também conhecida como torre do relógio. Aqui terá existido o sino do relógio que foi trocado por um relógio mecânico flamengo (finais do século XIV - inícios do XV) e ter-se-á mantido até ao século XVIII (Botelho, 2006, p. 21).

A rosácea gótica demonstra o prolongar da construção pois já é uma intervenção do século XIII. Esta «apresenta uma disposição radiante, com raios perlados, reunidos por arcos trilobados, sendo a restante decoração vegetalista» (Botelho, 2006, p. 21).

Relativamente aos claustros temos de falar no claustro do cemitério do bispo e no claustro gótico. No claustro velho notamos «elementos de origem arqueológica, como sejam túmulos de pedra antropomórficos ou capitéis» (Botelho, 2006, p. 28). Tem a forma de um polígono irregular (Azevedo, 2001, p. 19). O claustro gótico, visitável, é da autoria do bispo D. João III numa iniciativa em conjunto com o município. O apoio da cidade à causa de D. João I fez com que houvesse a doação de mil pedras lavradas (Botelho, 2006, p. 24); (Basto, 1962-1963, p. 19). Este poderia ser maior caso tivesse ocupado «o rossio que era do público no terreiro da mesma Sé». Junto a este claustro existia o quintal da Sé, chamado «claustro antigo de los naranjos» (Basto, 1962-1963, p. 20).

2 D. Domingos Gerales de Alão, cónego da Sé do Porto, terá instituído esta capela que terá surgido em Leça do Baio e depois se mudou para a Sé em 1381 até 1610. A demolição foi autorizada por D. Frei Gonçalo de Moraes e serviu para alargar a capela-mor.



Dois anos depois, el-rei D. João regressou à cidade do Porto, desta vez para celebrar o seu casamento com D. Filipa de Lencastre. «Em fins de 1386, ou princípios de 1387, foi a Infanta trazida ao Porto, “onde foi recebida com grão festa e prazer”. Acompanhavam-na muitos senhores ingleses e portugueses, e pousou nos Paços do Bispo, que são muito perto da Sé desse lugar» (Peres, 1962-1965, p. 288).

A 4 de Março de 1394 nascia nesta cidade, um infante, baptizado na Sé Catedral dias depois, com o nome de Henrique. O Infante D. Henrique (Peres, 1962-1965, p. 293).

## 2. A Sé portuense na Época Moderna

Entramos no século XV a saber, segundo Artur de Magalhães Basto, que o cruzeiro tinha dois altares (o de São Pedro e o do Santíssimo Sacramento) e no topo do cruzeiro o altar do Presépio (Basto, 1962-1963, p. 16). Continua o historiador, dizendo que não havia capelas laterais, uma vez que estavam adossadas às pilastras (Basto, 1962-1963, p. 17).

A cidade foi aberta aos nobres no ano de 1509 e, quase em simultâneo, há uma melhoria económica (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 32). Ainda neste período, a 20 de Junho de 1517, D. Manuel dá foral à cidade.

No ano de 1521 ocorre a abertura da rua das Flores que começava no largo de São Domingos e, em linha recta, terminava no largo da Feira de São Bento (Carvalho, Guimarães, & Barroca, 1996, p. 33). Esta intervenção levou ao encanamento do rio da Vila.

Entre 1582 e 1591, o bispo D. Frei Marcos de Lisboa manda construir a Capela de São Vicente à qual se podia aceder pelo claustro (Botelho, 2006, p. 26); (Azevedo, 2001, p. 19). Esta capela foi construída com o objectivo de ser o panteão episcopal (Botelho, 2006, p. 26); (Azevedo, 2001, p. 23). A provar tal afirmação temos uma inscrição na entrada da cripta (Botelho, 2006, p. 27). No momento da construção esta capela é dedicada à Nossa Senhora da Saúde e não sabemos em que data mudou de orago (Botelho, 2006, p. 26). Apenas sabemos que o culto a este santo remonta ao século XII.<sup>3</sup>

Durante o início deste período notamos o aparecimento de alguns sinos (Azevedo, 2001, p. 8):

- No ano de 1523 surge o Sino Jerónimo;
- Em 1542 e até 1769 surge o Sino de Santa Bárbara.

<sup>3</sup> A 20 de Fevereiro de 1176 desembarca na cidade do Porto o corpo do mártir São Vicente quando estava a ser trasladado do Algarve para a Sé de Braga. Após o desembarque, a sepultura é colocada numa mula e esta dirige-se à catedral portuense. No local, a mula ajoelha-se na capela-mor. Perante este acontecimento, D. Afonso Henriques doa um braço do santo – relíquia – à Capela de Nossa Senhora da Saúde. O local final do mártir seria a Sé de Lisboa, mas ainda não estava pronta o local.

Já em Setecentos surgem outros sinos, tais como (Azevedo, 2001, p. 8):

- Sino de Santa Ana, em 1719;
- Sino grande ou “sino balão”, em 1729;
- Sino do Senhor de Fora, no ano de 1738.

Este período fica marcado por dois momentos de sede vacante. Com a morte do bispo D. Gaspar do Rego da Fonseca, a 13 de Julho de 1639, ocorre o primeiro período de Vacância (Ferreira-Alves J. B., 2010, p. 195). No ano seguinte foi confirmado um bispo, mas, devido à Revolução de 1640, não chegou a ocupar o seu lugar na diocese. Filipe III, D. João IV e D. Afonso VI nomearam bispos, mas não obtiveram a autorização papal (Ferreira-Alves J. B., 2010, p. 198). Em 1670 o papa confirma um papa. A demora teve a ver com a influência espanhola (Ferreira-Alves J. B., 2010, p. 196).

Durante este período ocorreram obras importantes. O claustro foi uma das estruturas que sofreu mais intervenções, sobretudo no nível superior. Haveria aqui a capela de Santa Cecília da qual não existem descrições, apenas algumas referências (Ferreira-Alves J. B., 2010, pp. 203, 208).

O segundo momento de sede vacante ocorre entre 1717-1741. Este período começa com a ida do bispo do Porto, D. Tomás de Almeida, para Lisboa enquanto Patriarca (Basto, 1962-1963, p. 23). Entre 1717 e 1726 a Sé foi regida por cinco governadores sendo os cinco capitulares (Basto, 1962-1963, p. 23).

É neste período que surgem nomes como António Pereira e Miguel Francisco da Silva (lisboetas), Nicolau Nasoni e José Salutin (italianos) (Ferreira-Alves J. J., 2007, p. 191). António Pereira terá sido, muito «provavelmente, o grande arquitecto da transformação barroca da catedral portuense» (Ferreira-Alves J. J., 2007, p. 106).

No interior da Sé portuense destacamos a grade dourada barroca que protege o baptistério (Botelho, 2006, p. 23). Este local foi decorado com mármore de várias cores e, ao fundo, encontramos um baixo-relevo de bronze de Teixeira Lopes, pai, alusivo ao «Baptismo de Cristo» (Botelho, 2006, p. 23). Várias pias de mármore em tons de rosa podem ser vistas ao longo da nave da igreja (Botelho, 2006, p. 23). Já no ano de 1754 surge uma escritura para a construção de novas grades de bronze para a capela-mor nova da Sé (Basto, 1962-1963, p. 123).

No exterior podemos ver ainda hoje o portal barroco . Conta com «quatro colunas dóricas e um frontão interrompido, no centro do qual foi colocado um varandim balaustrado . Este conjunto é coroado por um nicho que encerra a imagem de N . Sr<sup>a</sup> da Assunção , padroeira da Sé (...) sobre a porta vê-se uma inscrição que não só data esta transformação (1722) como também identifica o cabido como encomendante da obra» (Botelho, 2006, p. 21). As escadas de acesso contam com grades de granito com uma forma que lembra uma

serpente.

No seguimento da torre norte encontramos a galilé setecentista, que substitui uma do século XVI e teria o nome de Alpendre de São João (Botelho, 2006, p. 22). Este primeiro alpendre começou a ser construído em 1574 a mando do bispo D. Diogo de Sousa (Botelho, 2006, p.22); (Basto, 1962-1963, p. 17). Nesta cronologia estaria de frente para o pelourinho<sup>4</sup>. Por sua vez, no seguimento da torre sul, encontramos a Casa do Cabido, construída entre 1717-1726, em substituição de uma primitiva localizada por cima da capela de Santa Catarina ou Nossa Senhora da Piedade, e das escadas atribuídas a Nicolau Nasoni (Botelho, 2006, p. 30); (Basto, 1962-1963, pp. 54-55).

A torre sul continha o relógio mecânico, que detém este nome devido ao facto de ter sido a estrutura do sino do relógio. Este foi removido para a estrutura existente entre as torres, a empena de 1717-1741. Aquando da remoção foi lá colocado o relógio flamengo dos finais do século XV (Botelho, 2006, p. 21).

O claustro gótico foi revestido com azulejos, na parte inferior, da autoria de Joaquim de Vasconcelos sendo estes classificados como «dos melhores, no inesgotável tesouro que a arte cerâmica produziu durante o séc. XVIII» (Basto, 1962-1963, p. 66). A parte superior com azulejos da autoria de António Vital Rifarto (1727) (Botelho, 2006, p. 27).

Ligeiramente anteriores, de 1700, são as obras de ampliação da Sacristia do Cabido. Mais tarde, em 1731, o edifício sofreu um incêndio e acabou por ser novamente intervencionado (Botelho, 2006, p. 29). É neste período que recebe um retábulo novo (Basto, 1962-1963, p. 59).

### **3. A Sé portuense da Época Contemporânea até ao presente**

O foral medievo de 1123 parecia ter os dias contados com a Revolução de 1820. Esta revolta vinha a ser pensada desde 1810. Os homens do início desta centúria acreditavam que os forais eram um entrave à economia, à agricultura, ao comércio e à indústria (Basto, 1962-1963, p. 237). A própria Sé do Porto não cobrava aquilo que constava no foral, pois muitos tributos tinham caído em desuso «à excepção dos direitos de redízima, de portagem de terra e mar, dos que incidiam sobre os vinhos, de alguns sobre as carnes e o pescado, e, ainda, de certas disposições relativas ao modo de fazer a respectiva cobrança, nada do que estabelecia o foral se cumpria» (Basto, 1962-1963, pp. 239-240). Ao fim de poucos anos, através de resoluções e decretos, conseguiram terminar com alguns direitos que a Sé detinha (Basto, 1962-1963, pp. 256-260).

4 Pelourinho que terá sido transferido para a Praça da Ribeira, em 1520, e para ao pé do chafariz da Sé, da Porta da Vandoma e da Torre da Câmara.

Após a Vila-francada e a Abrilada temos os absolutistas no poder. E com «alvará de 5 de Junho de 1824 dava como nulos todos os decretos e leis, inovações despóticas e desorganizadores, das extintas cortes» (Basto, 1962-1963, p. 266). Os portugueses não viram com bons olhos o regresso do pagamento das portagens e revoltaram-se contra tal medida, que não levou a nada (Basto, 1962-1963, p. 267).

Ao nível da arte o século XIX e o século XX ficam marcados pelo gosto do românico. Chamamos a atenção para a exposição de 1914 no Salão Nobre do Ateneu Comercial do Porto sobre a “Arte românica” e a exposição, que ocorreu entre 30 de Novembro a 11 de Dezembro de 1964, no mesmo local, sobre “Os templos românicos de Portugal”.

Outro ponto de destaque ocorre no ano de 1911 quando surge a Lei de Separação do Estado e das Igrejas.

A Sé portuense do século XX fica marcada essencialmente pelas intervenções da AGEMN – Administração-geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – desde 1920; da DGEMN – Direcção-geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, desde 1929; do IPPC – Instituto português do Património Cultural – a partir de 1980; e pelo IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico – após 1992.

Começamos por falar na intervenção da AGEMN. Ocorreu entre 1921 e 1925 sob o apelo do bispo D. António Barbosa Leão, pois acreditava que a Sé necessitava “*de algumas reparações urgentes, sobretudo nos telhados, no pavimento do claustro e nas portas que dão para o exterior, estando também a precisar de outras intervenções de maior vulto estas pudessem esperar*” (Botelho, 2006, pp. 86-87). É neste período, 1922, que se inicia a discussão sobre a “trapeira da Sé” ou casa do Sineiro (Botelho, 2006, p. 88).

Num momento de passagem da AGEMN para a DGEMN, ou seja entre 1927 e 1932, esta instituição sofreu essencialmente intervenções ao nível da renovação dos sistemas de coberturas e o tratamento da fachada principal e norte, passando depois para o interior e restantes anexos (Botelho, 2006, p. 90). É nesta cronologia que a empena é demolida fazendo assim com que a telha francesa fosse substituída por lageado (Botelho, 2006, p. 91). Data deste período a colocação das ameias e a substituição dos janelões barrocos, que foram abertos durante o período de sede vacante, por frestas (Botelho, 2006, p. 94).

As transformações do interior da igreja e do claustro ocorrem entre 1932 e 1940, ou seja durante a intervenção da DGEMN. Em primeiro é removida a talha «a Sé foi despida dos capitéis de talha dourada em que a Sede Vacante vestira o seu interior». Os altares das naves laterais também foram removidos. O pavimento foi rebaixado. Após as obras realizadas na sacristia ficou visível o absidiolo românico que é um vestígio da primitiva cabeceira. Por sua vez o claustro gótico ficou sem um dos painéis de azulejo em 1933, pois ocultava uma janela geminada (Botelho, 2006, pp. 97, 99, 103).

Estas intervenções também se fizeram sentir no urbanismo. O projecto de 1 de Junho de 1939 pretendia

demolir as casas que ficam na área da Sé foi levado avante fazendo com que surgisse o Terreiro de D. Afonso Henriques (Botelho, 2006, p. 125). A Capela dos Alfaiates, construída em 1565, foi uma das vítimas desta remodelação urbanística. Deixou de estar à frente da entrada principal da Sé e «em 1951, no gaveto entre as ruas do Sol e a de S. Luís, a sua actual localização» (Botelho, 2006, p. 127). No espaço que surgiu foi construído um pelourinho e balaustrada e reconstruída a casa-torre medieval (Botelho, 2006, p. 128).

No dia 7 de Julho de 1940 houve a representação do “acto medieval”, ou seja foi revivido o sermão de D. Pedro de Pitões aos cruzados no Terreiro da Sé e foi entoado, dentro da catedral, o Te Deum pelos monges de Singeverga (Botelho, 2006, p. 105).

Apesar das intervenções foram mantidos alguns elementos da época moderna tais como a capela-mor maneirista e decoração barroca da mesma, a galilé, o portal da fachada principal ainda que tivessem sido descobertos vestígios do primitivo (Botelho, 2006, p. 114). Salientamos que a torre sul e o interior da igreja vão ter de ser recuperados, visto que de 7 para 8 de Março de 1951 uma faísca atingiu a catedral e entrou no interior pela rosácea provocando danos.

No final do século XX, em concreto no ano de 1985, é instalado no coro alto um órgão de tubos pela firma de Georg Jahn. Anteriormente existia neste local um cadeiral e um órgão do tempo de D. Frei Baltazar Limpo que não se sabe o seu paradeiro (Azevedo, 2001, p. 9).

No ano de 1996 foi inaugurado o Tesouro da Sé que se localiza no primeiro piso da Casa do Cabido (Botelho, 2006, p. 31).

## Conclusões

No final deste trabalho podemos concluir que as alterações que a cidade do Porto foi sofrendo fez com certos espaços se fossem desenvolvendo e ganhando importância. Durante os novecentos de história da cidade notamos que estes espaços foram sempre diferentes exceptuando agora que a cidade reaviva locais de memória. Esta alteração recente deve-se não só, mas também ao crescente número de turistas.

No entanto é necessário chamar a atenção para esta evolução, pois: “Foi, na verdade, a mania do progresso que fez, por exemplo, desaparecer várias igrejas no Porto. Citemos algumas, a propósito: 1) a abertura da rua Ferreira Borges sacrificou o Convento dos Dominicanos e a igreja dos seus Terceiros; 2) o alargamento da Praça da Batalha fez tombar a capela da Senhora com o mesmo nome; 3) a Avenida dos Aliados sacrificou a capela dos Reis Magos; 4) o arranjo do terreiro de D. Afonso Henriques fez demolir a capela dos alfaiates (Nossa Senhora de Agosto), ultimamente reconstruída e agora de novo aberta ao culto; 5) a capela de S. Roque foi a única vítima do terramoto de 1755; estava perto da Rua das Flores, no Largo de S. Roque e era hexagonal, segundo P.e Rebelo da Costa: sucedeu-lhe uma outra que foi sacrificada pela

construção da rua de Mousinho da Silveira (1877) quando tinha pouco mais de um século de existência (Peres, 1962-1965, p. 526)”.

Achamos pertinente concluir dizendo que a Sé do Porto tem todo o potencial para se tornar num dos pilares do turismo da cidade do Porto e até mesmo do país. É importante salientar que é um marco na cidade, mas que se encontra desaproveitado. Falta sinalética mais completa e com a informação disponível noutros idiomas. Falta o aproveitamento do espaço exterior. Consideramos este espaço ideal para fazer o visitante viajar no tempo e colocar-se no local e na cronologia em que se inicia a história da instituição.

## Referências

- Azevedo, C. A. (2001). *Catedral do Porto*. Porto: Cabido Portucalense.
- Basto, A. d. (1962-1963). *Estudos Portuenses (Vol. II)*. Porto: Biblioteca Pública Municipal.
- Botelho, M. L. (2006). *A Sé do Porto no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Carvalho, T. P., Guimarães, C., & Barroca, M. J. (1996). *Bairro da Sé do Porto: contributo para a sua caracterização histórica*. Porto: Câmara Municipal do Porto.
- Ferreira, J. A. (1923-1924). *Memorias archeologico-historicas da cidade do Porto: (fastos episcopaes e politicos): sec. VI-sec. XX (Vol. II)*. Braga: Cruz & Compa - Editores.
- Ferreira-Alves, J. B. (2010). *A Sé do Porto na Sede Vacante de 1639 a 1671: obras e artistas*. En N. M. FERREIRA-ALVES, *A Encomenda. O artista. A obra* (págs. 195-212). Porto: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.
- Ferreira-Alves, J. J. (2007). *Arquitectost/riscadores, artistas e artífices que trabalharam na Sé do Porto nas obras promovidas pelo Cabido durante a Sé Vacante de 1717-1741*. En C. L.-B. *Arte, Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa: actas* (págs. 191-220). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Peres, D. (1962-1965). *História da cidade do Porto*. Porto: Portucalense Editora.
- Silva, A. C. (2000). *Origens do Porto*. En RAMOS, & L. A. Oliveira, *História do Porto*. Porto: Porto Editora.
- Silva, F. R. (1988). *O Porto e o seu termo 1580-1640: os homens, as instituições e o poder (Vol. I)*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Arquivo Histórico.
- Sousa, A. d. (2000). *Tempos medievais*. En L. A. RAMOS, *História do Porto*. Porto: Porto Editora.

# QUATRO DÉCADAS ENTRE O SONHO E A REALIDADE: A CASA DA CULTURA DA JUVENTUDE DE BEJA

ALEXANDRA SARAIVA

Professora Auxiliar; Investigadora  
Universidade Lusíada Norte - Porto;  
Dinâmia'CET – IUL  
Email: achaves@por.ulusiada.pt; ambac@iscte.pt

RAQUEL PIRES

Doutoranda  
Departamento de Comunicação e Arte. Universidade  
de Aveiro / Faculdade de Belas Artes. Universidade  
do Porto. (Portugal).  
ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e  
Cultura  
Email: rcspires@gmail.com

## Resumo

O presente artigo coaduna a Arquitetura e a cidade herdada. Tendo como base de investigação a Casa da Cultura da Juventude de Beja, do Arquiteto Hestnes Ferreira, abordaremos o espaço como herança cultural para a cidade. Inspirada em valores inovadores, sociais e culturais, o propósito da sua criação foi ir ao encontro de uma cultura mais democrática assente num modelo comunitário e de participação ativa.

O objetivo desde artigo é apresentar premissas de valorização do património edificado, as quais possam promover a emergência da Economia Criativa em cidades de pequena dimensão.

Iniciaremos este artigo contextualizando conceptualmente as Indústrias Culturais e Criativas e as relações entre lugar e criatividade que impulsionam o fenómeno das Cidades Criativas. Embora o conceito de Cidades Criativas tenha surgido associado aos aglomerados urbanos de grande dimensão, nesta investigação qualitativa observaremos a criatividade associada às cidades de pequena dimensão e/ou com características rurais e o contributo da arquitetura neste contexto.

Posteriormente relacionaremos a Arquitetura, enquanto subsector das Indústrias Culturais e Criativas, com as dinâmicas sociais e culturais de um território.

Por fim, fundamentando-nos nos propósitos inovadores e diferenciadores da arquitetura e da criação do edifício, apresentamos atividades que articulam a ação dos atores culturais com as comunidades locais.

## PALAVRAS CHAVE

*Casa da Cultura da Juventude de Beja, Hestnes Ferreira, Arquitectura, Herança Cultural, Industrias Culturais e Criativas*

## Abstract

This article is in line with Architecture and the inherited city. Based on research the Beja Youth House of Culture, by Hestnes Ferreira Architect, we will present the building space as a cultural heritage for the city. Inspired by innovative, social and cultural values, the purpose of its creation was to meet a more democratic culture based on a community model and active participation.

The purpose of this article is to present assumptions about the value of the built heritage, which can promote the emergence of Cultural and Creative Industries in small cities.

This article starts from the conceptually of Cultural and Creative Industries and the relations between place and creativity that drive the phenomenon of the Creative Cities. Although the concept of Creative Cities has arisen in association with large urban cities, in this qualitative research we will observe the creativity associated to small cities and/or rural characteristics and the contribution of architecture in this context.

Following we will relate the Architecture, as sub-sector of the Cultural and Creative Industries, with the social and cultural dynamics of a territory.

Finally, based on the innovative and differentiating purposes of the architecture and the creation of the building, we present activities that articulate the action of the cultural actors with the local communities.

## KEY WORDS

*The Beja Youth House of Culture, Hestnes Ferreira, Architecture, Cultural inherited, Cultural and Creative Industries*

## Introdução

O presente artigo reflete sobre papel das Indústrias Culturais e Criativas (ICC), considerando o subsetor da arquitetura na lógica da sustentabilidade dos territórios. Esta investigação parte da articulação de abordagens de dois domínios científicos: considerando os programas *work in process* no âmbito do Programa Doutoral em Design (sobre ICC em contextos rurais ou cidades de pequena dimensão) e do Pós-Doutoramento em Arquitetura sobre o arquiteto Raúl Hestnes Ferreira.

O artigo divide-se em três momentos: 1. Criatividade e território, explorando o entendimento da sustentabilidade territorial, e tendo por base a cultura e a criatividade, a Arquitetura na configuração das cidades criativas e a arquitetura numa dinâmica de ruralidade; 2. Apresenta-se considerações do contexto urbano-rural de Beja; 3. A Casa da cultura da Juventude de Beja, focando o edifício, os espaços e as atividades culturais.

Em termos conclusivos, elucida-se como o edifício é capaz de responder às necessidades comunitárias desde a sua criação até à atualidade, considerando a tríade arquitetura, espaços e dinâmicas socioculturais.

## Objetivos

- Refletir sobre o valor instrumental do setor cultural e criativo em cidades de pequena dimensão;
- Entender a arquitetura como subsetor das Indústrias Culturais e Criativas, capaz de potenciar o desenvolvimento sustentável de um territórios de pequena dimensão ou com características rurais;
- Apresentar as potencialidades da Casa da Cultura da Juventude de Beja enquanto edifício harmonizado com a cidade no seu todo e com as necessidades culturais e criativas locais.

## Metodologia

Em termos metodológicos a presente investigação seguirá o modelo estratégico qualitativo *grounded theory* (Collins, 2010; Gray & Malins, 2004). Os instrumentos que apoiaram esta pesquisa foram a revisão da literatura (como reflexão, narrativa e demonstração), a pesquisa documental e o estudo de caso desenvolvido na Tese de Doutoramento sobre Hestnes Ferreira (Saraiva, 2011). Paralelamente, *A monumentalidade revisitada – Hestnes Ferreira, entre intemporalidade europeia e classicismo norteamericano (1960-1974)* é um projeto de investigação de pós-doutoramento em curso apoiado pela FCT com a referência SFRH/BPD/11868/2015, sedado no DINAMIA'CET – IUL ISCTE.

## 1. Criatividade e território

A cultura e a criatividade têm sido veiculadas na perceção do desenvolvimento sustentável dos





territórios, quer em termos teóricos, quer em termos práticos. A Organização das Nações Unidas inscreve o desenvolvimento sustentável na visão da Agenda 2030 (De Beukelaer, 2015). Entre outros objetivos define a valorização da diversidade cultural e a cultura como contribuição para o desenvolvimento sustentável (UNRIC, 2016).

Ação da UNESCO Creative Cities Network, orientada segundo a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, direciona a cultura e a criatividade como elementos fundamentais. O objetivo é aproximar cidades que adotam soluções criativas para promover o desenvolvimento sustentável, a inclusão social e a produção cultural. Em 2016 a Rede contabiliza 116 localidades em todo o mundo, algumas das quais são de pequena dimensão. É o caso de Portugal, que se assinala com Óbidos (cidade da literatura) e Idanha-a-Nova (cidade da Música) (UNESCO, 2016).

Partindo da revisão da literatura sobre cidades criativas, constata-se uma prevalência concernente aos grandes núcleos urbanos, manifestando-se o grau de sucesso que o setor cultural e criativo detém nos mesmos. E apesar da recessão económica mundial eclodida em 2008, o comércio de serviços e bens culturais totalizou 212,8 mil milhões de dólares em 2013, duplicando comparativamente com 2004 (UNESCO Institute for Statistics, 2016).

Todavia, a relação entre criatividade e território não se circunscreve às cidades de elevada concentração de “atividades criativas” (Caves, 2000), “classes criativas” ou “processes criativos” (Florida, 2012). Estudos académicos e projetos culturais e criativos já desenvolvidos em territórios de baixa densidade ou rurais revelam que o setor cultural e criativo também alcança resultados profícuos nestes ambientes (Burns, 2009; Drda-Kühn & Wiegand, 2010; Gibbon, 2012; White, 2010).

## 1.1 Arquitetura e cidades criativas

Frequentemente existe uma simbiose entre “classes criativas” e o desenvolvimento económico (Florida, 2012). “Desobstruídas as áreas desindustrializadas, as autoridades municipais promovem a ideia da sua cidade como um centro criativo ou de inovação tecnológica, para que ela se transforme num foco de atração para a classe criativa” (Miles, 2012, p. 11).

Florida (2012) reitera que para o desenvolvimento dos territórios se deva contemplar a qualidade do lugar, compreendendo três dimensões: o que há lá – combinando o ambiente construído com o ambiente natural; o que está lá – diversidade de pessoas que podem integrar uma comunidade; e o que acontece lá – vida cultural vibrante nas ruas, bares, arte, música.

O conceito de Indústrias Culturais e Criativas discutido ao longo das destas últimas décadas engloba subsectores. O agrupamento destes advém de vários modelos (DCMS model, Concentric circles model,



UNCTAD Model, 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics, GEPAC/Portugal, entre outros), sendo a Arquitetura referenciada como um dos subsetores.

Para a construção da cidade criativa a Arquitetura define o seu papel na vitalidade, no planeamento e na gestão dos territórios. Na significação da qualidade física das cidades e na resposta às necessidades sociais, económicas, culturais e educativas, “a Arquitetura tem um enorme potencial transformador sobre a cidade, que pode ir da simples escala do edifício singular ao planeamento urbano global e às dinâmicas quotidianas” (Furtado & Alves, 2012, p.138). Fenómenos de reabilitação de centros históricos, de construção de espaços culturais e criativos, de expansão dos territórios e de preservação da memória e identidade local, podem constituir-se, na lógica da sustentabilidade dos territórios, como uma mais-valia.

## 1.2 Uma ligação com a ruralidade...

O potencial produtivo das áreas rurais é diversificado, sendo por isso importante expandir as estratégias de sustentabilidade territorial a estes contextos. A qualidade de vida nas cidades de pequena dimensão ou com características rurais passa por aproveitar de forma inteligente os recursos endógenos, o quais possam ser transformados em produtos e serviços autênticos e de excelência. As metamorfoses do territorial envolvem igualmente a sua organização física, podendo articular os traços de modernidade urbanos com a preservação de uma matriz rural. A importância da cultura e da criatividade como motor de desenvolvimento local dos territórios rurais enfatiza-se por isso com a Arquitetura enquanto subsetor das ICC. Assim, “the Natural and built environment dimension refers to the natural, architectonic and archaeological heritage, which are important components to attract creative people. This encompasses the architecture of the place, the urban landscape, the climate, public spaces, and other tangible and natural assets.” (Selada, Cunha & Tomaz, 2012).

O objetivo de tornar os territórios sustentáveis colocou no discurso da Comissão Europeia a Arquitetura como contributo da cultura para o desenvolvimento sustentável (Comissão Europeia, 2008). Nesta linha de pensamento, a URBACT (2015) considerando os novos instrumentos e conceitos do Horizonte 2014-2020, reforça que “Common Strategic Framework refers to urban-rural linkages in order to strengthen territorial cohesion that promotes the sustainable urban development and should take into account the need address urban-rural linkages in a ‘smart urban-smart rural’ perspective” (URBACT,2015, p.7).

## 2. A cidade de Beja: considerações do contexto urbano-rural

Beja é uma cidade localizada no sul de Portugal, sendo a capital do Baixo Alentejo e do Distrito. O seu concelho abrange 12 freguesias, numa área total de 1146,44Km<sup>2</sup>. Beja é um dos Distritos mais extensos de Portugal, e só no município, em 2014, totaliza 34810 habitantes (Argel & Marques, 1992; PORDATA, 2016). A sua posição geográfica é estratégica face ao território português e espanhol. A “ligação aos grandes centros urbanos nacionais e estrangeiros” fomenta os investimentos, essencialmente o comércio e os serviços do

Distrito (Silva, 2008, p. 27).

As transformações do território na sua relação urbano-rural ocorrem fundamentalmente na 1ª metade do século XX, traduzindo-se numa dinâmica de crescimento expressiva nas freguesias rurais (C.M. de Beja, 2013). Já na década de 60-70 assiste-se a um decréscimo no contexto rural, situação que se mantém até ao registo dos últimos dados estatísticos (C.M. de Beja, 2013; PORDATA, 2016). Relativamente à cidade a dinâmica é de crescimento, registando “um processo de urbanização crescente, que compreende 70,1% em 2011 (C.M. de Beja, 2013).

Designação	1960	1970	1981	1991	2001	2011
Concelho	43119	36384	38246	35659	35762	35854
Freg. urbanas	18040	18364	22193	22061	23353	25148
Freg. rurais	25079	18020	16053	13598	12409	10706
Taxa urbanização	41,8%	50,5%	58,0%	61,9%	65,3%	70,1%

Tabela 1 – Distribuição da população do concelho pelas freguesias urbanas e rurais entre 1970 e 2011.

Fonte: Elaboração própria, adaptado de C.M. Beja (2013).

Resultado destes processos de ocupação social do território, conforme o Plano Diretor Municipal de Beja (C.M. de Beja, 2013), em termos urbanísticos a cidade introduziu desde o início do Século XX medidas de expansão que se repercutem até à atualidade. As dinâmicas de expansão foram produzidas de diferentes modos: o núcleo central da cidade manteve as características medievais (ruas e aglomerados de cariz agrícola). Este aproveitamento de espaço rural central traduz a política urbanística de valorização patrimonial e multifuncional que harmoniza a dinâmica da cidade e os singularidades do campo. A reabilitação e dinamização do centro histórico associada à modernidade, promove uma nova centralidade, atrativa para os novos residentes, sobretudo jovens. Por outro lado, a vida cultural sai favorecida. As zonas periféricas da cidade também regulam a dinâmica de expansão não só como espaço habitacional mas também como zona destinada às atividades económicas e culturais.

Entre 1976 e 1986 Raúl Hestnes, participa como colaborador, na Gestão Urbanística da Câmara Municipal de Beja. O facto de ter coincidido com o período de desenvolvimento da CCJB, permite-lhe conhecer e condicionar o rumo desta cidade de pequena e média dimensão.

### 3. Casa da Cultura da Juventude de Beja (CCJB)

O arquiteto Raúl Hestnes Ferreira (Lisboa, 1931) diploma-se na ESBAL, em 1961, com a tese sobre Residências Universitárias (Plano e Projeto), com a nota final de 19 valores. Este facto salientou o seu potencial perante a comunidade, tendo sido convidado a desenvolver vários projetos, ligados a Juventude, sob a responsabilidade do Ministério da Educação.

No período entre 1970 e 1980 faz parte da Direção Geral das Construções Escolares, participando

entre outros projetos, na revisão do Plano da Cidade Universitária de Lisboa. Em 1971, apresenta uma comunicação às Jornadas Luso-Brasileiras de Engenharia sobre Planeamento Físico Escolar. No seguimento do mesmo tema, em 1973, é delegado ao Seminário Internacional sobre Construção Escolar, em Buxton, Reino Unido. E posteriormente participa em várias missões de estudo de Construção Escolar em diversos países, nomeadamente a França, a Alemanha, o Reino Unido e a Suécia.

No entanto, a sua permanência na Finlândia por um ano, em 1958, bem como o seu período relativamente longo de estudo e trabalho nos Estados Unidos da América, entre 1963 e 1965, com Louis Kahn, são determinantes na construção do seu léxico arquitetónico e no entendimento da arquitetura mundial.

A CCJB (Figura 1) é um projeto icónico na arquitetura portuguesa, quer pelo entendimento e definição do programa como também pela capacidade de captar o melhor da arquitetura tradicional. Hestnes Ferreira pretendeu dar um carácter festivo ao edifício, o desenvolvimento desta obra coincidiu com um momento de euforia coletiva, pós 25 de Abril. A defesa dos valores colectivos foi determinante na criação de espaços que proporcionassem a participação e a colaboração da juventude.

No entanto neste projecto, Hestnes Ferreira sublinha o carácter monolítico do edifício, quer pela escolha de materiais tradicionais, quer pelo posicionamento e dimensão dada a cada abertura, obtendo uma simplicidade formal final do edifício.

Interiormente o edifício desenvolve-se segundo dois eixos perpendiculares, fortalecendo a centralidade, e evidenciando o 'seu carácter formal, fortemente simétrico' (Saraiva, 2016).

Na CCJB o ritmo do conjunto é imposto pelas aberturas, destacando-se a forma tipo e o seu posicionamento, no plano de fachada, e em associação com a repetição de abóbodas tipo barrete de clérigo<sup>1</sup>, situadas na cobertura.



Figura 1 – Imagem exterior da Casa da Cultura da Juventude de Beja  
Fonte: Arquivo pessoal de Raúl Hestnes Ferreira.

1 Abóbada formada por quatro triângulos curvilíneos, cujos vértices se encontram num mesmo ponto central, inspirado pela arquitectura tradicional alentejana.

A ancestralidade da CCJB “é alcançada pela ordem compositiva, pela definição da escala do edifício, pelo aspecto monolítico da obra, e pelo respeito pela tradição construtiva, dando ao conjunto um carácter monumental” (Saraiva, 2016, p. 8).

Em todos os edifícios projetados por Hestnes Ferreira, este assume uma autenticidade própria e podemos garantir que “o seu percurso depende da contínua procura da essência da arquitectura” (Saraiva, 2011, p.235).

### **3.1. Arquitectura, espaços e atividades culturais**

A definição programática do edifício foi da responsabilidade exclusiva do arquiteto. A neutralidade dos espaços propostos em associação à simplicidade formal e material, permitiu ao equipamento público, adaptar-se e evoluir perante as necessidades da comunidade. O programa desenvolve-se em dois pisos e um auditório exterior com capacidade para receber espetáculos de média/grande dimensão, com uma lotação de duas a três mil pessoas.

Ao nível do piso 0, no corpo central, Hestnes Ferreira, inclui “um pátio numa cota mais baixa a partir do qual se desenvolvem todos os outros espaços” (Saraiva, 2011, p.187). Divididos entre Auditório Interior, Sala de Ballet, Sala de Artesanato, Ateliês, o Espaço Internet e a Cafeteria, bem como um Espaço de exposição temporária de trabalhos nas diversas áreas da expressão plástica.

Desde Abril de 2005, a Bedeteca de Beja<sup>2</sup> (uma das três existentes no país) ocupa o 1º piso do CCJB. Este equipamento municipal, essencialmente vocacionado para a divulgação da banda desenhada, contempla áreas como a ilustração, o cartoon e o cinema de animação. Tendo sempre em funcionamento ateliês<sup>3</sup> semanais, com periodicidade anual. as atividades culturais que a Bedeteca desenvolve, dividem-se entre: Núcleo de Documentação e Pesquisa, Núcleo de Cinema de Animação, Cartoon e Ilustração, Espaço Internet, Núcleo de Trabalho, Arquivo de Originais e Galeria de Exposições Temporárias.

A programação da Bedeteca é mensal e integra exposições, noites temáticas, workshops, encontros, palestras, tendo sempre a Banda Desenhada como foco. A Bedeteca realiza vários eventos com relevo à escala nacional: o Março Horrível<sup>4</sup> e o Natsuyoka Meet<sup>5</sup>; mas sem dúvida que o Festival Internacional de

2 Em termos de acervo a Bedeteca de Beja possui um considerável número de álbuns de banda desenhada e revistas (contemplando todas as tendências e movimentos), composto por vários milhares de exemplares.

3 O Ateliê de Ilustração Editorial e Infantil, o Ateliê de Ilustração Científica, o Toupeira – Ateliê de Banda Desenhada (adultos), e o Ouriço-dó-Mar – Ateliê de Banda Desenhada (crianças).

4 Na área temática do terror e do fantástico.

5 Na área temática da banda desenhada e cultura japonesa.

Banda Desenhada de Beja<sup>6</sup> é o evento mais representativo, com relevo a nível internacional e com grande repercussão europeia. De salientar que as iniciativas ligadas à Banda desenhada foram impulsionadas por um grupo local em 1996, dando origem, em 2005, ao primeiro Festival Internacional de Banda Desenhada.

## Conclusões

A principal conclusão é demonstrar como um edifício de 1975, criado com o objetivo de servir a comunidade local, sobretudo a juventude. Numa linha de educação cultural, assente nos propósitos da democracia e na democratização cultural, que esteve na génese da sua edificação, atualmente o edifício e algumas ações lá desenvolvidas cumprem o desígnio das diretrizes das políticas de desenvolvimento sustentável. Neste quadro, as ICC representam a força motriz que pode ser encadeada igualmente em cidades de pequena e média dimensão, ou com características rurais. A dinâmica em torno da criação de Banda Desenhada por um grupo local em 1996 deu origem, em 2005, à primeira edição do Festival Internacional de Banda Desenhada, alocado a Bedeteca, espaço integrante de todo um piso no CCJB.

Enfatizamos a expansão da cidade, onde o CCJB surge como impulsionador de uma nova centralidade na cidade de Beja. Para além disto, o CCJB enquanto edifício arquitectónico imbuído de simplicidade, neutralidade e intemporalidade, mas com marca da tradição construtiva do sul, conseguiu adaptar-se e evoluir segundo as políticas públicas e políticas culturais, garantindo a competitividade territorial global.

## Referências

Argel, D. & Marques, H. G. (1992) *Quatro Décadas de Beja: uma Busca das Bruscas Transformações*. Beja: Edição da Câmara Municipal de Beja.

Burns, J. (2009). *Rural Creative Industries. Finding from the UK*. London: BOP Consulting.

C. M. de Beja (2013) *Plano Diretor Municipal de Beja*. Disponível em [http://www.cm-beja.pt/docs/PDFs/DPO/PD-M\\_2014/1ElementosComponentesPlano/c\)PlantaOrdenamentoAreaUrbanaBeja/Relatorio\\_Cidade\\_ConsultaPublica.pdf](http://www.cm-beja.pt/docs/PDFs/DPO/PD-M_2014/1ElementosComponentesPlano/c)PlantaOrdenamentoAreaUrbanaBeja/Relatorio_Cidade_ConsultaPublica.pdf)

Caves, R. E. (2000). *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Collins, H. (2010). *Creative Research: The Theory and Practice of Research for the Creative Industries*. Switzerland: AVA Publishing SA.

Comissão Europeia. (2008). Conclusões do Conselho sobre a arquitectura: contributo da cultura para o desenvolvimento sustentável. *Jornal Oficial da União Europeia*. Disponível em <http://arquitectos.pt/documentos/1240938394N6hDN3uk5R-t62SZ7.pdf>

De Beukelaer, C. (2015). *Developing Cultural Industries: Learning from the Palimpsest of Practice*. Amsterdam: European Cultural Foundation.

<sup>6</sup> A 1ª edição ocorreu na CCJB, entre 9 e 25 de Abril de 2005; a 12ª edição decorreu entre 27 de Maio e 12 de Junho, deste ano.

- Drda-Kühn, K. & Wiegand, D. (2010). From culture to cultural economic power: Rural regional development in small German communities. *Creative Industries Journal*, 3(1), 89–96. doi: 10.1386/cij.3.1.89\_7
- Florida (2012) *The rise of the creative class. Revisited*. New York: Basic Books.
- Furtado, G. & Alves, S. (2012). Cidades criativas em Portugal e o papel da arquitetura: Mais uma estratégia a concertar. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 99, 125-140. doi : 10.4000/rccs.5137
- Gibson, C. (2012). *Creativity in Peripheral Places: Redefining the Creative Industries*. London and New York: Routledge.
- Gray, C. & Malins, J. (2004) *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited.
- Miles, M. (2012). Uma cidade pós-criativa? *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 99, 09-30. doi: 10.4000/rccs.5091
- PORDATA. (2016). Números dos municípios e regiões de Portugal Quadro-resumo: Beja. Disponível em [http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Beja+\(Municipio\)-6876](http://www.pordata.pt/Municipios/Quadro+Resumo/Beja+(Municipio)-6876)
- Saraiva, A. (2011). *A Influência de Louis I. Kahn na obra de Hestnes Ferreira. Tesis doctoral, Universidade da Coruña*
- Saraiva, A. (2016). Mergulhando no Sul de Raúl Hestnes. *Estudo Prévio*, 9(5), 1-13. Disponível em [http://repositorio.ual.pt/bitstream/11144/2749/1/EP9-Alexandra\\_Saraiva-PDF.pdf](http://repositorio.ual.pt/bitstream/11144/2749/1/EP9-Alexandra_Saraiva-PDF.pdf)
- Silva, M. T. S. C. (2008). *Caracterização Sócio-económica do Distrito de Beja*. Beja: REAPN - Rede Europeia Anti-Pobreza/Portugal - Núcleo Distrital de Beja.
- UNESCO. (2016). Creative Cities Network. Disponível em <http://en.unesco.org/creative-cities/>
- UNESCO Institute for Statistics. (2016). *The Globalisation of Cultural Trade: A Shift in Consumption. International flows of cultural goods and services 2004-2013*. doi: <http://dx.doi.org/10.15220/978-92-9189-185-6-en>
- UNRIC. (2016). *Guia sobre Desenvolvimento Sustentável*. Disponível em [http://www.unric.org/pt/images/stories/2016/ods\\_2dedicao\\_web\\_pages.pdf](http://www.unric.org/pt/images/stories/2016/ods_2dedicao_web_pages.pdf)
- URBACT. (2015). *Promoting urban-rural linkages in small and medium sized cities*. Disponível em [http://urbact.eu/sites/default/files/urban-rural\\_thematic\\_report.pdf](http://urbact.eu/sites/default/files/urban-rural_thematic_report.pdf)
- White, Pauline. (2010). Creative industries in a rural region: Creative West: The creative sector in the Western Region of Ireland. *Creative Industries Journal*, 3(1), 79–88. doi: 10.1386/cij.3.1.79\_1

## Agradecimentos

Ao Arquiteto Raúl Hestnes Ferreira, pela contínua disponibilidade e pela cedência de todo o material fotográfico e gráfico, ao longo do desenvolvimento da investigação de Alexandra Saraiva.

# DESIGNING EXHIBITIONS AT GOOGLE CULTURAL INSTITUTE. BETWEEN PEDAGOGICAL EXPERIENCES AND THE CREATION OF HERITAGE DIFFUSION PRODUCTS

MARIA LEONOR BOTELHO

Professora Auxiliar  
Departamento de Ciências e Técnicas do Património  
da FLUP  
Investigadora do CITCEM  
mlbotelho@letras.up.pt

LÚCIA MARIA CARDOSO ROSAS

Professora Catedrática  
Departamento de Ciências e Técnicas do Património  
da FLUP  
Investigadora do CITCEM  
lrosas@letras.up.pt

HUGO BARREIRA

Professor Assistente Convidado  
Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP  
Investigadora do CITCEM  
hbarreira@letras.up.pt

## Resumo

No âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto foram organizadas exposições virtuais, a primeira dedicada ao "Porto Património Mundial" e a segunda à paisagem e património do concelho de Sabrosa, na região do Alto Douro Vinhateiro. Ambas as exposições pretendem apresentar um outro olhar sobre o Centro Histórico do Porto, inscrito na Lista Unesco de Património Mundial em 1996, e o território e património de Sabrosa, parte de um sítio inscrito na Lista em 2001. A conceção de ambas as exposições foi definida por docentes e estudantes que, ao longo dos anos académicos, se dedicaram ao trabalho de campo, à pesquisa em bibliotecas e arquivos e ao trabalho realizado em contexto de sala de aula. A criação das exposições na plataforma Google Arts and Culture, resultou numa experiência pedagógica enriquecedora para estudantes, autores das imagens e das suas descrições, e para docentes, curadores e autores dos textos de secção. As exposições foram também assumidas como instrumento exploratório de metodologias de investigação aplicadas a um projeto coletivo. A capacidade de criar produtos culturais em contexto pedagógico foi a motivação central destes projetos. Pretendemos assim sistematizar e refletir no processo de conceção das exposições que, através de uma plataforma digital, de acesso livre para o "utilizador/visitante", procuram mostrar outros olhares sobre o património, urbano ou paisagístico. A seleção das imagens não foi inocente e procurou construir uma narrativa construída com base numa aturada Investigação sobre o centro histórico do Porto e o concelho de Sabrosa. Através desta proposta, pretendemos pensar, de um modo comparado, sobre as diferenças entre ambas as paisagens património mundial: um centro histórico e uma paisagem cultural unidas por um rio, o Douro.

## PALAVRAS CHAVE

**Porto, Sabrosa, Património Mundial, exposição virtual, Google Arts & Culture**

## Abstract

As part of the MA in History of Portuguese Art at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, they were organized virtual exhibitions, firstly dedicated to "Porto World Heritage" and after that to the heritage and landscape of the council of Sabrosa, in the Douro Wine Region. Both exhibitions aim to present a different view of the Historic Centre of Porto, a UNESCO World Heritage Site (1996), and Sabrosa's heritage and landscape, part of a UNESCO World Heritage since site 2001. The conception of both exhibitions was defined by teachers and students that, throughout the academics years dedicated themselves to field work, research in libraries and archives, but also to work carried out in the classroom context. The exhibition's creation at the Google Arts and Culture platform became an enriching learning experience for students, who produced the images, and wrote the text descriptions, and for teachers, curators and authors of the section texts. They were also assumed as an exploratory instrument of research methodologies applied to a collective project. The ability to create cultural products in a pedagogical context was these project's central motivation. We therefore propose to systematize and reflect on the process of designing exhibitions which, through a virtual platform, of free access to the "user/visitor", try to show different views of the heritage, either urban or landscape. The selection of the images was not innocent and tried to embody a narrative built after a thorough investigation into the historic center of Porto and the council of Sabrosa. Through this proposal, we want to think, in a comparative way, about the differences between two different landscapes, both world heritage: an historic center and a cultural landscape linked by a river, the Douro.

## KEY WORDS

**Porto, Sabrosa, World Heritage, virtual exhibition, Google Arts & Culture**



## Introdução

No âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto têm vindo a ser desenvolvidos projetos globais que congregam docentes e estudantes de duas unidades curriculares obrigatórias: Seminário de Projeto I (1S) e Seminário de Projeto II (2S). Pretendem estes projetos globais ser um exercício de investigação, permitindo aos estudantes o domínio das metodologias e do vocabulário de investigação científica pelo contacto direto com um projeto concreto de investigação de âmbito cultural, por forma a que adquiram capacidades para o desenhar, desde a catalogação de objetos até à sua difusão. Estimula-se, pois, a coesão e a cooperação entre os estudantes, fomentando o espírito empreendedor em resposta a um objetivo comum.

Os contactos entre a Faculdade de Letras da Universidade do Porto e o Google Cultural Institute (hoje designado por Google Arts & Culture) foram iniciados em 2014.



Figura 1. Frontpage Google Arts & Culture. Acessível em <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/>

No dia 14 de Julho de 2015 foram dados a conhecer ao mundo os primeiros resultados, numa inauguração mundial que teve lugar no Salão Nobre da Reitoria da Universidade do Porto. Apresentava-se assim “[Porto Património Mundial](#)”. A 23 de Setembro do ano seguinte, e aproveitando o enquadramento das [Jornadas Europeias do Património 2016](#), consagradas ao tema Comunidades e Culturas, foi inaugurada em Sabrosa a exposição virtual “[Sabrosa: Território e Património](#)”. Estas duas exposições virtuais têm em comum, além da difusão dos resultados em formato bilingue (PT e EN), o facto de apresentarem dois sítios inscritos na Lista de Património Mundial da UNESCO em 1996 e 2001, respetivamente, dando a conhecer a um público global duas narrativas sobre o território, seja ele urbano ou rural. Em ambas as exposições partiu-se do conhecimento das respetivas características territoriais, da sua História e do seu património.

Pretende-se, pois, refletir de um modo comparativo, sobre os resultados obtidos em ambas as exposições, não esquecendo que a sua conceção se enquadra em contexto pedagógico de um 2º ciclo de estudos cuja área científica é a História da Arte. A distinta natureza dos sítios tratados condicionou o olhar sobre o território, a sua interpretação, bem como as opções tomadas para o apresentar ao público à escala internacional, muito embora haja um aspeto comum de relevar, a estreita relação com um mesmo rio, o Douro, eixo estruturante na sua formação e desenvolvimento.



## Objetivos

Partindo da análise contextualizada de uma experiência pedagógica, realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa, ao longo de dois anos letivos (2014/2015 e 2015/2016), pretendemos demonstrar como se torna possível criar produtos de comunicação patrimonial em contexto letivo, assumindo-os como experiência de investigação.

Como é sabido a capacidade de aprendizagem tem uma estreita relação com a motivação, o que não é o mesmo que afirmar que a aprendizagem pode ser realizada sem esforço. A experiência de investigação que resulta num objeto concreto (para além do principal objetivo que é o conhecimento) tem-se revelado como um caminho com muitas virtualidades. Neste sentido, o recurso às exposições virtuais teve como objetivos: estimular a coesão e a cooperação entre os estudantes, fomentar o espírito empreendedor em resposta a um objetivo comum e a aquisição de conhecimentos aplicados à solução de problemas.

Pretende ainda este artigo pensar de modo comparativo sobre os modos de interpretação e apresentação de dois sítios de Património Mundial, o Centro Histórico do Porto (1996) e o Alto Douro Vinhateiro (2001) (através do caso particular do concelho de Sabrosa), ou seja, um centro histórico e uma paisagem cultural, que têm no rio Douro um elemento que as une indelevelmente.

## Metodologia

Diz-nos Maurizio Forte que “the new challenge in virtual environments is to develop advanced narrative mechanisms. The experience is the very new way of storytelling” (Forte). Neste sentido, a concepção de ambas as exposições parte da construção de narrativas sobre o sítio patrimonial, de caráter urbano ou de paisagem cultural, fundadas numa investigação de caráter científico. A narrativa de cada uma das exposições tem, pois, por base as imagens (acompanhadas dos respetivos textos para utilizações individuais diversificadas) e que possibilitam diálogos visuais e dinâmicos que procuram traduzir as relações concetuais que originaram a sua articulação. E, ainda, segundo M. Forte, “the more we have learnt, the more we can tell; but also the objects, the places, the sites, tell” (Forte).

O processo de construção das exposições resulta, assim, de seleções conscientes. Começou-se pela criação de um discurso prévio (mote), passando-se à criação das imagens e textos complementares, por aquele informados. Concluiu-se com a definição da narrativa principal, através dos textos de secção, direcionando os olhares sobre as imagens. A proposta da narrativa/percurso é o resultado deste processo orgânico, experimental e coletivo, e parte, assim, do conhecimento científico produzido sobre o objeto. O olhar por esse conhecimento informado, e consciente da necessidade de selecionar o que comunicar, fruto das restrições próprias de um formato como o de uma exposição virtual concebida para uma plataforma com as suas próprias guidelines e potencialidades, a ele retorna através de um fio condutor global. E voltamos a lembrar as palavras de M. Forte (Forte):



*In a museum exhibition, for instance, in order to interpret an object, we compare our mental “maps” with our newer “maps”: this mutual interaction can create an aesthetics of the fruition, a new context.*

O conceito e a construção das exposições foram, portanto, definidos por docentes e estudantes que se dedicaram ao trabalho de campo, à pesquisa bibliográfica e arquivística, bem como à sistematização crítica dos conteúdos em contexto de sala de aula. Fundamentais foram as aulas de campo, percorrendo a cidade do Porto e o concelho de Sabrosa, onde os estudantes tiveram oportunidade de «treinar» o olhar e, acompanhados pelos docentes, foram preparados a *ver além das coisas, reforçando a necessidade da sua formação em articulação com a cultura visual de cada contexto, e o seu papel como a primeira ferramenta ao serviço do investigador em História da Arte para a interação com o objeto.*

A conceção das exposições virtuais, enquanto projetos congregadores de investigação, resultou, portanto, em experiências pedagógicas enriquecedoras para estudantes, autores das imagens e da redação de textos. Tal incutiu nos estudantes a importância e pertinência dos conteúdos a apresentar, a noção de direcionamento do discurso, independente do meio de veiculação da mensagem, através da seleção e da comunicação de um olhar sobre o objeto, ou seja, a narrativa.

Também para os docentes este projeto se assumiu como instrumento exploratório de metodologias de investigação aplicadas a um projeto coletivo. Coube aos docentes das unidades curriculares de Seminário de Projeto I e II a coordenação dos projetos que, num segundo ano se alargou a outras unidades curriculares, contando assim com uma comissão científica alargada ao corpo docente do Mestrado em História da Arte Portuguesa. Por forma a integrar a conceção das exposições no contexto curricular, optou-se por: 1) incluir o projeto global no programa das referidas unidades curriculares, desenvolvendo-se num primeiro momento a conceção da exposição virtual e, numa fase sequente, a sua construção e divulgação; 2) assumir o projeto como componente de avaliação obrigatória, com uma percentagem de 30% da nota final, por forma a tornar mais profícua a participação dos estudantes. A metodologia adotada adequou-se, portanto, aos objetivos definidos para cada uma das unidades curriculares.

De notar que o elevado número de estudantes envolvidos, com os seus diferentes níveis de motivação, constituíram um desafio ao nível da coordenação, tanto mais que a sua ação se refletiu ainda em termos de avaliação, exigindo um esforço acrescido de ambas as partes. No que aos docentes toca, o caráter exploratório do projeto, a responsabilidade do cumprimento daquilo que foi contratualizado com o Google Arts & Culture e a pressão causada pelo impacto/visibilidade que se pretendia do mesmo foram, seguramente, grandes desafios que se refletiram de forma imediata nas opções tomadas ao nível da curadoria das exposições.

## 1. As Exposições Virtuais

Embora remontem aos finais da década de 1990 as primeiras exposições virtuais, é seguramente já no século XXI que estas alcançam maior visibilidade, fruto dos desenvolvimentos tecnológicos e da sequente criação de plataformas de alojamento como o Google Arts & Culture, ou outras. A produção científica sobre a matéria identifica duas tipologias de exposições virtuais, as chamadas galerias virtuais e as exposições propriamente ditas. Correspondem as primeiras a coleções de imagens, disponibilizadas numa plataforma em linha, dotadas de hiperligações e que facultam ao visitante imagens de objetos complementadas com informações textuais alargadas. De um modo geral surgem associadas a museus (físicos) e a instituições patrimoniais, pelo que devem ser entendidas, mais do que como a “versão virtual” dos mesmos, como uma “missing wing” onde geralmente se regista uma extensão da primeira, pois “missing wing virtual Exhibitions make available materials and resources not featured in the original exhibit” and “serve not only to mirror the original but also to extend it”. Ao contrário destas, as exposições virtuais propriamente ditas assumem-se como apresentações intencionais de um conjunto de objetos, identificados por uma curadoria (individual ou coletiva), desenhando uma narrativa e um discurso que cria relações intencionais entre os mesmos.



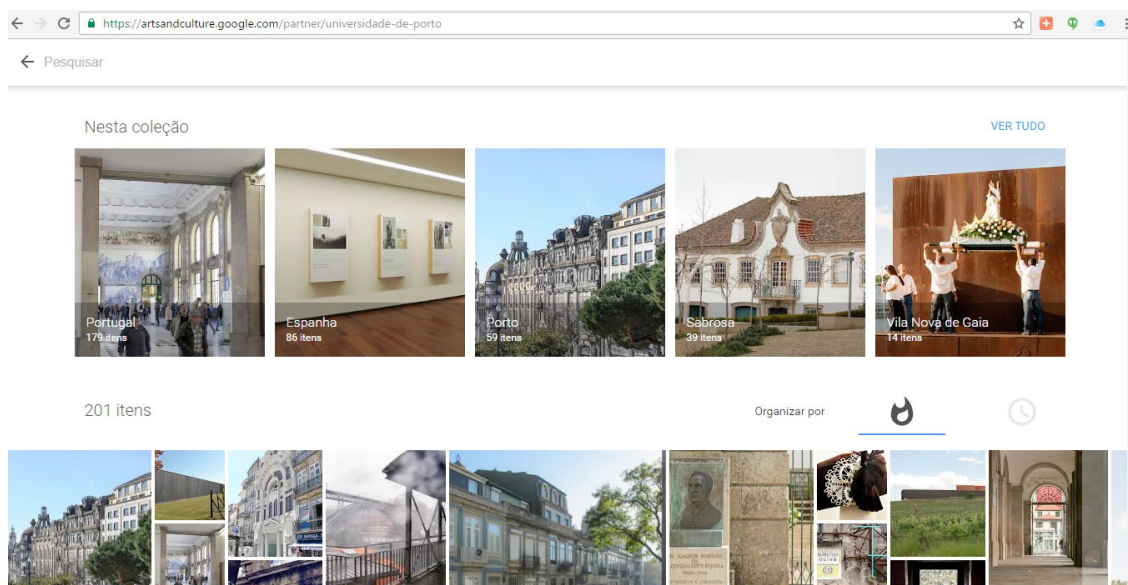


Figura 2. Páginas da Faculdade de Letras da Universidade do Porto no Google Arts & Culture. Acessível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/search?q=Faculdade%20de%20Letras%20da%20Universidade%20do%20Porto>

São, pois, estas duas diferentes abordagens que encontramos na plataforma Google Arts & Culture, criando assim dois níveis diferenciados de informação para ambos os casos em estudo, concebidos de acordo com as suas possibilidades de comunicação e de difusão do conhecimento, mas também de interpretação e apresentação das narrativas construídas, fundadas numa aturada investigação de carácter científico. O visitante pode explorar as imagens de cada uma das exposições enquanto objetos individuais, dado que cada uma delas integra a coleção da Faculdade de Letras da Universidade do Porto na plataforma Google Arts & Culture. Nos “Detalhes” de cada imagem encontra informação suplementar que tem por base a investigação científica que acompanhou a produção dos conteúdos e orientou a definição dos percursos finais das exposições. Este nível de discurso, que disponibiliza imagens e respetivos textos para utilizações individuais diversificadas, complementa-se com os dos percursos, que têm por base as narrativas criadas pelas imagens e possibilitando diálogos visuais e dinâmicos que procuram traduzir as relações concetuais que originaram a sua articulação.

Após o tratamento e alinhamento das imagens, concebido em função resposta aos objetivos pretendidos e ao mote definido para cada uma das exposições virtuais, as imagens surgem potencializadas pelos recursos que a plataforma Google Arts & Culture proporciona e que permitem potenciar esta articulação através de *zooms* ou da inclusão de *street views*.

## 1.1. Porto Património Mundial (2015)

A exposição *Porto Património Mundial* teve como objetivo apresentar um «outro olhar» sobre o Centro Histórico do Porto, classificado pela UNESCO como Património Mundial em 1996. Segundo a UNESCO,

... o Centro histórico do Porto oferece, a par do seu tecido urbano e de numerosos edifícios históricos, um testemunho indiscutível de desenvolvimento de uma cidade europeia que, ao longo deste milénio, se virou para Oeste para enriquecer as suas ligações culturais e comerciais (ICOMOS, Outubro 1996).

Foi a partir desta ligação com o litoral que se começou a construir a narrativa da exposição.

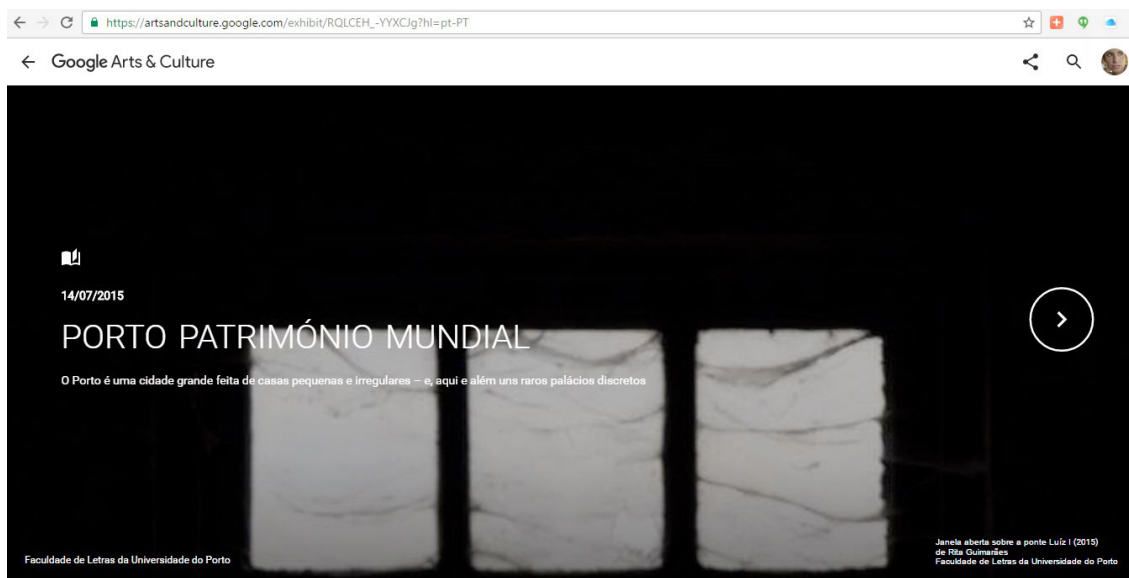


Figura 3. Frontpage da exposição “Porto Património Mundial” (2015) no Google Arts & Culture. Acessível em: [https://artsandculture.google.com/exhibit/RQLCEH\\_-YYXCJg?hl=pt-PT](https://artsandculture.google.com/exhibit/RQLCEH_-YYXCJg?hl=pt-PT)

O Centro Histórico do Porto deve a sua autenticidade e o seu inegável valor cultural à conjugação de uma malha urbana complexa, e de um peculiar conjunto edificado, com um modo de ser particular, que testemunha a identidade e a ideia de pertença de uma comunidade que se foi moldando ao longo dos séculos.

*Património Mundial, aqui, não é só um monumento, nem sequer um grande conjunto de monumentos, com casas e ruas, igrejas, pontes majestosas... e cais... e muralhas e muitas pedras mais... e ferros e azulejos... Aqui o Património Mundial é a cidade (Loza In Aguiar, 2008: 28).*

Segundo a Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural (1972), os conjuntos são valorizados pelo facto de integrarem um grupo de construções que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência (Art. 1º). O Centro Histórico do Porto constitui uma peça mestra do génio criativo humano que, conjugado com os mais variados fatores, criou uma obra de arte única no seu género e altamente estética. Trata-se de um trabalho coletivo que resulta de sucessivas contribuições, quais camadas estratigráficas, e não tanto, de um ato pontual e precisamente datado.

Privilegiaram-se aspetos que definem a cidade «para além dos monumentos», partindo da ideia expressa na obra *Arquitectura Tradicional Portuguesa* de Ernesto Veiga de Oliveira e Fernando Galhano.

Aqui o Porto é definido como:

*... uma cidade grande feita de casas pequenas e irregulares – e, aqui e além uns raros palácios discretos. E é precisamente essa antinomia estreme e exclusiva, e sobretudo a maioria de casas estreitas e de tamanhos variáveis, que nos dá a razão da desordem aparente da paisagem visual do Porto (Oliveira & Galhano, 1992: 301).*

Dado que é impossível apreender a cidade como um todo, esta foi usada como a base do discurso da exposição. Foi assim criada uma acumulação de perspetivas sobre o Porto que transcende a sucessão de elementos ao longo do tempo histórico e permite aprofundar a experiência do conhecimento de uma cidade que teve por base um desenvolvimento urbano acumulado ao longo dos séculos. Cada uma destas perspetivas sobre o Porto constitui uma secção, na qual podemos encontrar um texto que orienta o percurso pela sequência de imagens que a compõem.

A exposição é sobre a cidade, retira a primazia ao monumento e, indo para além deste, revela-o e potencia-o numa série de leituras que procuram captar visualmente os ambientes propiciados pela integração do edificado na cidade. A escala altera-se, por vezes, de forma dramática na exposição, porque a cidade é um organismo vivo, em que o plano teórico e controlado embate na crueza da realidade construída. Por fim, *Porto Património Mundial* não é uma cidade feita de imagens de bilhete-postal. A cidade observa-se e descobre-se no percorrer da sua malha urbana, que não se deixa intimidar pelo monumento, e que uma imagem isolada ou estática não capta.

## 1.2. Sabrosa: Território e Património (2015)

Esta exposição tem como objetivo apresentar o território e património do concelho de Sabrosa que integra a Paisagem Cultural do Alto Douro Vinhateiro, classificada pela UNESCO como Património Mundial em 2001. É um convite para que o visitante percorra o território e possa fruir desta paisagem singular.

Segundo Carlos Alberto Ferreira de Almeida,

*Património é tudo o que tem qualidade para a vida cultural e física do homem e tem notório significado na existência e na afirmação das diferentes comunidades, desde a vicinal e paroquial, à concelhia, à regional, até à nacional e internacional. Património é qualidade e é memória rica e, idealmente, viva. Sem qualidade, intrínseca ou circunstancial, não haverá fundamento. O património não pode ser olhado apenas como uma reserva e, menos ainda, como uma recordação ou nostalgia do passado mas, antes, como algo que tem de fazer parte do nosso presente (CAFA, 1998: 10-17).*

Foi a partir desta conjugação entre o passado e o presente, que escolhemos como tema desta exposição o património do concelho de Sabrosa, elegendo as freguesias que, pela sua localização, mais se relacionam com a cultura da vinha. A qualidade da paisagem do concelho de Sabrosa, *uma paisagem feita à mão* –

aspecto comum a todo o território do Alto Douro Vinhateiro – resulta do domínio de condições geomorfológicas adversas. Ao duro trabalho do homem, durante séculos, e ao controle do caudal irregular e turbulento do rio Douro com a construção das barragens hidroelétricas, devemos os valores estéticos que a paisagem hoje apresenta.

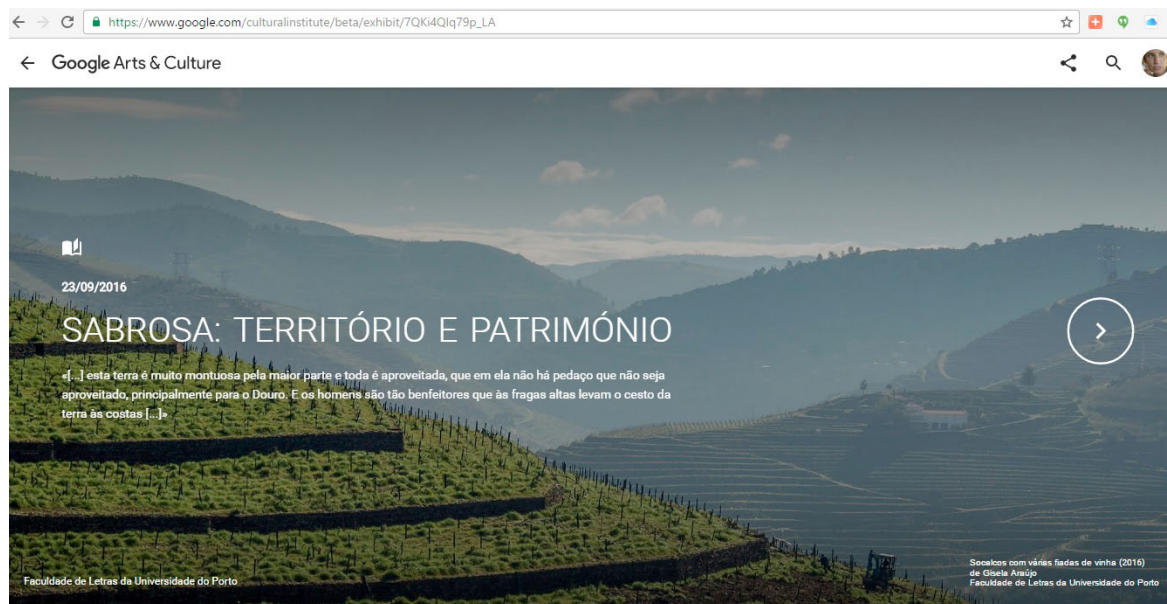


Figura 4. Frontpage da exposição “Sabrosa: Território e Património” (2016) no Google Arts & Culture. Acessível em: [https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/7QKi4Qlq79p\\_LA](https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/7QKi4Qlq79p_LA)

Paisagem cultural, evolutiva e viva, foi o ADV valorizado pelo exemplo de uso da terra que, além de representar a evolução de uma cultura, material e imaterial, construiu um tipo de paisagem que ilustra momentos representativos da história, patente nos seus socalcos, quintas, aglomerados, capelas e caminhos. Trata-se, também, de um testemunho único de uma tradição que está viva e se modernizou, que usa e constrói nova paisagem, cria património material e mantém presente uma herança imaterial. O ADV é, pois, Património Cultural Vivo.

Privilegiaram-se aspetos que definem o *Espírito Do Lugar* tal como a Declaração do Québec (ICOMOS) de 2008 entende, “os elementos tangíveis (edifícios, sítio, paisagens, rotas, objetos) e os intangíveis (memórias, narrativas, documentos escritos, rituais, festivais, conhecimento tradicional, valores, texturas, cores, odores, etc.), isto é, os elementos físicos e espirituais que dão sentido, emoção e mistério ao lugar”. No ADV, e em Sabrosa, persiste um “*Spiritu Loci*” construído por seres humanos em resposta às suas mais diversas necessidades, “num processo em permanente reconstrução, que corresponde à necessidade de mudança e continuação das comunidades” (ICOMOS, 2008, art. 3).

No ADV, materializa-se pois uma forma de vida ligada à cultura da vinha e do vinho, que construiu e constrói a paisagem monumental e humanizada desenhando formas únicas com os seus socalcos; o património religioso ou civil, e que apenas é inteligível na sua perfeita relação com um património mais



vernacular e o património intangível que confere significado, valores e contexto a esta paisagem cultural, evolutiva e viva.

Tendo por base estes diferentes pontos de partida, visitamos o concelho de Sabrosa, num relance sobre determinado aspeto da paisagem ou sobre um elemento patrimonial. A exposição é sobre o território, sentindo o seu espírito de lugar e a sua qualidade. Esta abordagem traduziu-se na procura da captação visual dos ambientes propiciados pela integração das arquiteturas na paisagem vinhateira ou urbanizada. A escala altera-se, por vezes de forma dramática na exposição, porque o Alto Douro Vinhateiro assim o exige.

Por fim, *Sabrosa: Território e Património*, exposição que, tendo por base a qualidade e o espírito do lugar de um território, observa-se e descobre-se no percorrer dos seus caminhos, na visita aos diversos aglomerados e quintas, o que uma imagem isolada ou estática não capta.

## Conclusões

Através da construção das exposições virtuais, consagradas a dois sítios de Património Mundial, cuja natureza e dimensão são assumidamente distintas, experimentámos duas formas diferentes de aproximação ao bem patrimonial que, contudo, nos conduzem a uma mesma abordagem: prevaleceu a intenção de apresentar «um outro olhar» (que não o do convencional “bilhete postal”) fundado na experiência comum de construção de uma narrativa que, através de uma plataforma digital, fizesse recurso dos mecanismos curatoriais fundados na ideia de storytelling. De facto, “the possibility to calculate the cultural learning on the basis of a museum visit, for instance, depends mainly on the faculty to tale what we have seen, what we have elaborated, observed... they let traces, mnemonic traces (Forte).

O modelo curatorial utilizado pode ser categorizado, em ambos os casos, segundo a proposta de David Silver, como organizacional pois “organization-based virtual Exhibitions are designed, constructed, and maintained by large teams of professional writers, artists, archivists, graphic designers, multimedia technicians, and curators” (SILVER, 1997: 832). Além disso, o modelo curatorial adotado apresenta uma significativa componente pedagógica, por ser “common for organizations-based virtual Exhibitions to be developed in conjunction with educational groups”, pela prioridade dada à institucional “collaboration and pedagogical application” (SILVER, 1997: 832). Demonstram, assim, estas experiências a possibilidade de criação de produtos de comunicação patrimonial em contexto pedagógico, enquanto experiência de aprendizagem de vários métodos de investigação.

Pela criação de um produto de comunicação em Património, que através da plataforma da Google Arts & Culture tem um alcance global, pensa-se ter contribuído assim para a captação de públicos e para a efetiva transmissão de conhecimento sobre os objetos expostos, uma cidade e uma paisagem cultural. Recorremos a um instrumento de comunicação digital aplicado ao património, demonstrando que este “should be oriented

towards the capacity to change ways and approaches of learning” (Forte).

Mais, se M. Forte nos diz que “typically we define linear learning, tools and actions, such as books, audio, catalogues and so on (in this case the communication is a linear sequence)”, as exposições virtuais “Porto Património Mundial” e “Sabrosa: Território e Património” pretendem demonstrar que a comunicação patrimonial, fazendo uso de uma ferramenta digital, é por si só dinâmica, logo, mais apelativa e contributiva para a criação de “newer «maps»”.

## Referências

- Almeida, C.A.F. (1998). Património. O seu entendimento e a sua gestão. Porto: Etnos.
- CRUARB/CH (coord.) (1996). Porto a Património Mundial. 2ª Edição. Porto: C.M.P.
- CRUARB/CH (coord.) (1998). Porto a Património Mundial. Processo de Candidatura do Centro Histórico do Porto à UNESCO - Livro II. I Edição. Porto: C.M.P.
- FORTE, M. “Communicating «virtual»”. S.l., S.d.. Acessível em [https://www.academia.edu/203790/Communicating\\_the\\_Virtual](https://www.academia.edu/203790/Communicating_the_Virtual) (acedido em 20 de novembro de 2016).
- LOZA, R. (2008). “Porto Centro Histórico” In AGUIAR, F. B. de (org.) - Património da Humanidade na Bacia do Douro, S.l., CCDRN e Fundação Rei Afonso Henriques.
- OLIVEIRA, E. V. de; GALHANO, F. (1992). Arquitectura Tradicional Portuguesa. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FERNANDES, F. B. (1999), Transformação e permanência na habitação portuense. As formas da casa nas formas da cidade. Porto: FAUP Edições.
- SILVER, D. (1997)., Interfacing American Culture: The Perils and Potentials of Virtual Exhibitions. American Quarterly (vol. 49, No. 4, p. 826-827). Acessível em: <http://www.jstor.org/stable/30041813>
- UNESCO World Heritage List. Acessível em: <http://whc.unesco.org/en/list/755> (acedido em 20 de março de 2016).

# CIDADE, PATRIMÓNIO E CARTOGRAFIA. O CASO DO BAIRRO HISTÓRICO DA MOURARIA, EM LISBOA

ANA MOYA    DESIDÉRIO BATISTA

Centro de História da Arte e Investigação Artística.  
Universidade de Évora.  
Palácio do Vimioso, Évora (Portugal) 7002-554. amoya@uevora.  
pt ; Faculdade de Ciências e Tecnologia.  
Universidade do Algarve.  
Campus Gambelas. Faro (Portugal) 8005-139. dbatista@ualg.pt

## Resumo

*O presente artigo incide sobre a análise da evolução histórica e do processo de transformação da identidade formal da paisagem urbana da Mouraria, em Lisboa, a partir da interpretação da cartografia antiga e de fontes escritas. A atual estrutura formal do tecido urbano do Bairro testemunha a coexistência e articulação de heranças urbanas e de processos formais de construção, ao longo do tempo, que definem o seu património urbano construído. A estrutura formal é um dos seus atributos identitários porque elucida morfologicamente o ambiente e o carácter do bairro como valor patrimonial. O propósito da análise é a reinterpretação da evolução espacial e temporal do Bairro, considerando a arquitetura, o urbanismo e a paisagem, de forma integrada. A leitura dessa evolução, integrando as principais permanências, mudanças (e ausências) no âmbito do processo histórico de construção e transformação do espaço urbano e da sua herança patrimonial, é balizada pelas principais cartas de Lisboa, que coincidem com meados do século XVII, a aproximação ao final do Antigo Regime, a transição do século XIX para o século XX, e o século passado, associando cada um destes tempos a um modo particular de representação cartográfica. A interpretação das diferentes cartas é organizada, em termos metodológicos, a partir do recurso a fontes escritas da época, culminando com a elaboração de um desenho final com representação do espaço urbano na atualidade, considerando o mapeamento das principais alterações e continuidades, com especial destaque para a representação do seu espaço público.*

## Abstract

*The present paper focuses on the analysis of the historical evolution and the processes of transformation of the historical neighbourhood of Mouraria, in Lisbon, and it centres in the physical identity of its urban landscape. For this purpose, we will interpret old cartographies and historical written sources. The current formal structure of the neighbourhood attests the coexistence and articulation of its urban heritage with the formal processes of construction of its urban fabric that delineate its urban architectural heritage. The heritage values and identity attributes of the neighbourhood rely on its formal structure and urban morphology. The purpose of the present study is the reinterpretation of the spatial evolution of this historical neighbourhood, considering the integration of its architecture, urbanism and landscape. The reading of Mouraria's historical evolution, integrates the major continuities, changes and absences in the construction and transformation of the urban space and its patrimonial heritage. This study is validated by the analysis of historical maps of Lisbon, which coincide with the mid-seventeenth century, the approach to the end of the Old Regime, the transition from the nineteenth to the twentieth century (first decades of XXth century and its 2nd half), associating each of these times to a particular way of cartographic representation. The interpretation of the different maps is organized, methodologically, using printed and written sources of the time, culminating in the preparation of a final representation of the urban morphology of the neighbourhood in 2016, considering the mapping of the main changes and continuities to the present, with particular emphasis for the representation of their public space.*

## PALAVRAS CHAVE

**Centro histórico, Cartografia, Património, Morfologia urbana, Mouraria**

## KEY WORDS

**Historical centre, Cartography, Heritage, Urban morphology, Mouraria**

## Introdução

O acervo cartográfico constitui um instrumento fundamental para o estudo integrado do urbanismo, da arquitetura e da paisagem, aduzindo a dimensão espacial aos distintos recursos para a leitura e (re) interpretação de um lugar a partir do seu processo histórico de construção e transformação. Associando uma dimensão expressiva ao desígnio da representação, a cartografia procura fixar uma determinada situação ou condição num determinado momento, adquirindo importância quer pelo conjunto dos elementos presentes, quer pelos ausentes. A existência, para determinados objetos de estudo, de um património cartográfico relativo a distintos períodos permite, deste modo, balizar a interpretação do processo histórico de (trans)formação, organizando a leitura das restantes fontes, sejam elas os documentos escritos ou os próprios elementos e estruturas que definem o património urbano construído ou a paisagem herdada.

É, neste contexto, que se inscreve o presente artigo que tem o propósito de caracterizar o processo de transformação da identidade formal da paisagem urbana da Mouraria na sua relação espaço-temporal com o resto da cidade de Lisboa, considerando de forma articulada os temas do urbanismo e do património material e imaterial. A reconstituição deste processo embora considere a análise da evolução urbana do Bairro num período anterior ao aparecimento dos primeiros registos cartográficos, incide privilegiadamente na interpretação de um conjunto significativo de cartas de diferentes períodos levantadas a partir de meados do século XVII, culminando com a elaboração de uma planta de reconstituição do bairro na atualidade comportando a representação do seu espaço público enquanto suporte da vida coletiva e palco da multiculturalidade associada ao turismo de cidades.

O presente trabalho integra-se numa investigação mais alargada financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/101156/2014) e pelo Fundo Social Europeu do Programa Operacional de Capital Humano. Esta investigação compreende o estudo das identidades, património e turismo cultural de duas comunidades imigradas nos centros históricos de Lisboa (Bairro da Mouraria) e de Londres (Bairro de Stockwell) a partir da identificação e caracterização da paisagem somática da multiculturalidade urbana lusófona.

## Objetivos

O Bairro da Mouraria sendo de fundação antiga apresenta um perfil histórico evolutivo que o torna profundamente intrincado com a história urbana e socio-económica da cidade de Lisboa, constituindo hoje uma parte integrante do seu Centro Histórico. O propósito fundamental do presente artigo corresponde à leitura integrada do património da Mouraria em três escalas distintas – urbanismo, arquitectura e paisagem – procedendo-se à análise da evolução da sua morfologia urbana e ao registo cartográfico da sua organização espacial atual. Este propósito está diretamente relacionado com outro objetivo da investigação que se prende com a compreensão da estrutura formal do tecido urbano do Bairro enquanto reflexo de processos formais de (re)construção, ao longo do tempo, e atributo identitário associado ao seu valor patrimonial e à



multiculturalidade urbana que o caracteriza.

Com o presente artigo pretende-se contribuir para o conhecimento da paisagem urbana e do património (multi)cultural do Bairro Histórico da Mouraria, incidindo na sua interpretação na contemporaneidade mas reportada, simultaneamente, aos diferentes períodos da história que marcaram a sua transformação.

## Metodologia

Os instrumentos para o estudo integrado do urbanismo, do património e da paisagem da Mouraria incidem privilegiadamente no recurso às fontes cartográficas, históricas e documentais; abordagem que foi complementada com a informação recolhida *in situ* através de trabalho de campo e o seu cruzamento com uma revisão bibliográfica completa e atualizada sobre os distintos temas em estudo.

Na presente investigação aplicou-se, assim, uma metodologia integradora e articulada que cruzando a informação dos recursos históricos e documentais com os dados obtidos pela analogia das cartas antigas, nos permitiu a compreensão e descrição do processo histórico de transformação formal do bairro na sua relação de interdependência com a cidade de Lisboa. De modo a tornar este método mais claro e expedito, procedeu-se ao agrupamento dos temas-chave no âmbito da análise morfológica do bairro considerando a inter-relação espacial que historicamente estabeleceu com a cidade: a Mouraria-de-fora (arrabalde, entre os séc. XII e XV), a Mouraria-de-dentro (entre o séc. XVI e o séc. XVIII) e a Mouraria-do-centro (do séc. XIX até à atualidade). Deste procedimento resultou uma abordagem à inter-relação bairro – cidade, ao longo do tempo, estruturada transversalmente numa análise de três leituras diferentes, mas complementares, da transformação formal da paisagem urbana e do património multicultural da Mouraria, e que coincidem com os três pontos principais do corpo do texto.

## 1. A estrutura multicultural da Mouraria: uma paisagem urbana de (des)continuidades.

Embora na sua fundação no século XII, a Mouraria se constitua como um espaço segregado, afastado da cidade, a sua condição de arrabalde não impede que a sua estrutura urbana e organização funcional se caracterize pelo convívio entre mouros, judeus e cristãos (Macedo, 1981; Marques, 1994; Menezes, 2004). Se a multiculturalidade é intrínseca à Mouraria-de-fora, a sua população é estruturada socialmente. Os mouros pertenciam à camada mais desfavorecida da sociedade da época, e os grupos mais privilegiados, entre eles, dentro do arrabalde eram os tecelões de tapetes e os oleiros, enquanto os judeus encontravam-se distribuídos pelas classes médias e patriciado. (Marques, 1994:515). Esta estratificação social e laboral encontrava-se diretamente associada à organização espacial do bairro que compreendia dois núcleos principais na zona da Mesquita Grande (junto da atual Igreja do Socorro) e a Mesquita Pequena (atual calçada da Mouraria) em que o sistema de espaços públicos, restritos aos habitantes da comuna, estavam ligados aos rituais religiosos, aos



hamam, às escolas e aos chafarizes ou poços (Oliveira e Viana, 1994:194; Barros, 1998:142-143). Parece confirmar-se na atual estrutura urbana do Bairro a importância desses dois núcleos urbanos e os seus espaços públicos, de origem islâmica (Menezes, 2004: 27). No séc. XIV a segregação do arrabalde ainda era evidente na organização urbana da Mouraria, mas o convívio profissional entre os cristãos e muçulmanos no negócio das olarias e do azeite fez com que a nova população cristã se estabelecesse na envolvente amuralhada da comuna. Na Rua do Benfornoso houve uma grande concentração de olarias, fixando a população cristã e dando, assim, início ao crescimento de um arrabalde novo e ao convívio multiétnico. A interação entre diferentes etnias e culturas era evidente na Travessa das Olarias onde conviviam mouros e cristãos. A Rua dos Lagares, denominada carreirinha, era uma área maioritariamente cristã, e via de passagem obrogatória das mulheres cristãs às quais tinham proibido transitar pela Mouraria e contactar com muçulmanos (Macedo, 1981: vol. I 224). As famílias nobres cristãs, por sua vez, instalaram-se no arrabalde novo, em casas senhoriais, em lotes de terreno maiores e em ruas mais largas.

O período compreendido entre os séculos XVI e XVII, quando o Bairro se integra espacial e socialmente na cidade e no culto cristão, corresponde ao período de descontinuidade da natureza multiétnica da *Mouraria-de-dentro*. Com o édito de expulsão das minorias religiosas da comuna, em 1496, os edifícios públicos e religiosos construídos pelos muçulmanos foram “desmantelados” e as lápides do *almocavar* (cimenteiro mouro) foram colocadas nos muros do Hospital de Todos-os-Santos (Dias, 1987:17). O sistema de espaços públicos e a rede de equipamentos religiosos e escolas, abre-se ao resto da cidade, assistindo-se ao desenvolvimento urbano do bairro que, incorporando no seu tecido, igrejas, conventos e palácios, passou a ter um papel preponderante na estrutura público-religiosa da cidade. A *Planta da Cidade de Lisboa* (1650) pelo *Architecto* João Nunes Tinoco destaca a ermida de São Sebastião construída no início do séc. XVI, mais tarde designada por capela de Nossa Senhora da Saúde (1662), primeira paróquia da freguesia do Socorro e que preserva a tradição que mais caracteriza o bairro na atualidade: a popular procissão de Nossa Senhora da Saúde. Também mostra o Colégio dos Meninos Órfãos (1549), a igreja de São Lourenço, dentro da Cerca Fernandina, na Freguesia de S. Lourenço que era a igreja mais antiga edificada no séc. XIII, reedificada em séculos posteriores. A estrutura urbana e social da Mouraria-de-dentro é fortemente marcada pela presença não só de igrejas, mas também de conventos (Santo Antão-o-Velho, 1540-1759; Santo Antão-o-Novo, 1593), mosteiros (da Rosa, 1519-1755) e palácios (do Marquês de Tancos, 1539, sobre o qual se construiu o palácio da Rosa). Disto nos dá conta a *Planta Topographica da Cidade de Lisboa*, de 1780, de autor desconhecido, que representa a vermelho vivo as igrejas que se destacam do tecido urbano, pontuado por outros edifícios históricos.



Figura 1 Extrato da Planta da Cidade de Lisboa, João Nunes Tinoco de 1650. Atlas de Lisboa: a cidade no espaço e no tempo, p.54-55.

Se no final do séc. XVI, o carácter residencial do bairro é acentuado pela chegada de população de distintas províncias portuguesas, no séc. XVIII o aumento da densidade populacional pela vinda de novos fluxos migratórios, contribui para a falta de condições de habitabilidade do bairro associado à precaridade das edificações e à insalubridade (Rodrigues, 1997: 55-62). Depois do terramoto de 1755, a estrutura da malha urbana da Mouraria não foi destruída, e os únicos espaços demolidos corresponderam à zona das olarias, e a parte superior da rua dos Cavaleiros. Recuperados estes espaços abre-se o Largo do Terreirinho e a Calçada de Santo André que foi escolhida pelas famílias nobres, junto com a Encosta do Castelo, para se instalarem em palácios, palecetes e casas senhoriais (Menezes, 2004:35). A *Planta Topographica da cidade de Lisboa* ou *Planta nº4* (de autor desconhecido), de 1780, põe em evidência através de uma representação gráfica colorida, dois aspetos fundamentais da morfologia urbana da *Mouraria-de-dentro*. Por um lado, a conservação da maior parte do antigo tecido urbano do Bairro, após o terramoto, tal como é expresso na legenda da Carta: *Tudo de banho vermelho é que se conserva antigo* e a renovação urbana do extremo sul do Bairro, na contiguidade da Baixa Pombalina, e a abertura de duas ruas a norte, indicadas pelo *banho amarelo*, o *Projecto de novo Plano*.

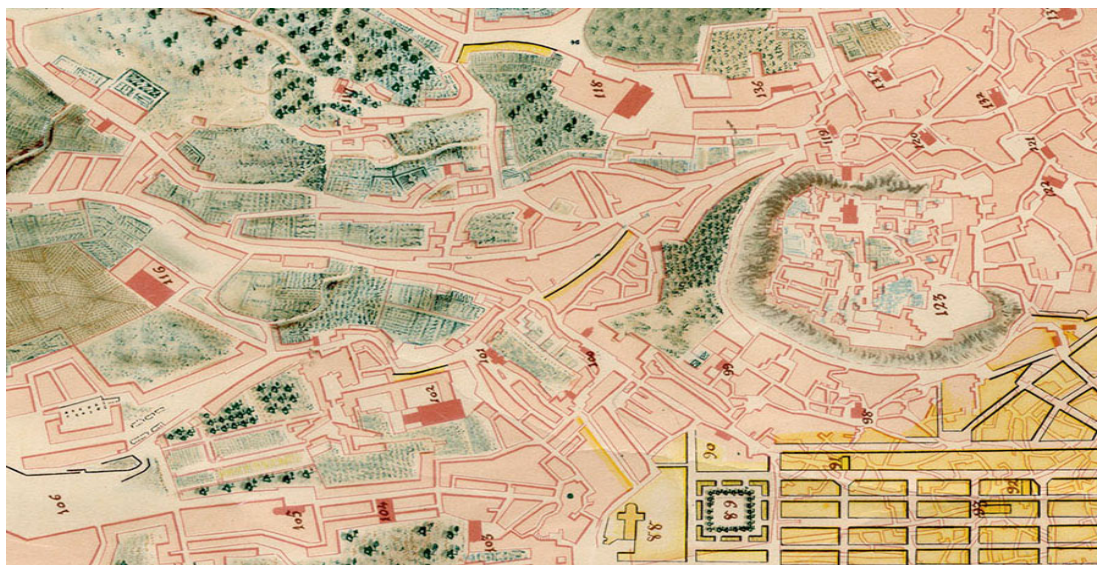


Figura 2 Extrato da Planta Topographica da Cidade de Lisboa (1780). 78x51 cm.  
Atlas de Lisboa: a cidade no espaço e no tempo, p.70-71.

Esta dualidade espacio-social presente no bairro não impede que a partir do século XIX, a Mouraria seja um bairro popular, central e produtivo, mas ao mesmo tempo segregado. A *Mouraria-do-centro* começa a perfilar-se atraindo imigrantes de diferentes regiões do país e estrangeiros, maioritariamente espanhóis provenientes da Galiza. A partir de meados de Oitocentos, os fenómenos migratórios condicionaram a vida do bairro, ao ponto de no final do século se atingir densidades populacionais superiores a 600 hab/ha, e dois terços do total dos residentes da Mouraria não serem naturais do bairro (Rodrigues, 1997:45-63). Devido à falta de salubridade e à degradação das condições de vida, decide-se proceder, em 1950, à destruição da parte baixa da Mouraria, com a consequente deslocação dos moradores para a periferia da cidade. Este acontecimento marca um novo período de descontinuidade na vida multicultural do bairro, acompanhado pelo desaparecimento de estruturas e elementos do seu património urbano e edificado entre ele quarteirões, praças e ruas, palácios (Palácio Folgosa e do Marquês do Alegrete), a igreja do Socorro o teatro Apolo, o Mercado da Praça da Figueira e finalmente a demolição do Arco do Marquês do Alegrete ditado pelo planeamento higienista adotado para o centro da cidade. É em meados da década de 1970, que a multiculturalidade da *Mouraria-do-centro* se reafirma e consolida através da receção de um grande contingente de imigrantes provenientes das antigas colónias ultramarinas, mas também de Hindus e Muçulmanos, abrindo negócios comerciais no bairro (Malheiros, 1996; Mapril, 2010). É com eles que se incrementará de novo o dinamismo comercial multicultural do bairro, acentuado pela chegada, na primeira década do século XXI, de imigrantes da China, Bangladesh e Nepal (Bastos, 2004; Mapril, 2010). A paisagem urbana da Mouraria adquire um carácter multiétnico e integrador de diferentes culturas, nomeadamente da africana com a vinda de Senegaleses e Zairenses que abrem negócios na área da cosmética, música, produtos alimentários e restauração. Em 2011, um 8% da população da Mouraria pertencia a 51 nacionalidades diferentes (Fonseca e McGarrigle, 2012). Na atualidade, o comércio e serviços dirigidos por imigrantes Chineses encontra-se concentrado nos dois Centros Comerciais do Largo Martim Moniz, na rua da Palma e na rua da Mouraria. Esta



comunidade forma um grupo imigrado autónomo e autosuficiente e que menos interage com os outros grupos. A comunidade Indiana, Bangladechiana, e Nepalesa, estabelecem relações interculturais entre os diferentes habitantes do bairro, sendo a Associação Cultural Islâmica em Portugal (ACIPT), a Mesquita Baitul Mukarram e o Templo Indiano da Comunidade Ravidassia os espaços de encontro de imigrados de diferentes lugares de procedência unidos pelas mesmas crenças religiosas. As suas atividades económicas estão mais dispersas no bairro, com uma presença relevante na rua da Palma, Avenida Almirante Reis, rua do Benfornoso, entre outras ruas contíguas. Na *Mouraria-do-centro*, embora a comunidade dos países do PALOP, seja a mais expressiva em número, a sua presença na paisagem comercial é bastante inferior estando direcionada para a estética com salões de beleza e de cabeleireiros, que se concentram na rua do Arco do Marquês do Alegrete e Poço do Borratém (Moya e Batista, 2016).

## 2. A estrutura multifuncional da Mouraria: da segregação à abertura ao comércio e ao turismo global

Na *Mouraria-de-fora* do arrabalde velho e novo (séc. XII a XV) existia a organização de uma dupla estrutura de subsistência económica independente do resto da cidade na cultura intensiva de hortas e comércio local, e numa economia de comércio externo ao bairro nas atividades artesanais e comerciais e no negócio das olarias e os lagares de azeite. No entanto as atividades artesanais tinham mais peso que a agricultura no dinamismo económico da comuna, e geraram a existência de escolas de ofícios e teares, sob a proteção do Rei (Barros, 1998:90). No *Mapa Geral das Freguesias da Corte* (1770), podemos observar a importância do eixo vial da Rua do Benfornoso, que no arrabalde novo tinha características artesanais e comerciais. O arrabalde novo estava formado por dois núcleos urbanos ligados ao comércio e a artesanaria com o núcleo das olarias a nascente e o núcleo dos lagares perto do antigo arrabalde. A atividade oleira também ocupou a área entre a Mouraria e os *almocávares* na colina da Graça e da Senhora do Monte, onde se extraía a argila para o trabalho. Na Rua das Tendas (n. 77 na carta de 1650), e atual Rua Marquês de Ponte de Lima, situava-se um mercado de produtos de cerâmica e azeite. A Carta de 1650 de Nunes de Tinoco marca o período de apogeu da produção oleira da *Mouraria-de-dentro* que consolida-se no s. XVIII. No *Mapa Geral das Freguesias da Corte* (1770), podemos observar como as ruas da Mouraria, rua do Benfornoso e rua dos Anjos constituíam os eixos de saída da cidade medieval. O seu principal foco de produção oleira não desapareceu com o desmantelamento da estrutura multicultural do bairro, e as olarias alcançariam o seu apogeu na Mouraria no séc. XVI. Na data de 1551 existiam 206 oleiros em Lisboa, e tudo indica que estariam nesta zona da cidade (Jorge, 1994:661). A Mouraria também impôs-se o ofício de esteireiros (esteiras penderam de todas as janelas até ao século XIX), e dos tapeceiros (Dias, 1987:17).



Figura3 Extrato do Levantamento de 1911 de Silva Pinto *Levantamento da Planta de Lisboa 1904-1911*. Lisboa: *Catálogos do Arquivo Municipal de Lisboa*.

A modernidade do bairro aparece numa *Mouraria-do-centro* no séc. XIX, com a mudança e a abertura às atividades de lazer, espetáculo e boémia urbana, e a densificação populacional. A Mouraria tem uma dupla estrutura funcional, local e urbana. A sua estrutura local encontra-se no comércio de subsistência dirigido aos operários das fábricas inseridas na estrutura habitacional do bairro. A estrutura urbana encontra-se na multitude de tabernas e atividades lúdicas. A Carta de Filipe Folque de 1858, ainda mostra um bairro que mantém o seu carácter multifuncional, mas a estrutura agrícola esta em processo de desaparecimento. A Mouraria era uma zona multifacetada e auto-suficiente, e podia passar-se uma vida inteira sem ter necessidade a sua população de sair do bairro (Dias, 1987:27). A industrialização se intensifica em Lisboa e no bairro a partir de 1850, com a mecanização da indústria (De Sá, 1992:61). Neste período, no auge da Revolução Industrial, e até os anos de 1930, a Mouraria contabilizou 139 estabelecimentos industriais (PDM, 1938). Os estabelecimentos eram variados e dispersos pelo bairro, instalados em lojas e caves de prédios habitacionais, e associados à indústria metalo-mecânica, oficinas de serralharia, latoaria, ferreiros, torneiros, oficinas de tipografia, cartonagem, vestuário ou calçado, e construção civil. No relatório *Elementos para o Estudo do Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa* (1938) Emídio Abrantes descreve as três fábricas mais importantes na Mouraria nesse momento: a Fábrica Alves Moimenta, Lta, na rua Fernandes de Fonseca, a qual dedicava-se a torrefação de cafés e chicória; a Fábrica João Delgado & Cº, na rua de São Lázaro, junto a ainda existente Igreja do Socorro que fabricava malhas e cachenez de lãs; e a Fábrica de Josué da Silva Carvalho, na calçada do Marquez de Tancos, que fabricava cartonagem.



Figura 4 Extrato do Levantamento de 1950 Gabinete de Estudos Olisiponenses, Lisboa.

No *Levantamento de Lisboa* (1911) de Silva Pinto, podemos observar como para melhorar a falta de habitação construíram-se habitações dentro de pátios de palácios e conventos, encostadas as paredes e muros, como o Pátio do Jordão na travessa do Jordão, o Pátio das Osgas na rua do Terreirinho, o Pátio do Coleginho na rua Marquês de Ponte de Lima, o Pátio do Marquês de Castelo Melhor nas Escadas do Castelo, o Pátio do Salvador na Costa do Castelo, e Pátio do Ceitil e o Pátio Miguel Rodrigues, no bairro do Jasmim. Para permitir espaço de habitação para os operários dentro do bairro aparecem as “Vilas Operárias”. As vilas mais conhecidas na Mouraria são a Vila Júlia na calçada Agostino de Carvalho, a Vila Almeida na rua Marquês de Ponte de Lima, a Vila Eduardo e a vila Luz Pereira na Travessa do Jordão. Com a implantação de atividades lúdicas de caráter popular no bairro (Jogo da Pela, Teatro Apolo, a Feira Popular, o antigo Coliseu), e com o aumento das tascas e botequins ligados ao aparecimento do Fado, o bairro começa a ser reconhecido como uma zona de criminalidade, pobreza, atrativo boémio, prostituição e alcoolismo (Mendes, 1996). É na caracterização social do Plano Diretor Municipal (1938) de Emídio Abrantes que se verifica a concessão excessiva de licenças a talhos tabernas, mercearias, carvoarias, barbearias e tabacarias no centro da cidade. Da caracterização do PDM (1938) podemos saber que as ruas fortemente comerciais da época eram a rua do Poço de Borratém, rua da Palma, Avenida Almirante Reis até a altura do Largo do Intendente, a rua do Benfornoso, a rua da Mouraria, a rua Cavaleiros e a Baixa da Mouraria antes da sua demolição. A destruição da estrutura multifuncional aparece com as primeiras propostas de demolições e planeamento higienista para o bairro.

No *Levantamento de Lisboa* de 1950, podemos observar a destruição do Mercado da Figueira e da Baixa da Mouraria. Neste período se produz um processo de terciarização, de especialização e zonificação comercial. Todas as atividades que caracterizavam e davam vida ao bairro foram desaparecendo e contribuíram à marginalização funcional, física e social que provocou a degradação do tecido de habitação. A consolidação

de uma *Mouraria-do-centro*, direcionada ao comércio de grosso, e ao comércio especializado se fortalece a meados dos anos 1970 com a chegada dos imigrantes das antigas colónias, que passará às mãos dos imigrantes Chineses e Bangladechianos a partir dos anos 90. O processo de abertura do bairro ao marketing do turismo de cidades e a promoção da imagem da multiculturalidade como imagem de marca para atrair serviços e programas direcionados ao turismo de cidades se tem potenciado com *Programa de Ação da Mouraria* (2009) e o *Plano de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria* (2014).

### 3. A estrutura verde urbana: de um sistema contínuo ao contraste do vazio urbano expectante

A origem do Bairro da Mouraria é uma consequência da Reconquista que o segrega espacial e socialmente enquanto arrabalde (Gaspar, 1985: 136). Tanto o arrabalde fundacional de meados do século XII, como o arrabalde “novo” do século XIV, constituindo este uma expansão daquele, testemunham nas suas estruturas físicas elementos fundamentais do urbanismo islâmico como o traçado orgânico das ruas estreitas e dos becos adaptados à topografia ou a presença de pátios, jardins e hortas [*almuinhas*] associadas aos edifícios, e que historicamente marcaram indelevelmente a morfologia urbana do Bairro (Barros, 1998; Menezes, 2004:27). Ou, ainda, a toponímia (Barros, 1998) das ruas que reflete quer a “feição mourisca” do Bairro (o seu próprio nome e a designação da sua rua principal, Rua da Mouraria), quer as primitivas atividades socioeconómicas a ele associadas como a produção de cerâmica e de azeite que deram nome à Rua e Travessa das Olarias e à Rua dos Lagares, respetivamente. A perpetuação destes aspetos quer materiais, quer imateriais associados à fundação da Mouraria-de-fora das muralhas da cidade é materializada pela cartografia antiga. A sua condição de espaço segregado fora dos limites da urbe, localizado na interface urbano-rural, é expressa na Planta da Cidade de Lisboa elaborada em 1650 pelo *Architecto* João Nunes Tinoco. Através de um registo gráfico simples baseado no contraste claro-escuro associado à dualidade vazio-cheio ou aberto-fechado, visualizamos em planta, pela primeira vez, a malha urbana do *arrabalde* e a relação espacial que estabelece com a cidade intramuros, cujas muralhas e respetivas portas merecem destaque ao serem representadas a vermelho. Na referida Carta, os amplos espaços sem representação gráfica, localizados a sul e a nascente entre a Mouraria-arrabalde e as muralhas da cidade deixam adivinhar um sistema contínuo de espaços de produção agrícola (pomares, hortas, ferragiais) apoiado na presença de terras férteis e água, tal como dão a entender distintos autores (Barros, 1998: 591; Dias, 1987:17; Gaspar, 1985: 137).

O espaço intersticial, entre a *comuna* da Mouraria e a Porta com o mesmo nome, será preenchido pelo desenvolvimento urbano que nos séculos XVI e XVII, apoiado pela abertura da Porta da Rua Nova da Palma (1562) com o seu correspondente eixo viário e a construção de novos espaços públicos que conectam social e espacialmente a cidade e o Bairro: a *Mouraria-de-dentro* de Lisboa, então “desenhada”, irá ser representada pela cartografia dos séculos seguintes. O *Mapa Geral das Freguesias da Corte* (1770) do sargento-mor José António Monteiro de Carvalho, apresenta quarenta cartas das freguesias e dá-nos uma imagem minuciosa do pormenor do tecido edificado representado a tinta, dos equipamentos religiosos e das hortas e zonas

agrícolas da cidade, e permitem verificar quais foram as zonas reconstruídas depois do terramoto. Com efeito, a *Planta Topographica da cidade de Lisboa* ou *Planta nº4* (de autor desconhecido), de 1780, põe em evidência através de uma representação gráfica colorida, muito rica e expressiva, a presença, quer de espaços de produção agrícola, quer de espaços verdes de recreio e lazer, de carácter privado. Na referida *Planta Topographica* a utilização de grafismos a côres num registo minucioso e bidimensional da vegetação evidencia a importância da presença de uma estrutura verde multifuncional (produção, proteção e recreio) no contexto da paisagem urbana. Tanto nos Mapas de Monteiro de Carvalho (1770) como na *Planta Topographica* (1780) deixa de se representar a Cerca Fernandina, enquanto estrutura fulcral de defesa da cidade. No decurso dos anos irá desaparecendo com o encobrimento e apropriação das muralhas e o aforamento dos terrenos agrícolas adjacentes, passando a Mouraria a integrar-se cada vez mais no tecido urbano contínuo.

A *Mouraria-de-dentro* continuará sendo objeto de transformações registadas cartograficamente ao longo do século XIX. A *Carta Topographica de Lisboa e seus subúrbios* da autoria do Capitão Engenheiro Duarte José Fava, de 1826; o *Atlas da Carta Topographica de Lisboa* da autoria de Filipe Folque, de 1858; o *Levantamento Topographico de Lisboa*, de autor desconhecido, de 1871; e a *Planta da Cidade de Lisboa* de A. Vieira da Silva, de 1884, embora correspondam a distintos registos cartográficos entre a representação a preto e branco e a multicolorida, entre a representação esquemática e o recurso a grafismos de pormenor e rigor, resultam bastante esclarecedoras quanto às principais transformações formais. A(s) reforma(s) urbana(s) do Bairro, com o propósito de combater a insalubridade e melhorar a qualidade do ambiente urbano, procedeu à abertura de novos acessos, o (re)desenho de quarteirões e a implantação de novos edifícios quer em espaços abertos, quer em “espaços industriais” desativados e deu o início ao processo de ocupação de antigas hortas e jardins com a edificação e a consequente perda de continuidade da estrutura verde urbana que afetou a produção de alimento e o lazer. A descontinuidade do histórico sistema defensivo da cidade e do antigo sistema de espaços agricultados e de jardins, de carácter público-privado, por um lado, e, por outro, a abertura de novas conexões viárias com a envolvente urbana do Bairro e a densificação do seu tecido, estão na origem da plena integração da Mouraria na cidade, e que a cartografia do século XX vai registar e demonstrar.

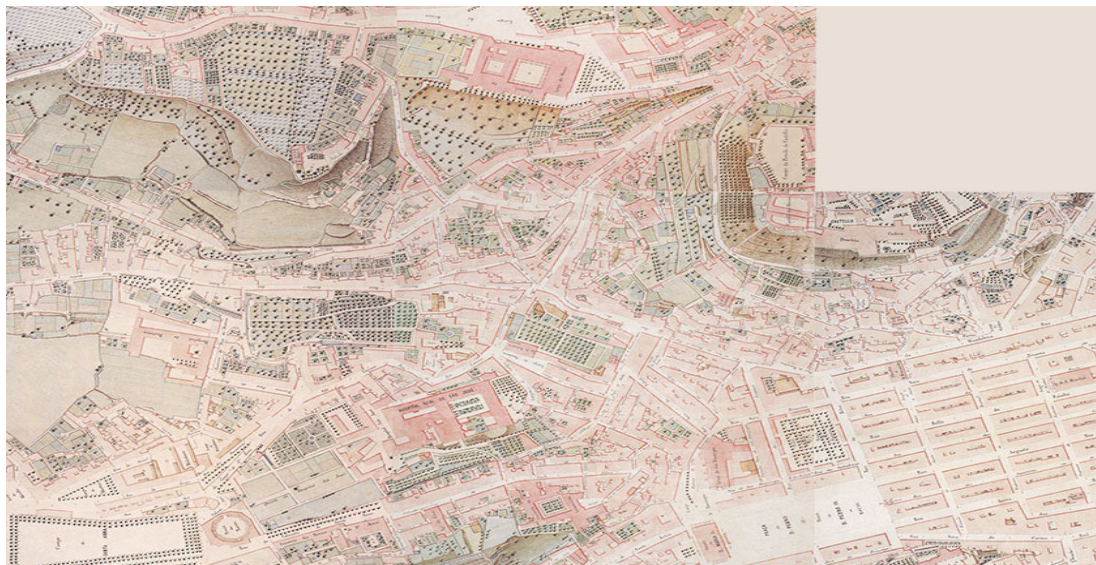


Figura 5 Extrato da Carta topográfica da cidade de Lisboa de 1856/58, Filipe Folque.  
Mapoteca do Instituto Português de Cartografia e Cadastro e Gabinete de Estudos Olisiponenses, Lisboa.

A génese da *Mouraria-do-centro* está, assim, associada a ausências, (des)continuidades e mudanças que a cartografia confirmará de modo mais ou menos explícito. Na sua origem, estará uma estratégia urbanizadora que se apoia na abertura da Rua da Palma em 1889 e da Avenida Dona Amélia em 1903, denominada Av. Almirante Reis a partir de 1910, que irá permitir que o antigo Bairro passe a formar parte da zona central e histórica da cidade de Lisboa, no contexto de uma escala urbana moderna e metropolitana. O *Plano Geral da Cidade*, à escala 1: 25000, de 1903, da autoria de Ressano Garcia, integrada no *Plano de Melhoramento da Cidade de Lisboa* e o *Levantamento* de 1911, elaborado por Silva Pinto a partir daquele Plano (Tostões; Rossa, 2009), dão-nos conta, através de representações cartográficas muito distintas (esquemática e em tons sépia a primeira e detalhista e colorida a segunda), de um novo sistema viário com o traçado de novas acessibilidades ao Bairro cuja morfologia urbana expressa de modo evidente, através da última Carta, o contraste entre a antiga malha, orgânica e curvilínea, e a malha recente, geométrica e retilínea, conformando um todo mais denso, mas em que a estrutura verde semi-contínua nos remete, ainda, para o património paisagístico fundacional e identitário da Mouraria.

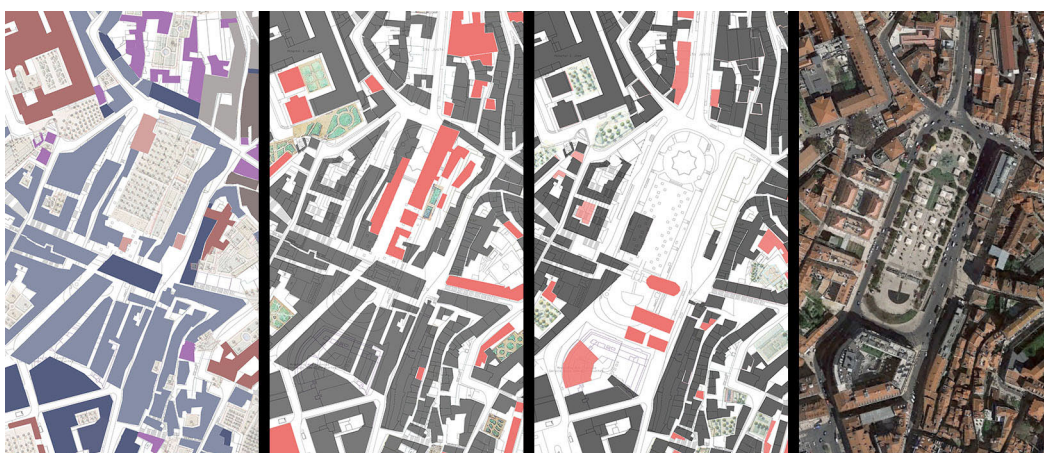


Figura 6 Comparação evolutiva da Baixa da Mouraria. Fonte: Ana Moya

Entretanto, com a abertura das Avenidas novas e a estrada de circunvalação, a cidade moderniza-se e prepara-se para a expansão urbana baseando-se num novo modelo de planeamento, de cariz higienista, que gizado no período compreendido entre 1920 e 1966 pretendeu transformar a zona central de Lisboa numa zona dinâmica, comercial e de negócios com uma alta concentração de tráfego e estacionamento. A *Planta nº8 – Planta de Congestionamento de Trânsito* que integra o *Plano Director Municipal de Lisboa*, de 1938, coordenado pelo Engenheiro António Emídio Abrantes, identifica exatamente a parte noroeste do Bairro da Mouraria como uma área de conflito vial, cuja solução parece estar na origem do atual Largo Martim Moniz. No âmbito daquele modelo de planeamento, a Mouraria procurou adaptar-se aos requisitos de um centro urbano moderno, o que implicou na década de 1950, a demolições sistemáticas da Mouraria-do-centro por razões de salubridade e densidade populacional. As distintas Folhas da *Planta da Cidade*, à escala 1: 1000, da Câmara Municipal de Lisboa, registam a abertura de vazios de diferentes dimensões na malha urbana do Bairro. No entanto, e contrariamente ao que se pretendia a situação pós-demolições fomentou a degradação do bairro com situações de ruína e abandono, processo que acabou por provocar de novo a sua marginalização física e social, que os *Planos de Renovação e Reabilitação Urbana*, desenvolvidos a partir de 1982, repletos das melhores intenções nunca conseguiram contrariar, não encontrando soluções para corrigir os graves problemas urbanos, habitacionais, sociais e ambientais. A mudança efetiva no rumo do desenvolvimento urbano do Bairro começou apenas em 1997 com a requalificação urbana e paisagística do Largo Martim Moniz que (apesar de objeto de severas críticas) se transformou, com o decorrer do tempo, num autêntico espaço de convívio multicultural. Mais recentemente, a implementação do *Programa de Ação da Mouraria*, em 2009, e a construção em 2015 do jardim da Cerca do Convento da Graça contribuíram para uma melhoria da qualidade do ambiente urbano.

## Conclusões

A leitura da cartografia antiga, apoiada por fontes bibliográficas e documentais, permitiu a interpretação do processo histórico de construção e transformação do Bairro da Mouraria, na sua relação profundamente intrincada com a cidade de Lisboa. O traçado urbano do arrabalde Mouro (Séc. XII) e do arrabalde Novo (Séc. XIV) forma parte das permanências mais importantes no bairro da Mouraria. A rua do Benfornoso, Cavaleiros, Santo André e da Mouraria, conservam desde o Século XIV o seu espírito comercial e o seu convívio multicultural. A rua do Capelão e a rua da Guia, no coração do arrabalde Mouro, tem tido uma continuidade ao longo dos séculos, como eixo fulcral e coração identitário do bairro. O traçado urbano da Freguesia de São Cristóvão e São Lourenço é uma permanência da paisagem urbana medieval, sendo a rua das Farinhas e a rua Regedor, um dos eixos viários mais importantes que tem perdurado. Os edifícios religiosos que se posicionam como referentes históricos na paisagem desde a época medieval são a Igreja de São Lourenço (sendo a igreja mais antiga no bairro) a Igreja de N. Sra. da Saúde, e a Igreja de São Cristóvão

O atual Largo do Intendente é um espaço que tem sofrido descontinuidades ao longo da história. Em 1770, aparece na Freguesia de N. Sra. dos Anjos como espaço de hortas, que seguiam o eixo da rua Direita

dos Anjos. Em 1858 este espaço encontrava-se pavimentado, pedonal e arborizado com a presença de uma fonte pública e jardins privados adjacentes. Em 1911, deixa de ser uma zona pedonal para passar a ser um espaço de circulação vial, sem nenhum tipo de vegetação e com uma pequena rotunda. Situação que perdurará até a reabilitação urbana do largo em 2013, dentro do *Programa de Ação da Mouraria*.

O atual eixo viário da Rua de Marquês de Lima tem sido um espaço de mudanças ao longo dos séculos. Nesta zona, não existia nenhum tipo de conexão entre o arrabalde Mouro e a Freguesia de São Lourenço. Na Carta de 1856 ainda se pode apreciar um espaço agrícola ligado ao Convento do *Colleginho*, que chegava até aos limites da Cerca Fernandina. E no levantamento de 1911 que podemos observar que a malha do arrabalde e a Freguesia de São Lourenço se juntam pela primeira vez. Existem também espaços que se criam a partir da abertura de vazios na malha urbana medieval, que são representados a partir da Carta de 1856, e que perdurarão e se consolidarão como espaços públicos urbanos: o Largo da Achada, o Largo dos Trigueiros e o Largo da Severa.

O espaço de ausência por antonomásia é a Baixa da Mouraria. Um conjunto de quarteirões de grande valor histórico com edifícios religiosos como a Igreja de N. Sra do Socorro, e de São Antão, conjuntamente com a Ermida de N. Sra da Saúde (que sobreviveu às demolições). No espaço central do quarteirão da Igreja do Socorro existia, em 1858, uma extensa zona de pomares e jardins que dava continuidade ao eixo agrícola da rua Direita dos Anjos. Este tecido urbano com espaços públicos de grande identidade para a cidade como o Largo do Socorro ou a rua da Mouraria, desapareceram dando origem a um grande vazio urbano expectante que só em 1997, com a construção da Praça do Martim Moniz, voltaria a formar parte da identidade da Mouraria.

## Referências

- Barros, Lopes de M.F. (1998). *Comuna Muçullmana de Lisboa: Sécs. XIV e XV*. Hugin: Biblioteca de Estudos Árabes.
- Bastos, C. (2004). Lisboa, século XXI: uma pós-metrópole nos trânsitos mundiais. In J.Machado Pais & L. Maria Blass (Orgs.), *Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades* (pp. 195-224). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Câmara Municipal de Lisboa (1993). *Atlas de Lisboa: A Cidade no Espaço e no Tempo*.
- De Sá, V. (1992). *Lisboa no Liberalismo (Lisboa 1805-1851)*. Lisboa: Livros Horizonte.Sá
- Dias, Tavares M. (1987). *Lisboa Desaparecida* (Vol. I). Lisboa: Quimera Editores.
- Fonseca, M. L.; McGarrigle, J., et.al (2012). Modes of inter-ethnic coexistence in three neighbourhoods. In *Lisbon Metropolitan Area: a comparative perspective*. Lisboa: Colibri, Centro de Estudos Geográficos.



- Gaspar, Jorge (1985). A cidade portuguesa na Idade Média. Aspetos da estrutura física e desenvolvimento funcional. In AA.VV. *La Ciudad Hispánica* (pp.133-147). Madrid: Editorial da Universidad Complutense.
- Jorge, M.J. (1994). Sitio das Olarias e Lagares. In F. Santana & E. Sucena. *Dicionário de Lisboa* (pp.661-662). Sacavém: Carlos Quintas & Associados.
- Macedo, Pastor de L. (1981). *Lisboa de Lés-a-Lés* (Vols. I e III). Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa.
- Malheiros, J. M. (1996). *Imigrantes na Região de Lisboa: Os Anos da Mudança*. Lisboa: Edições Colibri.
- Mapril, J. (2010). Banglapara: imigração, negócios e (in)formalidades em Lisboa. In *Etnográfica*, 14 (2), 243-263.
- Marques, de Oliveira A.H. (1994). Lisboa Evolução: Séc. XII a XV (1147-1500). In F. Santana & E. Sucena. *Dicionário de Lisboa* (pp. 511-515). Sacavém: Carlos Quintas & Associados.
- Mendes, V. (1996). *Socorro, Freguesia Mourisca, Berço do Fado*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Menezes, M. (2004) *Mouraria, retalhos de um imaginário. Significados urbanos de um bairro de Lisboa*. Oeiras: Celta Editora.
- Moya, A. & Batista D. (2016). A dimensão do património intangível em paisagens urbanas históricas multiculturais. Bairro da Mouraria como estudo de caso. In *Proceedings IX Congresso Português de Sociologia. Portugal, território de territórios*, Faro, 6-8 Julho 2016 (No prelo).
- Oliveira, L.F. & Viana, M. (1994). A Mouraria de Lisboa no Século XV. In *Arqueologia Medieval*, n.2 (pp.191-209). Porto: Edições Afrontamento.
- Rodrigues, T. (1997). *Cinco Séculos do Quotidiano. A Vida em Lisboa do Século XVI aos Nossos Dias*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Tostões, A. e Rosa, W. (2009). *Lisboa 1758: o plano da Baixa hoje*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

# THE PROJECT MANAGEMENT TO THE AID OF DECISION MAKING FOR CONSERVATION IN A CONTEXT OF AN INTERNATIONAL EVENT

FANTAZI IMANE

Faculty of Architecture and Town Planning.  
Constantine University3.  
Constantine 2500 Algeria,  
imanefantazi@gmail.com

BERNIA ZEHIOUA HECHAM

Faculty of Architecture and Town Planning.  
Constantine University3.  
Constantine 2500 Algeria,  
hechambern@gmail.co

## Resumo

*Debido a la complejidad del proceso de TIC, cualquier operación de la conservación del patrimonio construido en un sitio ocupado es una empresa muy difícil. Esta dificultad se incrementa por la imposición de plazos Durante un cortocircuito en el contexto completo de eventos, qui lo convierte en uno de los retos dificultad más. En diciembre de 2013, la ciudad de Constantino fue nominada la capital de la Cultura Árabe 2015, y en este contexto, el gobierno argelino ha enumerado una serie de proyectos para la rehabilitación y restauración del patrimonio Varias áreas en el centro histórico. Esta ciudad, qui es una de las ciudades más antiguas del mundo, ricos del patrimonio significativo año de un gran valor histórico, se caracterisé por un alquiler muy heterogénea, rocoso, rugoso, y exigua, además de muy alta densidad y alta concentración empresarial.*

*Este estudio investiga la gestión de las operaciones de conservación en un sitio ocupado. Se dirige principalmente al impacto de las características de la página web y los plazos de las operaciones de conservación. Nuestra investigación se centra en apoyar la toma de decisiones en un contexto de eventos, principalmente con la gestión de la comunicación entre les actores involucrados. Nuestro trabajo tiene como objetivo estudiar la gestión y priorización de la toma de decisiones en una operación de conservación en el contexto de un evento internacional.*

## Abstract

*Due to the complexity of its process, any conservation operation of the heritage in built an occupied site is a very difficult enterprise. This difficulty is increased by the imposition of shorter time-limits during the full context of events, which makes it one of the most difficult challenges. In December 2013, the city of Constantine was nominated the capital of Arab Culture 2015, and in this context, the Algerian government has listed a number of projects for rehabilitation and restoration of several heritage areas in the historic center. This city, which is one of the oldest cities in the world, rich of an important heritage of a great historical value, is characterized by a very heterogeneous, rocky, rugged, and exiguous location, in addition to very high density and high commercial concentration.*

*This study investigates the management of conservation operations in an occupied site. It is mainly targeting the impact of characteristics of the site and the timeframes for conservation operations. Our research focuses on decision-making assistance in a context of events, mainly the management of communication between the actors involved. Our paper aims to study the management and prioritization of decision-making in a conservation operation in the context of an international event.*

## PALAVRAS CHAVE

*Gestión de la operación de conservación, Sitio ocupado, Evento internacional, Plazos, la toma de decisiones, La ciudad antigua de Constantina.*

## KEY WORDS

*Management of conservation operation, Occupied site, International event, Dead-lines, The decision-making, Old city of Constantine.*

## Introduction

Deterioration, whether natural or human, is a phenomenon that threatens all human heritage and which leads to the suppression of our past and our identity. This effect is amplified by the absence of safeguarding action (financial, political, social, strategic, and urban marginalization). To effectively remedy this situation, the transition to regulation and effective management is more than vital in order to have more chances of successfully conserving and preserving the heritage.

The term “management” has hitherto been used in a very general way in the field of heritage. However, as questions become more complex, precision is needed. Management approaches need to adapt to and shift towards a broader and more inclusive approach to heritage management, and a greater emphasis on engagement of the international community (UNESCO, 2014).

The latter, having fully measured the significance and the importance of heritage management, has created international organizations such as UNESCO, ICOMOS and ICOM which aim to protect the world’s heritage by developing conventions and charters to assist states in the management of heritage conservation operations through their inclusion on the global list after being subjected to the 10 selection criteria (B.Hecham, 2010).

All over the world, heritage management differs from one country to another depending on the nature and the legal framework of each (UNESCO, 2014). A combination of multiple experiences in conservation operations makes it possible to capitalize knowledge and information on the management of the operation by bringing out laws that help to manage and control the problems encountered. With the development of project management, professional practices have changed.

At the national level, Algeria does not have much experience in the management of conservation operations and this is due to the many programs that remain incomplete because of the lack of operational efficiency; such programs include the rehabilitation program of the old city of Constantine, as part of the event: Constantine Capital of Arab Culture 2015 nominated on December 31<sup>st</sup>, 2012. Unfortunately, the event arrived and left and no project selected during the on-site investigation has been completed. Why? How? And who is responsible for this?

We are facing an ambiguity as to the factors that influence this failure. Therefore, this research model is built around the management of conservation operations in an event context and the importance of decisions in the progress of the project.



## The Heritage Management System

The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) always ensure the protection of heritage through its regulations (conventions and charters). In 2014, the UNECISO released a reference manual to help states with some guidance on heritage management and a conceptual framework for understanding the heritage management system. The latter contains 3 groups (table 1):

Group	Components	Definition
3 elements	Legal Framework	It is the legislation that defines what constitutes heritage, and the criteria for its conservation and management. (To identify, define, protect and conserve heritage).
	Institutional Framework	The organization that defines the operational structure and the working methods that allow for action.
	Resources	The human, financial and intellectual contributions that create operational capacity, and facilitate processes.
3 processes	Planning	Understand the decision-making stakeholders, decide on the objectives to be achieved, the actions to be taken and the timetable, and write down proposals to communicate them to others and assess the progress made at each stage.
	Implementation	Execute planned actions; verify that they produce the expected results at each stage, and that they achieve the overall objectives defined at the outset. In case disparities arise, make changes, along the way, to the actions and their execution mode when necessary.
	Follow-up	Collect and analyze data to make sure that the management system is functioning effectively and produces the expected results and to identify corrective measures needed in case of weaknesses or new opportunities.
3 results	Outputs (achieve goals)	The management system aims to achieve certain objectives, which are referred to as outcomes. Outcomes reflect changes (or continuity) of the existing situation that have been targeted during the planning phases. The objective of focusing on the outcomes is to check whether the management system is meeting the objectives it has set.
	Outcomes	Processes generate outputs that are the tangible products and services of a planned work-program that directly supports heritage and society in general. These outputs are necessary to achieve the outcomes. Clarifying outputs is essential to the understanding of heritage processes and their effectiveness.
	Improvements to the management system	Improvements to the management system are made through corrective actions and feedback, coming either from external inputs or from within the management system, i.e., through monitoring processes and an evaluation of the outputs and outcomes. Good management requires continuous improvements. They make changes to the management system that allow for greater effectiveness and efficiency.

Table 1. The heritage management system Source: UNECISO, 2014

## Decision-making in project

Managing and directing a project is -above all-exercising a decision-making power. The project decision is defined as a human choice made among several alternatives (Aggabou, 2013). The term decision encompasses both the decision-making process (the actions that lead to the decision) and the outcome of that process (the decision itself). Examples: the decision to launch a project, the decision to assign a mission to a person, the decision to resume a task judged unsatisfactory, the decision to stop a project, etc. (Marle, 2007).



According to the same author, the project mutates from one state to another; this change in state is due precisely to decision-making at each phase of the project (Table 2).

Decision / Phase	
Starting decision	Determines in abinary manner whether the project exists or not.
Planning decision	Identifies what will be done, how, when, where, by whom, how much it will cost, etc. ... it binds an organization in a possible future. It plots the envisaged process to achieve the desired result.
Decision in the implemen- tation phase	Focuses on the method or tool to be used, or on the best practice to carry out the work.
Follow-up decision	Validates or not the progress of an object compared to what had been announced. It compares the present with the future that had been considered in the past. In the event of non-validation, it may lead to corrective actions that modify the initial process.
Closing decision	Validates or not the success of the project and frees the resources to other assignments.

Table 2. Type of decision by project phase Source: Marle, 2007. Authors' treatment, 2016

Decision-making requires a decision-making process that is defined as a process of analyzing and modeling a situation, a phenomenon, with a view to identify the elements that may lead to decision-making; that is, alternatives and their corresponding consequences (Claver, 1997). The decision-making process in figure 1 includes the three steps of Herbert Simon's IMC model (information, modelling, choice) in addition to a fourth step of feedback, an essential step in the reconsideration of the decision and the capitalization of knowledge (Kowalski, 2006).

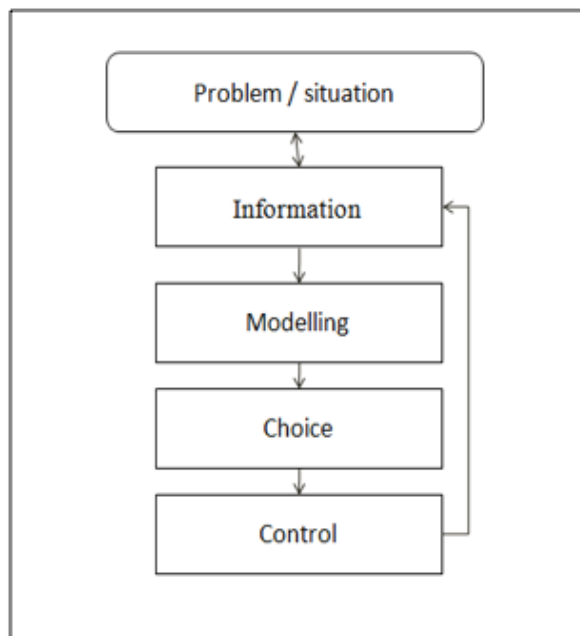


Figure 1. The decision-making process Source: Kowalski, 2006, Aggabou, 2013, p. 2

There are two models of stakeholder relations in the project planning process: **the hierarchical model** (Figure 2) that separates tasks between policy makers, expert technicians and local people (this is the system that currently prevails in Algeria) and **the negotiated model** (Figure 3), which is used in the construction sector and which radically changes the relationships between actors (Azzag, 2012).

The difference between the two models is the interaction between the different actors from top to bottom, consultation, awareness and interactive decision making that should lead to a shared strategy.

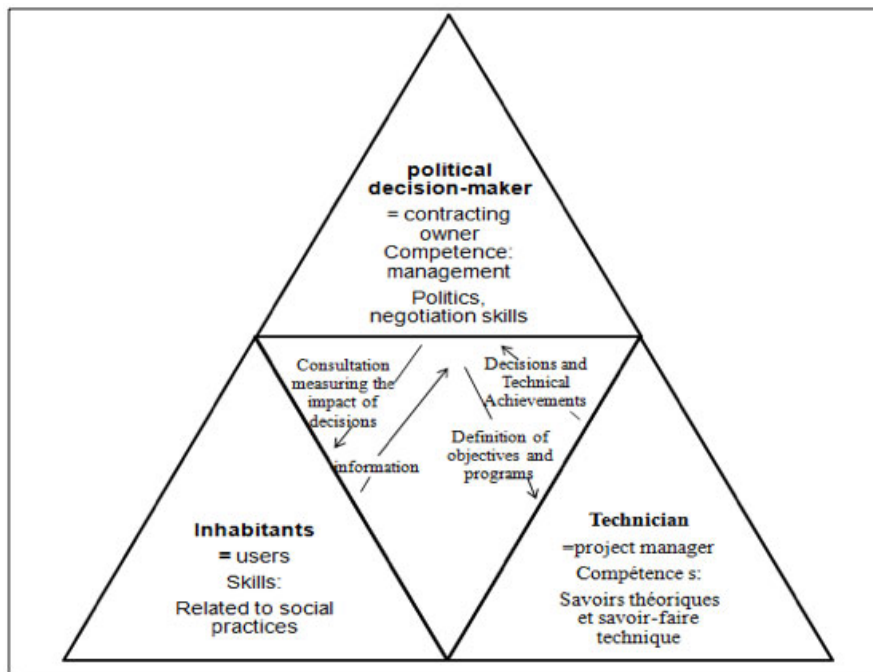


Figure 2. Hierarchical Model Source: NOVARINA, 2000, p. 51 . AZZAG, 2012, p. 238

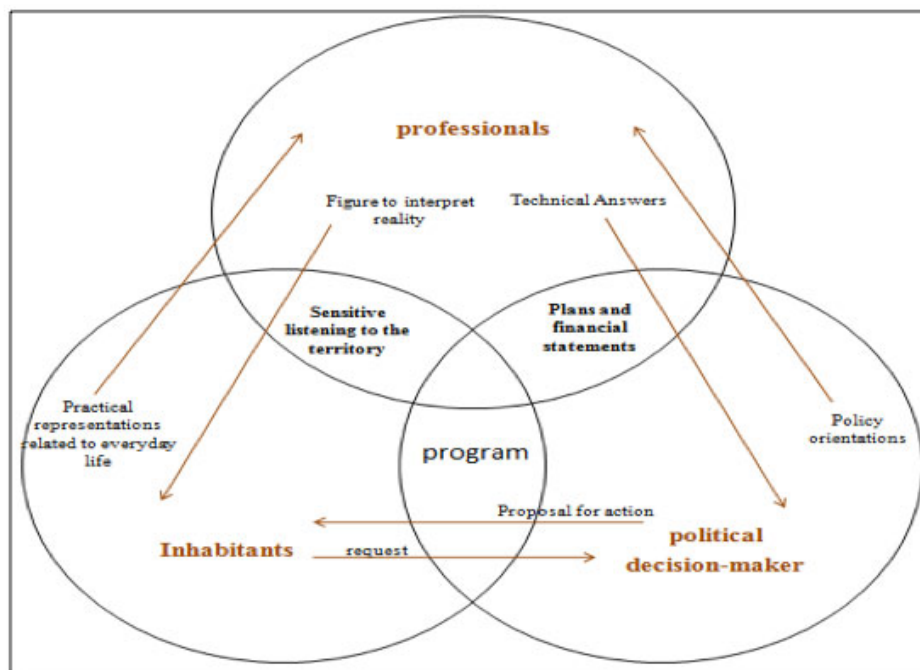


Figure 3. Negotiated Model Source: NOVARINA, 2000, p. 57. AZZAG, 2012, p. 238

## Aims for research

This article first presents the theoretical framework of reference, and then the site concerned in its place of origin and follows the thread of this operation over time in order to know the decisions that were taken and which have changed the framework of the operation.

The originality of this article is precisely to understand the management system of heritage conservation operations with the limitations of the event context and the common results / objectives approach, which emphasizes the importance of the decision-making process.

## Methodology

This research is included in the first phase of a doctoral research. It is exploratory and qualitative. We used an on-site survey to understand the hierarchy of decision-making in the rehabilitation program of the old city of Constantine. The research technique adopted is the participatory observation of the behavior of the actors on site, their relationships, and their reactions in regard to the context of the field.

As part of the “project management” training, the first author carried out a practical training that lasted 12 weeks and which was of a reflection / action nature; this training took place within the team of the OGEBC (the National Office of Management and Of Exploitation of the Protected Cultural Property of Constantine), whose objective is to put the trainee in a professional situation. This is often synonymous with a first experience in the professional world: it allows one to discover and live the reality in the workplace, become aware of the organization and constraints related to the enterprise.

During this period, the trainee was able to join the team of the technical unit for the project of restoration, rehabilitation and enhancement of the old city of Constantine as part of the event Constantine Capital of Arab Culture 2015.

## 1. Description of the Site

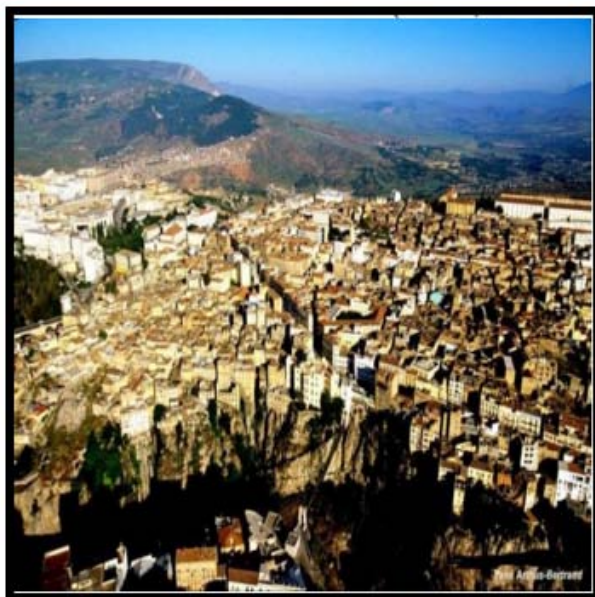
The old town of Constantine, one of the oldest cities in the world (2,500 years of history), is the capital of the East of Algeria (Figure 3). It has a dense organic fabric; hierarchical streets branched in a tree-like fashion just like the Arab-Muslim medinas, defining very elaborate urban and architectural paths, punctuated by a set of sequences and landmarks. The fabric is rich in historical values linked to its plot, its virile system, its Sabbaths, and a perfectly hierarchical building typology (photos 1 & 2). It has within its walls the El Kettania mosque, Medersa, the French High School ‘Aumale’(Redha-Houhou presently), Dar El Imam ... of very high architectural value souks, traditional houses, a Bey palace.....all of which give the city of Constantine a special status. However, this old town, with all its monuments and landmarks, is in a state of very advanced

deterioration today. Nearly 51% (Table 3) of the housing stock is degraded, of which 575 buildings are partially in ruins (PPSMVSS, 2012). The natural and human factors are the cause of such degradation (the long-dated constructions, absence of maintenance, infiltration of the waters, and voluntary destruction of the squatters ...). Paradoxically, the old city is still a center of concentration of shops, crafts centers and services, housing the seats of several public facilities, accommodating twice its population in terms of visitors, densifying and saturating its communication channels.



Figure 4: the situation of the old town of Constantine Source: Google Maps, authors' treatment; 2016





Photos 1 & 2: Overview of the Old City Source: Y.A. Bertrand, 2010

575 DEGRADED BUILDINGS	Partial degradation	<b>191</b>
	Advanced degradation	<b>248</b>
	Extreme degradation	<b>136</b>
227 BUILDINGS IN RUINS	Partially in ruins	<b>139</b>
	In ruins	<b>88</b>

Table 3. The State of Degradation of the Old Town of Constantine Source: PPSMVSS, 2012

## 2. Case Study: The rehabilitation program of the old city of Constantine, Capital of Arab culture 2015

On December 31<sup>st</sup> 2012, the Organization for Education, Science and Culture of the Arab League (ALESCO) appointed Constantine Capital of Arab Culture 2015. To this end, the Algerian government has initiated several projects under the tutelage of the Ministry of Culture, to improve and develop the cultural situation of the city of Constantine. The program encompasses both new projects and rehabilitation operations targeting heritage areas of the historic center. For this event, the Ministry of Culture has designated the Directorate of Culture of Constantine as the contracting owner and the National Office for the Management and Exploitation of Protected Cultural Heritage (OGECB) as Assistant to the contracting owner in the Wilaya of Constantine, both in charge of following this urban operation. The choice for OGECB was made in the light of its experience in the program of Tlemcen Capital of Islamic Culture 2011.

As part of its prerogatives, OGECB made a preliminary estimation on the basis of the state of degradation of the site to specify the cost of the operation. The Directorate of Culture has entered these

budgetary appropriations with its supervisory authority. The program was validated by the Ministry of Finance and included in the centralized sector program on 06/05/2013.

A commission made up of the Director of the National Office for the Management and Exploitation of Protected Cultural Heritage (OGEBC) and the project manager of the Permanent Safeguarding Plan for the Protected Area of the old city of Constantine (PPSMVSS) visited the site in order to choose projects for the 2015 rehabilitation program.

Contracting owner (DC) and the assistant to the contracting owner (OGCEBC) referred to Design Offices qualified for this type of intervention. 21 design offices were selected for the study and follow-up of the operation. The collapse of the buildings of the program required the installation of companies for emergency works, and for this the OGEBC asked the firms to deposit their offers of services. A selection was made by the OGEBC on the basis of experience in the field of restoration and qualification of firms. From the beginning of the study phase in January 2014, a census of the families to be rehoused (the ones occupying the relevant buildings of the program legally or illegally) was drawn up by the OGEBC Cell and a copy of this document was sent to the Wali of Constantine in order for him to take care of this situation and resolve this issue. In April 2014, right from the start of the operation, the OGEBC established a commission which brought together all the actors directly involved in the project to ensure the latter's smooth running.

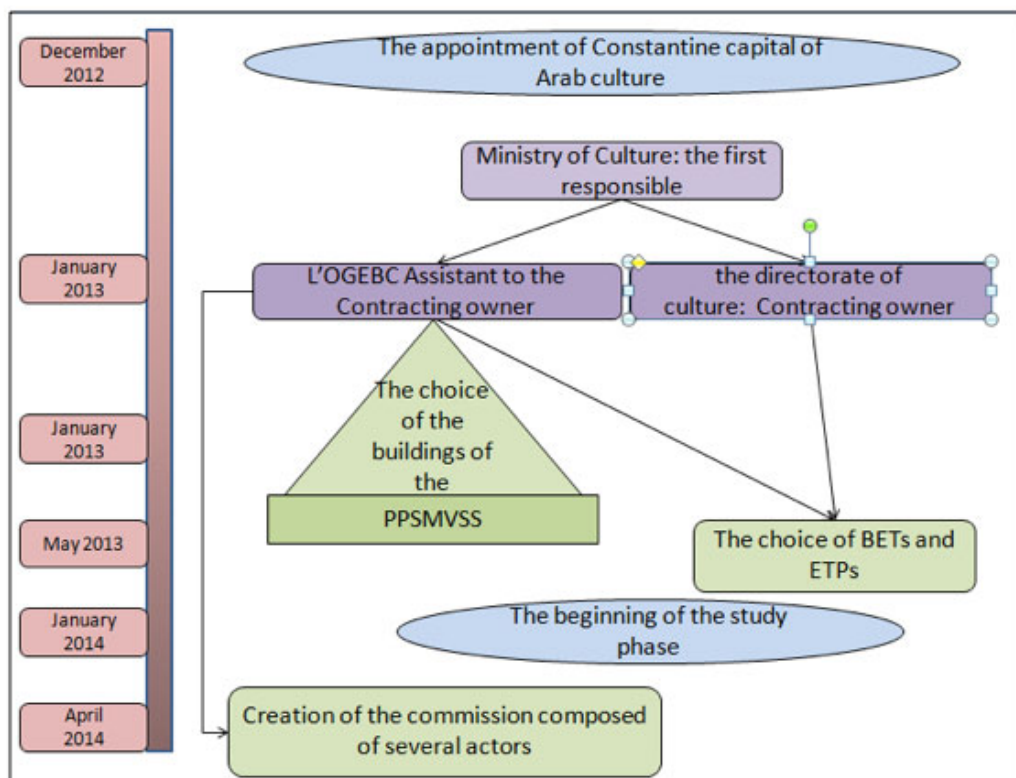


Figure 5. Program progress. Source: authors, 2015

## 2.1 Description of the Operation

The operation was carried out for the occasion and encompassed 78 projects, which were divided into 9 large zones within the safeguarded area of Constantine and three extramural projects covering 18 operations (Program authorizations) (Figure 6). The 9 large areas include a heterogeneous lot of projects, ranging from the rehabilitation of streets, squares, car parks, mosques, zaouias, hamams, derbs, singular monuments (photos 3.4.5.6.7.8), but also the reconstruction of the lower Souika façade with its gardens and the rehabilitation of the Casbah as well as archaeological excavations for the areas concerned. Each zone has been divided into sub-zones or lots, which will –afterwards- be allocated to the design offices.

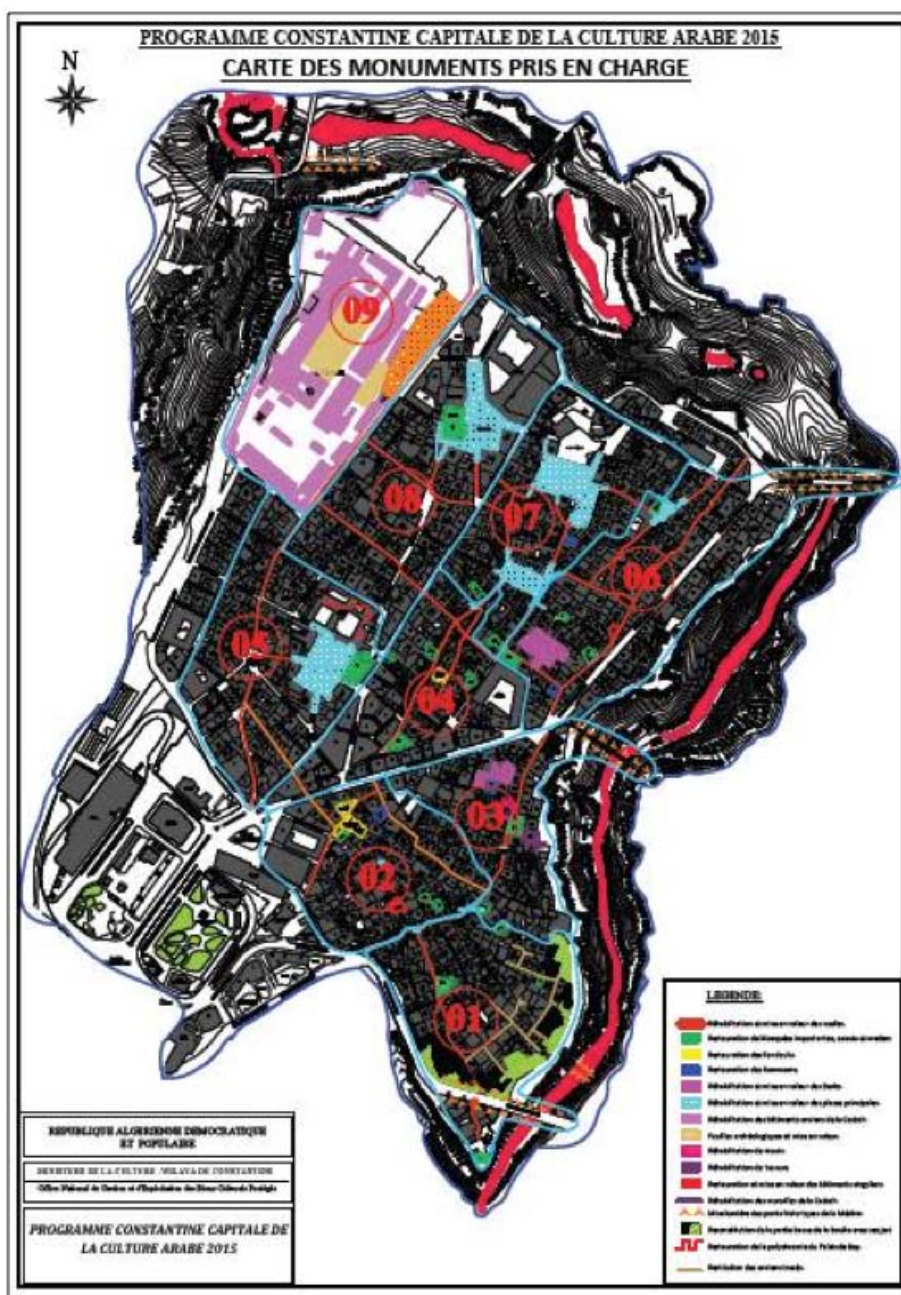


Figure 6. Maps of Monuments Covered Source: OGEBC, 2013



Souk El Asser Square



The Great Mosque



CHARAA Parking lot



Lower ZaouiaTijania



Streets Abed Elhamid Benbadis



Mill El Chate

Photos. 3. 4. 5. 6, 7 & 8 The diferent projects before the event source: OGEBC, 2013

### 3. Results

We have to present the results of the program's progress:

### 3.1 The state of progress of the program of Constantine Capital of Arab Culture in 2015

April 16<sup>th</sup>, 2015 is the inauguration day of the event Constantine the capital of Arab culture. Normally, all the scheduled projects should be completed. However, we note that all the projects in the program are incomplete or have remained in their original state (photos 9.10.11.12).



Souk El Asser Square



The Great Mosque



Charaa Parking Lot



mill El Chate

Photos 9. 10. 11. 12: The different projects after the event Source : authors, 2016

### 3.2 The Problems Encountered

According to the OGEBC, the operation encountered several problems right from the beginning of the study phase;

- Insufficient houses to rehouse all occupants of the scheduled buildings prior to the commencement of the study phase;
- Problems of compensation for traders who did not want to leave their premises because of non-

regularization of their business registers;

- The lack of virgin ground to set car parks;
- The overlap between the work programs of the various networks and the work of the project;
- Citizens have protested against the choice of samples or pilot houses because they believe that other buildings deserve to be chosen more than those of the program; for this reason, they refused any kind of collaboration with the assistant to the project manager;
- The owners of the pilot homes refused to leave their homes.

The problems encountered have led to a remarkable delay in the progress of the operation. According to the status of projects (Table 4), we note that the project study is at 52 % progress in April 2015.

The project		The status of the project	
		Study	Implementation
01	Rehabilitation and re-establishment of streets.	100%	0%
02	Rehabilitation and re-establishment of main squares.	100%	0%
03	Rehabilitation and re-establishment of derbs.	100%	0%
04	Restoration of important Mosques.	100%	20%
05	Restoration of Zaouias	100%	20%
06	Restoration of the Medersa el Ketania	100%	0%
07	Restoration of foundouks.	100%	5%
08	Restoration of Hammams.	100%	20%
09	Rehabilitation of the old buildings of the Casbah.	100%	0%
10	Fulfillment of archaeological excavations and development.	100%	0%
11	Rehabilitation of the Walls of the Casbah.	100%	0%
12	Lighting of the historic bridges of the Medina.	100%	0%
13	Restoration and re-establishment of singular buildings.	100%	25%
14	Reconstruction of the lower part of the Souika with its gardens.	100%	0%
15	Restoration of the polychromy of the Bey's Palace.	100%	6%
16	Closure and re-establishment of the ancient site of Tiddis.	100%	10%
17	Improvement and re-establishment of the tomb of Massinissa.	100%	0%
18	Restoration and re-establishment of the ZaouiaSidiM'hamed el Ghorab.	100%	20%

Table 4: Status of Projects Source: OGEBC 2015

To make sure that the project is achieved on time, several actions have been taken:

- Visits to the site were made by the Minister of Culture to check the project’s progress and to give more instructions.
- Decisions were made by the Wali to the actors to facilitate matters and solve the problems foreseen by the assistant to the contracting owner.
- The assistant to the contracting owner has created a commission composed of representatives of all stakeholders who are responsible for going out on site to establish a situational analysis (VRD networks and census of commerce are subjected to definitive or momentary displacement).
- The assistant to the contracting owner gives each actor his mission in the project to ensure the latter’s smooth running.

## 4. Interpretations

### 4.1 The Program Management System of Constantine Capital of Arab Culture 2015

We were able to make a comparative study between the heritage management system and the program of Constantine CCA 2015, to know the deficiencies in the management of the latter.

	The Heritage Management System Framework	The Cultural Property Management System Framework	Evaluation of the adequacy
Elements	Legal framework	Act 98-04 on the protection of cultural heritage of June 15 <sup>th</sup> 1998, the regulation of the PPSMVSS of the old city of Constantine of 2013.	The need to enrich the legal framework. The inventory of the PPSM-VSS was made in 2009 undiscounted data.
	Institutional framework	The directorate of Culture of Constantine (contracting owner) The national office for the management and exploitation of protected cultural objects (assistant to the contracting owner)	<b>The need to bring all stakeholders together to make the right decisions</b>
	Resources	<u>Human Resources:</u> The OGEBEC team <u>Financials:</u> Within the framework of the centralized sectoral program. <u>Intellectuals:</u> The knowledge accumulated within the OGEBEC	The need for a multidisciplinary team that includes members from each stakeholder.

Processes	Planning	The planning of the program by OGEBC	The need for long-term planning Lack of a participatory process
	Implementation	The implementation of projects by the design offices	Need to use the support of other stakeholders

**Table 5.**Program Management System Source; authors, 2016

## 4.2 Decisions Taken

From a managerial point of view, the project suffers from a flagrant lack of coordination between the various stakeholders of the project summarized in the following points.

- The absence of stakeholder identification in the planning phase affects the rehabilitation project management system. The latter depends to a large extent on the quality of communication between the contracting owner and the contractors, who must rely essentially on the clarity, simplicity and frequency of the information (YavesRaffestin, Frank Dreimie, Denys Léger 1996).

- The isolated work of the OGEBC in the planning phase affects the results of the project in terms of time and the cost of the operation.

- The lack of intellectual resources, especially in the field of heritage conservation

- Political instructions and reduced deadline led the assistant to the contracting owner make thoughtless decisions

- The centralized decision-making system in Algeria makes stakeholders incapable of participating in the decision-making process. The ministries, the wilayas and the municipalities bear the responsibility of leading the projects (Azzag, 2012).

- Lack of a decision-making process due to the circumstances of the program.

- Several decisions were made without study or knowledge about the site due to the absence of a decision-making process.

- The absence of the planning phase leads to unforeseen setbacks throughout the program. Planning the operation is the most important process in heritage management according to the UNESCO.

## 4.3 Actions to be taken

To avoid problems found in the implementation phase, we suggest a participatory approach that has to be followed as early as the planning phase begins:

- Identify all project stakeholders: It is important to recognize the project team as a specific stakeholder group. This will enable the assistant to the contracting owner to focus on their needs and ensure that they are taken into account on an ongoing basis throughout the project.



- The establishment of conciliation commissions: a consultation commission made up of all the participants in the choice of samples (the Directorate of Culture, the Daïra, network services, Directorate of Trade, Transport Directorate, Religious Affairs, citizen).
- The use of questionnaires and surveys to know the wishes and remarks of citizens and users: the questionnaires must be prepared with great care, with the participation of all, in terms of the questions raised about the residence to rehabilitate. It can be based on a basic questionnaire, which will be adapted to the operation studied (YavesRaffestin, Frank Dreimie, Denys Léger, 1996).
- The development of a decision-making process: with the participation of all stakeholders in the operation, a new decision-making mechanism must be developed. This process explains roles and responsibilities during the planning and implementation phase (UNISCO, 2014).

Stakeholders	Mission in the project
The contracting owner : Directorate of Culture	Makes the decision in the project
The assistant of the contracting owner : OGEBC	Conducts the Operation
The Communal People's Assembly	The need to solve all the problems inside the site
The Daïra	Responsible for rehousing the inhabitants of the chosen equipment
The Directorate of Trade	The negotiating manager with the traders who enter the program.
The Directorate of Transport	In charge of evacuating the parking lots and finding virgin grounds.
The Directorate of Religious Affairs	Responsible for everything related to the mosques in the program
Network services	Responsible for all networks: telephony, clean water supply, sanitation; electricity and gas.
The citizen	The one who lives or occupies the site

Table 6: Project Stakeholders in the Planning Phase Source: authors, 2016

- The establishment of sites' diagnosis: - make an assessment of the state of the premises to know the state of conservation of the built frame. And make an inventory of the various networks (Sanitation, AEP, gas, electricity, and telephony).
- Raising citizens' awareness: raising awareness of the importance of this operation and its advantage in improving their daily lives through different ways:
  - By organizing meetings with the neighborhood-association or with the most representative or dynamic users;
  - By making contacts with the Head of General Services, present in the field, who can become one of

the communication relays.

- By organizing days of consultation, marketing, advertising, information...

•In order to achieve the objectives of the project and ensure good continuity of the work, it is imperative to suggest the following recommendations:

Encourage dialogue and solicit as many stakeholders as possible to participate in the consultation through periodic meetings with the objective of transmitting both information and the progress of the operation in order to discuss all the problems foreseen and try to help the assistant to the contracting owner to make the right decisions.

## Conclusion

Decision making is an essential element in the process of managing conservation operations which differs depending on the nature of the site and the time of the implementation which in turn determines the number of stakeholders required in the project. The participation of a large number of actors helps to have more information that helps in the making of right decisions. The lack of consciousness among the inhabitants, the sometimes destructive ignorance of the actors, the mismanagement of public authorities, the nonchalance of the central decision-makers make the action-research which privileges the participation of the user in the first place...doomed to failure.

The operation of safeguarding the old city of Constantine, despite all the strategies undertaken, has remained: mere ink on paper. The public authorities, the design offices and the various actors involved in the operation have -each in its field-a responsibility in the blatant failure of safeguarding. A three-thousand-year-old city, encompassing one of the oldest civilizations in the world, possessing a rich heritage of undeniable architectural value, witnessing a highly structured economic and social life, goes into ruins under the impotent gaze of its inhabitants.

## Various Acronyms

**ALESCO:** The Arab League Education, Science and Culture Organization

**BET:** Design Office

**DC:** Directorate of Culture

**ETP:** firms

**ICOM:** International Council of Museums

**ICOMOS:** International Council of Monuments and Sites

**BMI:** Information, Modelling Choice

**OGEBEC:** National Office for the Management and Exploitation of Protected Cultural Heritage

**PPSMVSS:** Permanent Plan for Saving and Enhancing Saved Sector

**UNESCO:** United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

## Références

- Azzag. E. (2012) guide méthodologique « **comprendre la démarche du projet urbain** » p238
- Aggabou. L. (2013) « **apport des outils d'aide a la décision dans le management des risques projet** ». mémoire de magistère, Université Hadj Lakhder, Batna
- HechamZehioua, B (2014) « **Biens culturels algériens et leur inscription sur la liste du patrimoine mondial : pour quels démarche et critères de sélection?** » laturbe.info/p=29 [www.laturbe.info/art/2\\_2014\\_BECHAM.pdf](http://www.laturbe.info/art/2_2014_BECHAM.pdf)
- Claver J.-F., Gélimer J. et Pitt D., (1997) « **Gestion de flux en entreprises, modélisation et simulation** », Editions Hermès.
- Kowalski Y. (2006) de Fribourg, « **Aide à la décision par l'analyse sémantique et simulation desinteractions dans l'ORGANICUBE, modèle qualitatif général d'audit pour les entreprises** ».
- Kribeche, J and Youcef, A. (2013) « **vieille ville de Constantine phase III : rédaction finale du PPSMVSS**».
- Marle F. (2007) « **Modèle d'information et méthodes pour aider à la décision en management deprojet** », thèse de doctorat, ECOLE CENTRALE PARIS, 2007.
- NOVARINA G, (2000) « **conduite et négociation du projet d'urbanisme** » p51&57
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, UNESCO (2014), resource manual: « **Management World Heritage** ».
- YvesRaffestin, Frank Dreimie, Denys Léger. (1996). « **Guide to rehabilitation in occupied sites** ».

### List of tables

01	The heritage management system	03
02	Type of decision by project phase	04
03	The state of degradation of the old town of Constantine	08
04	Status of projects	15
05	Program Management System	15
06	Project stakeholders in the planning phase	18

### List of figures

01	Decision-making process	05
02	Hierarchical model	06
03	Negotiated model	06
04	The situation of the old city of Constantine	08
05	Program	10
06	Maps of covered monuments	11

### List of photos

1&2	Overview of the old town	08
3, 4,5, 7, 8	The different projects of the rehabilitation program before the event	12
9, 10, 11, 12	The different projects after the event	13

# HISTORIC CITIES OR THEME PARKS? RISKS AND CHALLENGES IN PORTUGUESE CASES.

TERESA CUNHA FERREIRA

Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo  
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.  
Via Panorâmica s/n 4150- Porto Portugal, tferreira@arq.up.pt

## Resumo

Nos últimos dois séculos assistimos não só a uma maior consciência da importância das cidades históricas como testemunhos materiais da nossa identidade e memória coletiva, mas também à sua popularização como cenários de consumo, entretenimento e alienação. No século XXI, na era da globalização e do turismo de massas, as 'memórias artificiais' desenvolvidas por via eletrónica e digital contribuem para um crescente 'culto dos monumentos' e, por vezes, para a sua apropriação superficial, que podem levar à adulteração da sua autenticidade e integridade. Deste modo, os significados complexos e dinâmicos das cidades históricas são por vezes reduzidos ao culto de uma identidade genérica, autorreferencial ou até narcísica (Choay, 1992). Por outro lado, a sua sustentabilidade económica exige a reabilitação, o turismo e o marketing, que inevitavelmente submetem as estruturas a um processo expositivo que as remove dos seus significados concretos. Nalguns casos, esvaziadas dos seus desígnios precedentes, as cidades históricas podem tornar-se predominantemente locais de consumo e entretenimento, tal como os parques temáticos (Solà-Morales 1996). Neste cenário, estarão as cidades históricas a transformar-se em parques temáticos, em refúgios nostálgicos nas certezas do passado, perante as incertezas do futuro? Como resistir à pressão exercida pela economia do turismo e como minimizar os seus impactos negativos? Será o turismo o único destino das cidades históricas e poderá o seu desenvolvimento ser sustentável?

## Abstract

Over the last two century, we have witnessed not only a greater awareness of the importance of historic cities as material documents of our identity and collective memory, but also their popularization as the chosen stages for consumption, enjoyment and alienation. In the twenty-first century, the era of globalization and mass tourism, 'artificial memories', developed via electronic and digital means, contribute to a growing 'cult' of monuments and to their superficial appropriation, which may lead to the misinterpretation of their authenticity and significances. The complex, dynamic and multiple meanings developed for historic cities are often reduced to a self-referential cult of generic, even 'narcissistic', identity (Choay, 1992). Furthermore, their economic sustainability calls for restoration, tourism and marketing, all of which inevitably submit structures to an exhibition process that removes them from their inherited meanings. As a result, in some cases, emptied of their previous assignments, historic cities develop into another 'site' for general public consumption and entertainment, just theme parks (Solà-Morales 1996). In such a scenario, are historic cities becoming theme parks, nostalgic escapes into the safety of the past, when faced with an uncertain future? How to resist to the pressure exerted by the economics of the tourism industry and how to minimize its negative impacts? Is tourism the only solution for historic cities and can its development be sustainable?

## PALAVRAS CHAVE

**Cidades, Históricas, Património, Turismo, Sustentável**

## KEY WORDS

**Cities, Historical, heritage, Tourism, Sustainable**

## Introduction

Our contemporary society, based on mobility and globalization, not only promotes travel, recreation and tourism (the world largest industry), but it also tends to 'trivialize' heritage. Heritage may become thus a theme park, equipped with the hyper-realistic technologies (paper, screens, 3D, 4D) prepared for any kind of simulation, persuasion, spectacle and commercialization. The kaleidoscope of images (on paper supports, screens, or three-dimensional) offered in multiple formats (guide books, internet, video) is reflected in the infinite number of visual perspectives available, which are often false or are manipulated by technology specially prepared for any kind of simulation (Solà-Morales 1996). It is precisely when heritage is converted into 'image' that it becomes a fetish. Complexity, irreproducibility and individuality are all reduced to a formal invariant that is over-historical, emblematic, symbolic and demands (incessant) duplication-reproduction and merchandizing. Curiously, it is often the analogue image (or copy) that, because of its simulative and hyper-realistic potential, has the power to seduce the most unexpected masses of visitors and spectators (Dezzi Bardeschi, s.d.).

Therefore, cultural heritage, with its rhetorical and symbolic appeal to a nostalgic and golden past, is often a key representative of cult and consumption, revivalism and fetishistic pastiche. In such a scenario, are we respecting the reliable meanings and authenticity of cultural heritage sites or are we just using them as narcissistic mirrors of our own identity (Choay 1992)? How to resist the pressure exerted by the economics of the tourism industry and on how to minimize the negative impacts of tourist consumption? Can the development of tourism be sustainable?

## 1. Heritage and Tourism: threats and opportunities

### 1.1. Revivalist recreations

In the 21st century, there are some curious revivalist phenomena, such as 'medieval events', which are to be found invading Portuguese historical cities during the summer season. These are among the new trends in cultural tourism, such as 'open-air museums', the reenactment of historical events, high-tech simulations and mega cultural events. Hence, there is a curious parallel between the tourist attractiveness of postmodern theme parks (deliberately fictional and simulative like Disneyland) and the popular appropriation of some monuments and sites, particularly those classified as World or National Heritage.

In this way, heritage is transformed into a 'museum' or 'park' that transcends its purposes (religious, defensive, symbolic) and is converted into an object of exhibition, consumption and entertainment. However, many of these events are largely commercial in their intention and have questionable historical backgrounds, so that they encourage superficial and fetishistic appropriation. We can therefore ask whether these recreational, commercial and popular events are able to convey to people the authenticity, characters and values of our architectural heritage.



## 1.2. Façadism and ruinism

Regarding to rehabilitation interventions in some of the historic centres of Portuguese towns, we can find the same processes of reduction and simplification as in revivalist recreations, particularly by the practice of preserving the fronts of old buildings while demolishing the backs, often construction modern interiors behind the old façades (façadism), induced by a peculiar form of populist and speculative strategies. A situation that is unfortunately accepted by politicians, public opinion makers and citizens alike, frequently with very little critical opposition. Both the historical stratification and the complexity of architectural heritage (material, constructive, cultural, typological, etc.) are then reduced to meaninglessly cheerful and colourful scenery for tourist postcards, concealing behind their façades modern structures equipped with every facility (just as in theme parks). On the other hand, the alternative to this 'heavy' intervention is decay and ruin, as there is a general lack of maintenance or conservation practices.

The material and immaterial damage that is to be found in both cases (façadism and ruinism), causes a progressive disappearance of heritage values and, ironically, a consequent decrease in the quality and excellence of the 'tourist product', in a long-term perspective. Despite this threat, some positive efforts have been made to follow the UNESCO World Heritage Centre's recommendations on management and monitoring (Pedersen, 2002), with special attention being paid to the tourism indicator.

## 1.3. Thematic Routes

Thematic routes have provided both an opportunity and a challenge for cultural tourism in Portugal, since they are more attractive for the tourism industry and investors, because of the benefits of the networks and the economies of scale that they create. Furthermore, this strategy goes beyond the traditional passive models for the management and safeguarding of heritage to become a proactive tool for generating economic synergies and stimulating the socio-cultural development of the territory. Some experiments have already been performed in Portugal: for instance the 'Romanesque Routes' created along river valleys (Minho, Sousa, Tâmega), 'Castles on the Border', 'Historic Villages', 'Cathedrals Route', among others.

Nevertheless, some of these routes may be questionable when they have mainly commercial or touristic scopes, and they promote no long-term sustainable or local development. Furthermore, by drawing attention to certain objects (through the efforts of heritage protection institutes, the media, tour operators or funding), they risk to overlook and neglect a large number of minor or scattered heritage sites, which are nonetheless important to preserve.

## 2. Good practices

### 2.1. Historic city of Guimarães



A positive example of intervention in historical cities is the safeguarding and conservation of the old centre of Guimarães (UNESCO World Heritage, Europa Nostra award) which has been advised by Fernando Távora, in collaboration with the municipality, through the creation of a multidisciplinary technical office (GTL) , since the early 1980's. Although the city centre had become socially and materially degraded, the local inhabitants, their identity and collective memory, were considered the main indicator of the sustainability of the project (Aguiar 1998).

The plan is very interesting for the synchronism that it creates between different disciplines and scales, such as regulatory plans, fund management, infrastructure and the design of public space, and architectural conservation. Furthermore, it involves a wide range of different operations, always respecting the organic structure of the urban fabric, which is crucial for the volumetric, functional and typological equilibrium of the old city. Hence, the plan adopted a conservative approach, involving minimum intervention, seeking to maximize continuity by making surgical replacement of only small parts of the building (bathroom, kitchen, chimneys,) and not entire buildings. Priorities are dictated by a strategy of diagnosis and preventive conservation, designed to ensure medium to long-term durability and sustainability, which has been successfully pursued for 30 years. Therefore, Guimarães has served as a pioneering example in Portugal, where urban regeneration has often sought to achieve more immediate and ambitious results in large areas, with heavier interventions that tend to overlook heritage's authenticity, inhabitants and uses.

The same conservative approach has led to the recovery of traditional materials and the use of building technologies that are more economic, sustainable and compatible with old structures. There was specific professional education and qualification in this field, which promoted the repeatability and transmission of constructive skills, as well as the employment and empowerment of local artisans.

The plan is still being implemented by municipal technicians working on housing conservation, day-to-day maintenance and the renewal of an abandoned industrial area. Artists' studios will be inserted at the site, along with university laboratories, a kindergarden, a youth hostel and housing. By resisting the idea of a "theme park", the local council encourages the development of the infrastructure necessary for the housing of young families and sustainable activities.

### **3.2. Romanesque Route**

The 'Rota do Românico' (Romanesque Route) in the north of Portugal is one of the few touristic structured itineraries in the country (the winner of both national and international awards) and an exemplary case of Development as Tourism, designed to strengthen the local economy through endogenous and integrated development. Since 2003, with the support of European Union funds, as well as benefitting from the cooperation between the various stakeholders involved (including the 12 municipalities and heritage protection institutes, among others), this project has made it possible to safeguard 58 Romanesque monuments along



the Sousa and Tamega river's valley (such as bridges, chapels, churches, towers and monasteries). The Route is being progressively enlarged and linked to other national and international tourism 'networks', such as Transromanica. Attempts have been made to provide for local sustainability, not only through the enhancement of the region's cultural heritage, but also through the development of its endogenous activities (agriculture, industry, traditional arts and crafts), as well as through professional education and qualification.

The enhancement of the Route's cultural heritage has been taking place at two complementary levels: promotion and participation, on the one hand, and the conservation and safeguarding of heritage on the other. In trying to reach the widest possible audience (not only for the purposes of tourist 'consumption'), there are specific investments being made in information (websites, guides, traffic signs, plaques, interpretation centres), but also in improved accessibility (facilities for the disabled and older people) and participatory practices (for the local population, children, older people, volunteers, tourists). Furthermore, effort is made in promoting intangible heritage (gastronomy, traditions, handicraft, festivities) and creating a recognizable brand (in restaurants, shops, hotels and cultural services). Heritage preservation suggests the adoption of a conservative approach, using accurate preliminary analysis and diagnosis and aiming at the recovery of traditional building practices, as these are more sustainable and respectful of the collective identity. Some attention is also starting to be paid to preventive conservation and maintenance practices, combined with community involvement and participatory practices, including education in good practices for everyday users (Ferreira 2010).

## Final considerations

### 4.1. On Historic Urban Landscapes

Historic cities are palimpsests that contain stratifications, sediments and testimonies of several historical periods, which expose permanencies, transformations and absences which all compose its identity and urban landscape. Hence, UNESCO Recommendation on Historic Urban Landscape defines it as "the urban area understood as the result of a historic layering of cultural and natural values and attributes, extending beyond the notion of "historic centre" or "ensemble" to include the broader urban context and its geographical setting" (UNESCO 2011).

In this perspective, recalling the Washington Charter and the la Valetta Principles, qualities to be preserved include the historic character of the city or urban area and all those material and spiritual elements that express this character, such as, among others: "urban patterns as defined by lots and streets; relationships between buildings and green and open spaces; the formal appearance, exterior and interior, of buildings as defined by scale, size, style, construction, materials, color and decoration; the relationship between the town or urban area and its surrounding setting, both natural and man-made; the various functions that the town or urban area has acquired over time" (ICOMOS 1987; ICOMOS 2011).

Furthermore, historic cities have always lived from diversity and complexity. Therefore adapting new uses and functions to the morphological and typological characteristics of existing heritage as well as cautious transformation, it is the only formula to maintain authenticity. Cities as historic urban complexes and landscapes are at risk of becoming a touristic mass product, which can lead to the loss of authenticity and heritage value. The participation and involvement of the local population are indispensable to safeguarding success. Historic cities safeguarding regards first and foremost its inhabitants therefore they must be involved in its management (ICOMOS Portugal 2013).

## 4.2. On Tourism and Sustainable Development

After the presenting Portuguese experiences, some guidelines are proposed for discussion at different levels. As far as information, disclosure and the promotion of cultural tourism are concerned, it is important to carry out more in-depth research into themes that genuinely represent the authenticity and character of the sites. Some of the tools available include the exploration of multiple sources, as well as surveys, interviews, analysis and diagnosis, giving special emphasis to direct observation in the field, looking at architectural heritage without any nostalgic fantasies, ideals or prejudices, trying to consider the 'material document' rather than its 'image', and accepting its stratification over time. Faced with the modern-day cult of the virtual, which is often manipulated and transformed into fetishism, it is also important to recall and recover tectonic values and material authenticity, as well as phenomenological spatial experiences. Other concerns may relate to compatible and multifunctional uses, involving local stakeholders and communities (multicultural pluralism, participative and cognitive practices, professional and educational qualification), encouraging endogenous development and improving accessibility (for all, regardless of their physical and economic condition). Finally, as far as preservation and conservation are concerned, it is important to respect material and cultural stratifications over time (thereby limiting stylistic reintegration and derestoration practices). Preventive conservation and maintenance (for instance, using the funds redirected from visitors' entrance fees) can be a useful strategy for preventing decay and material damage (thereby increasing preservation), as well as for improving local participation, education and employment by reactivating professional craftsmanship and constructive skills.

Tourism is the world's largest industry, and it is a prominent feature in Portugal, where it represents 6.5 % of GDP and employs 10% of the active population. Besides, it generates positive effects in the processes of local and regional development in particular, through the creation of new economic structures, environmental enhancement and cultural improvement. However it is also important to recall that the WTO (the World Tourism Organization) recognizes that the effects of tourism can be negative if there is a lack of responsible planning, management and monitoring. Following the recommendations of the 'Agenda for a sustainable and competitive European tourism', three key elements are recommended (Turismo de Portugal, 2009): the planned use of available resources, the cooperation between stakeholders, and the monitoring of results (such as controlling visitor flows, protecting sensitive areas, minimizing impacts on biodiversity, promoting an efficient management of resources and guaranteeing permanent professional training and the improvement of skills).

Hence, sustainable tourism is a great challenge, particularly when it takes the form of a balancing act between the business of tourism (which is better if it is designed to ensure long-term profitability), the conservation of our heritage (comprising the preservation of its authenticity and its values) and the increasing of intellectual capital, designed to improve communities involvement, sustainable use, education and training (Della Torre 2010). The strong decrease of economical and ecological resources, combined with the effects of a globalization strongly determined by standardization and westernization, generates forms of instability in the human society. The new conditions point towards a change of paradigm in safeguard and conservation, defined by the presence of new values for heritage – such as economic, ecologic, social, political (Rodgers 2007) and, why not, touristic – which transcend those which had been defined in the beginning of the XXth century (Riegl, 1903). Unfortunately, in a time of economic crisis, heritage tends to be often and mostly considered for its economical value in a short-term perspective, overlooking authenticity and long term local development.

As a conclusion, and in answer to the questions asked in the introduction, we may say that the development of tourism can be sustainable under certain conditions, such as the respect for the authenticity of heritage and the empowerment of local system and communities (which can guarantee both preservation and day-to-day management) as a necessary means for the development and for the effective sustainability of sites. In this way, heritage can play a major role in the creation of tomorrow's society, particularly if it is connected with other networks on a global scale, increasing the quality of life by enhancing self-esteem, identity, and cultural and cognitive processes, as well as by promoting and sustainable development for future generations.



Fig 1. Porto Historical City – complexity and stratification (Photo Teresa Ferreira)



Fig. 2 Window maintenance workshop in the historical city of Porto (Photo Attilio Fiumarella)

## References

- Aguiar, José (1998). Guimarães: (re)habitação e conservação do património urbano, in Re-habitar Centros Antigos, Guimarães: AAP/CMG.
- Bandarin, Francesco; Oers, Ron van (ed.) (2012), The Historic Urban Landscape: managing heritage in an urban century Oxford UK: Wiley-Blackwel.
- Bandarin, Francesco; Oers, Ron van (ed.) (2015), Reconnecting the City. The Historic Urban Landscape Approach and the Future of Urban Heritage. Oxford UK: Wiley-Blackwel.
- Choay, Françoise (1992). L'Allégorie du Patrimoine, Paris: Ed. du Seuil.
- Dezzi-Bardeschi, Marco (s.d.) Gotico, Neogotico, Hipergotico. Architettura e arti decorative a Piacenza, 1856-1915, Bologna: Grafis.
- Della Torre, Stefano (2010). Learning and Unlearning in Heritage Enhancement Processes, in ESA Research Network Sociology of Culture Midterm Conference: Culture and the Making of Worlds.
- Ferreira, Teresa (2010). Heritage sustainable conservation: the Romanesque Itinerary on the River Sousa, in Heritage 2010: Heritage and Sustainable Development, eds. R. Amoêda, S. Lira and C. Pinheiro, Barcelos: Greenlines, 2010.
- ICOMOS-Portugal (2013), Declaração do Porto: um olhar de hoje sobre as dinâmicas da conservação e reabilitação de cidades históricas, Porto.
- ICOMOS (1987), Charter for the Conservation of Historic Towns and Urban Areas, Washington.
- ICOMOS (2011), The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban areas, La Valetta.
- Pederson, Arthur (2002). ). Managing Tourism at World Heritage Sites: a Practical Manual for World Heritage Sites, UNESCO World Heritage Centre.
- Riegl, Alois. (1995 [1903]). Il culto moderno dei monumenti, (trad. S. Scarrocchia), Bologna: CLUEB.
- Roders, Ana P. (2007). Re-architecture, Phd research, Eindhoven University of Technology.
- Solà-Morales, Ignasi (2000 [1996]). Patrimonio arquitectónico o parque temático, in Territórios, Barcelona: Gustavo Gilli.
- Turismo de Portugal (2009). Relatório de Sustentabilidade, Lisboa: Turismo de Portugal.
- Managing Tourism at World Heritage Sites: a Practical Manual for World Heritage Sites, UNESCO World Heritage Centre.*
- Riegl, Alois. (1995 [1903]). Il culto moderno dei monumenti, (trad. S. Scarrocchia), Bologna: CLUEB.
- Roders, Ana P. (2007). Re-architecture, Phd research, Eindhoven University of Technology.
- Solà-Morales, Ignasi (2000 [1996]). Patrimonio arquitectónico o parque temático, in Territórios, Barcelona: Gustavo Gilli.
- Turismo de Portugal (2009). Relatório de Sustentabilidade, Lisboa: Turismo de Portugal
- UNESCO (2011) Recommendation on the Historic Urban Landscape, Paris.

# PATRIMÔNIO CULTURAL E O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA CIDADE DE CANOINHAS-SC BRASIL

REINALDO KNOREK

Professor do Programa de Mestrado em  
Desenvolvimento Regional  
Universidade do Contestado  
Santa Catarina, Brasil. Canoinhas 89460-000  
E-mail: reinaldok@unc.br; knk125@gmail.com

ANDREA MARIA CRESTANI BECHEL

Professora dos Cursos de graduação  
Universidade do Contestado  
Santa Catarina, Brasil. Canoinhas  
E-mail - andrea@unc.br

## Resumo

O Patrimônio cultural de uma cidade é entendida, no cotidiano, quando está relativamente difundida na sua história de desenvolvimento, tanto por meio da arte pública como pela cultura construída naquele espaço e lugar. O processo de formação das cidades se configura no patrimônio explícito por meio das construções e estruturas arquitetônicas, edificadas e renovadas constantemente, onde a história de desenvolvimento se manifesta. Na composição desse patrimônio estão os acervos a céu aberto como por exemplo: monumentos, esculturas, estátuas de bustos, cabeças, portais, enfim, obras de arte que manifestam os ícones da história cultural, de crescimento, ciclos econômicos, legados, gestão pública, onde constituem sua história de desenvolvimento na linha do tempo em cada cidade. Logo, na cidade de Canoinhas em seu primeiro centenário de emancipação política, a arte está expressa em monumentos artísticos, distribuídos em locais públicos, onde representam ícones da história de desenvolvimento: do ciclo da madeira à erva mate. Toda cidade é um espaço de grandes artefatos artísticos, uma vez que, podem no lugar e no espaço, revelar a sua história de desenvolvimento. Dado que o artigo descreve e apresenta o desenvolvimento de Canoinhas, inserida no Território da Cidadania Planalto Norte, em Santa Catarina, Brasil, a partir da arte pública no espaço e tempo, que revela o ciclo histórico de desenvolvimento da cidade.

## PALAVRAS CHAVE

**História, Arte, Cultura, Arquitetura e Desenvolvimento**

## Abstract

Over the last century, we have witnessed not only a greatThe cultural heritage of a city is understood, in everyday life, when it is relatively widespread in its history of development, both through public art and culture built in that space and place. The process of formation of cities that sets the explicit heritage by means of constructions and architectural structures, built and renewed constantly, where the history of development manifests itself. The composition of assets are the achievements in the open as for example: monuments, sculptures, statues of busts, heads, portals, lastly, works of art that express the icons of cultural history, growth, economic cycles, legacies, public management, which constitute its history of development in the time line in each city. Soon, in the city of Canoinhas in its first centenary of political emancipation, the art is expressed in artistic monuments, distributed in public places, where they represent icons in the history of development: the cycle of wood to mate. The whole town is an area of great artistic artifacts, since it can in place and space, revealing its history of development. Given that the article describes and presents the development of Canoinhas, inserted in the territory of citizenship Northern Plateau, in Santa Catarina, Brazil, from the public art in space and time, which reveals the historical cycle for city development.

## KEY WORDS

**History, Art, Culture, Architecture and Development.**

## INTRODUÇÃO

### Objetivos

O objetivo deste artigo está em fundamentar o ciclo de desenvolvimento da cidade, da madeira à erva mate, a partir da arte pública elucubrada nos monumentos e arquitetura feitos no processo histórico de construção do patrimônio cultural da cidade de Canoinhas-SC.

### Metodologia

O método utilizado para o desenvolvimento do artigo se estrutura da seguinte forma: quanto a natureza é aplicada, pois o tema em discussão relaciona-se a construção do patrimônio cultural da cidade, da madeira à erva mate, a partir da história do desenvolvimento de Canoinhas-SC, que está inserida no Território da Cidadania Planalto Norte. Com relação aos objetivos é exploratório descritivo, em que serão explorados as informações e conceitos sobre o desenvolvimento, arte, cultura, patrimônio, arquitetônico, dados econômicos, sociais e ambientais do território onde Canoinhas está inserida.

Na fase seguinte serão descritos os fatos observáveis na coleta dos dados e imagens que refletem o processo histórico e cultural de desenvolvimento, analisados e apresentados de forma descritiva sobre a importância de a cidade ser construída a partir do ciclo da madeira e da erva mate. Quanto à abordagem será qualitativa com análises descritas sobre a história de desenvolvimento da cidade. Quanto aos procedimentos serão o bibliográfico e documental, onde os documentos analisados arranjam a história do primeiro centenário de desenvolvimento da cidade de Canoinhas -SC.

## 1 Território da Cidadania no Brasil e em Santa Catarina

No Brasil, de acordo com o Ministério de Desenvolvimento agrário - MDA, em 2003 foi criada a Secretaria de Desenvolvimento Territorial - SDT e, o Programa Nacional de Desenvolvimento Territorial – PRONAT, com uma estratégia de desenvolvimento rural sustentável com a abordagem territorial, centrada principalmente na organização e formação de agentes territoriais de desenvolvimento e ações de inclusão produtiva em territórios estagnados na dinâmica de crescimento e desenvolvimento.

Porquanto, de acordo com o Portal da Cidadania, (2016), com o desdobramento territorial que o Governo Federal concretizou ao lançar, o Programa Territórios da Cidadania, dos 264 (duzentos e sessenta e quatro) territórios rurais, nesse período, contempla 120 (cento e vinte) regiões do país, uma vez que, apresentam baixo dinamismo econômico. A partir daí, por meio de considerações geográficas, apresentam possibilidades de transferências voluntárias com o intuito de desenvolver projetos estruturais de desenvolvimento territorial no tripé: econômico, social e ambiental. O Estado ao implantar o programa, busca, por meio dessas transferências voluntárias, programar ações transformadoras voltadas para melhorar a vida econômica da população. Por



consequente, tendo como base as intervenções territorializadas, financiada a fundos perdidos projetos nas diversas áreas como de: a) infraestrutura, b) apoio a produção e, c) cidadania e direitos. Na prática, essa política efetiva-se por meio de transferências diretas de recursos para projetos que se enquadram em três eixos específicos: 1º). Apoio as atividades produtivas; 2º) Cidadania e Direitos, 3º) infraestrutura. Os três eixos convergem em sete temas que resultam nas ações, sendo: 1º) Organização sustentável da produção; 2º) Ações fundiárias; 3º) Educação e cultura, 4º) Direitos e desenvolvimento social; 5º) Saúde, saneamento e acesso à água; 6º). Apoio à gestão territorial e, 7º) Infraestrutura.

Assim, incluso no Programa de governo dos Territórios da Cidadania, o Estado de Santa Catarina foi determinado, então, com dois Territórios: o Meio Oeste Contestado - SC e do Planalto Norte - SC. Segundo o Sistema de Informações Territoriais (SIT, 2016), o Território Planalto Norte abrange uma área de 10.466,70 Km<sup>2</sup> e é composto por 14 municípios: Bela Vista do Toldo, Campo Alegre, Canoinhas, Irineópolis, Itaiópolis, Mafra, Major Vieira, Matos Costa, Monte Castelo, Papanduva, Porto União, Rio Negrinho, São Bento do Sul e Três Barras. Ainda, o Território Planalto Norte possui, segundo dados do IBGE (2010), 12.909 agricultores familiares, 460 famílias assentadas e 2 terras indígenas. Seu Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) médio em 1990 era de 0,458, em 2000 passou para 0,589 e em 2010 melhorando para 0,719, considerado ainda baixo em comparação com as regiões litorâneas de Santa Catarina.

Dentre os municípios que compõe o Território da Cidadania Planalto Norte, seis destacam-se economicamente pela incidência de indústrias madeireiras e papeleiras, sendo: Mafra, Canoinhas, Três Barras, Porto União, Rio Negrinho e São Bento do Sul. Daí a importância da madeira como elemento dinamizador da economia regional.

Alguns dados relacionados ao IDH, nota-se que ocorreu uma evolução para melhor em vários municípios. Quanto à posição dos municípios referentes ao Estado de Santa Catarina que possui na atualidade 295 municípios dos 5565 do Brasil. Destacam-se entre as 100 melhores: a cidade de Mafra (36º), São Bento do Sul (25º), Porto União (21º) e Canoinhas (79º) que são os municípios bem posicionados e com melhores IDH referentes ao Território da Cidadania Planalto Norte. Entretanto, destacam-se os de posição acima da colocação dois milésimos: Bela Vista do Toldo (2545º), Matos Costa (2964º); Major Vieira (2182º) e Monte Castelo (2.546º). Assim, no Território da Cidadania, em especial o Planalto Norte, em que, Canoinhas está inserida, é um território com baixo dinamismo econômico e social.

## 2- A cidade de Canoinhas em dados

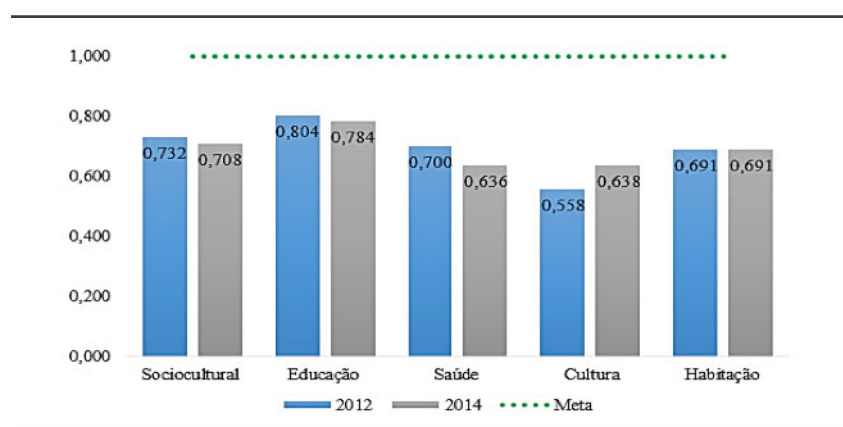
Segundo a FECAM, 2016 (Federação Catarinense dos Municípios) os Índice de Desenvolvimento Municipal Sustentável – (IDMS) tem como objetivo avaliar a cidade segundo o seu nível de desenvolvimento



sustentável. Esse índice corresponde à média aritmética de quatro dimensões - Político Institucional, Sociocultural, Ambiental e Econômica - agregada por 9 subdimensões, 30 indicadores e 62 variáveis. O IDMS da cidade de Canoinhas foi de 0,715. Esse valor corresponde a um aumento de 0,42% com relação ao IDMS de 2012 (0,712), ou seja, a cidade apresentou aumento em seu processo de desenvolvimento sustentável.

A cidade sustentável deve oferecer oportunidades para que todos os cidadãos tenham acesso a condições de vida adequadas. No cenário exposto, o Índice Sociocultural procura oferecer uma visão dos aspectos mais importantes da realidade municipal e que são compreendidos como direitos fundamentais de cada pessoa. Em 2014, o índice Sociocultural de Canoinhas foi de 0,708, 3,28% menor que o índice de 2012 (0,732). Esse resultado mostra que a Cidade está no estágio de desenvolvimento Médio nessa área. O gráfico 1 apresenta a evolução das subdimensões que compõem a Dimensão Sociocultural.

Gráfico 1. Dimensão Sociocultural de Canoinhas



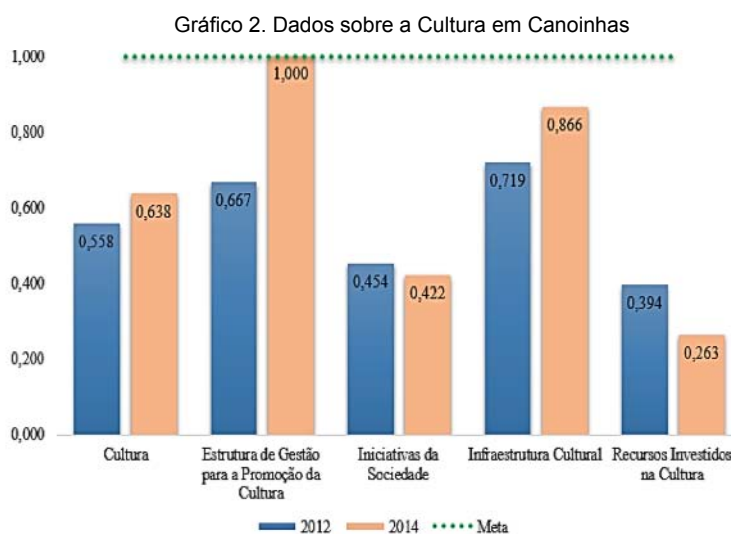
Fonte: FECAM, (2016)

A subdimensão Educação possui um importante papel na formação do cidadão no que diz respeito ao atendimento das exigências do mercado de trabalho. Além disso, é uma ferramenta extremamente útil para combater a pobreza e a desigualdade, propiciando aumento dos níveis de saúde e bem-estar social. Canoinhas apresentou índice de 0,784 na educação, 2,49% menor que o valor de 2012 (0,804), ou seja, obteve queda em seu processo de desenvolvimento sustentável. De acordo com o nível de classificação do IDMS, esse resultado indica que a Educação está no estágio de desenvolvimento Médio Alto.

Quando se analisa as atividades culturais que são fundamentais para o processo de desenvolvimento local por estar diretamente ligada à qualidade de vida da população. Em 2014, a média dos municípios catarinenses no índice da Cultura foi de 0,471, resultado que expressa o baixo grau de desenvolvimento sustentável. De fato, mostra a fragilidade das atividades culturais em Santa Catarina e seu impacto negativo sobre o IDMS. Em Canoinhas, os dados indicam uma condição de sustentabilidade melhor do que a Média estadual.



O índice em 2014 foi de 0,638, acréscimo de 14,34% em relação a 2012 (0,558). Nesse caso, houve um aumento no processo de desenvolvimento sustentável da Cidade na área cultural. O gráfico 2 apresenta os indicadores que compõem a subdimensão cultural entre 2012 e 2014.



Fonte: SIDEMS - Elaboração: Rede SIDEMS, (2015)

O indicador Estrutura de Gestão para a Promoção da Cultura é composto pela existência de Conselho Municipal de Cultura, legislação de proteção ao patrimônio cultural e a assinatura do acordo federativo para a adesão ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), premissa de organização da gestão municipal. Esse indicador está relacionado com as condições ou ferramentas estruturais que proporcionam uma gestão em prol da difusão da cultura. Na tabela 1, delimita-se os indicadores da gestão e de investimentos na cultura.

Tabela 1. Indicadores de Gestão e Investimento em Cultura

Variável	2012	2014	Meta	Evolução (%)
<b>Estrutura de Gestão para a Promoção da Cultura</b>	0,667	1,000	1	49,93
Adesão ao Sistema Nacional de Cultura (Índice)	0	1	1	-
Existência de Legislação de Proteção ao Patrimônio Cultural Material ou Imaterial (Índice)	1	1	1	0
Existência de Conselho Municipal de Cultura em atividade (Índice)	1	1	1	0
<b>Recursos Investidos na Cultura</b>	0,394	0,263	1	-33,25
Investimento Per Capita em Cultura (R\$)	6,68	7,05	35,31	5,54
Investimento em Cultura sobre a Receita Corrente Líquida (%)	0,55	0,44	1,35	-0,11

Fonte: SIDEMS - Elaboração: Rede SIDEMS (2015)

A estrutura de gestão obteve acréscimo de 49,93%, passando de 0,667 para 1, entre 2012 e 2014. Esse resultado salienta o Alto estágio de desenvolvimento sustentável que a Cidade possui nesta área. Dentre as características desse indicador, destaca-se a importância do Conselho Municipal de política cultural como um dos pilares do Sistema Nacional de Cultura. É um órgão colegiado com o objetivo de formular políticas públicas transversais com a participação ativa da sociedade civil. Em 2014, a Cidade já havia instituído o seu

Conselho Municipal de Cultura e realizado pelo menos uma reunião durante o ano.

A Cidade de Canoinhas, obteve queda de 33,25% nesse indicador, passando de 0,394 para 0,263, entre 2012 e 2014. Esse resultado indica o Baixo grau de desenvolvimento sustentável que a Cidade possui nessa área. Tal fato é caracterizado pelas variáveis: Investimento *per capita* em cultura e Investimento em Cultura sobre a Receita Corrente Líquida (RCL). Com relação à primeira variável, o Cidade investiu em 2012 R\$ 6,68 por habitante e passou a investir em 2014 R\$ 7,05 (acréscimo de 5,54%). Já a relação entre investimentos em cultura sobre a RCL apresentou diminuição de 0,11%, passando de 0,55% para 0,44%.

As manifestações e expressões de iniciativa própria da sociedade são condições primordiais para o desenvolvimento da cultura. O indicador Iniciativas da Sociedade salienta a importância da participação da comunidade na formação e na preservação das tradições locais. Em 2014, existia 5 grupos artístico em Canoinhas, sem variação com relação a 2012. Esse resultado indica o Baixo grau de desenvolvimento sustentável da Cidade em iniciativas da sociedade, já que a meta de 2014 determina no mínimo a existência de 11 grupos culturais na cidade.

### 3 A história da cidade e o ciclo da erva-mate

Na história de desenvolvimento de Canoinhas a erva-mate tem sua importância como marca e imagem territorial. Estudos do historiador TOKARSKI (2002), indicam que a região de Canoinhas, muito antes de ser colonizada por imigrantes italianos, alemães e poloneses, era conhecida como o sertão de Curitiba-PR. A construção da estrada da mata, que ligava os estados do Rio Grande do Sul e São Paulo, para o transporte de gado, e também o extrativismo na araucária, foram os precursores dos primeiros habitantes do território de Canoinhas. Apesar da região já ser habitada por índios das tribos *Xokleng*, os quando os primeiros homens brancos encontraram o rio Canoinhas, com o topônimo hispano-índigena de *Canoges Mirim*, que literalmente significa canoas pequeno. Tal referência deu-se devido a existência do rio *Canoges*, situado nos campos de Lages, conhecido como Canoas. Ervateiros paranaenses, tropeiros gaúchos e paulistas habitavam o interior de Canoinhas. Em 1888, oriundo de São Bento do Sul (SC) o agricultor Francisco de Paula Pereira instalou-se a beira do Rio Canoinhas, próximo a foz do rio Água Verde. Foi em 1902, embora a área contestada pelo Paraná e Santa Catarina, que disputavam posse do território, é que Canoinhas foi elevado a distrito judiciário de Curitibaanos, denominada de Santa Cruz de Canoinhas. Tais interesses pelo domínio do território levaram em 12 de setembro de 1911, o governo catarinense à criação da cidade de Santa Cruz de Canoinhas.

Os fatores sociais, políticos, econômicos e messiânicos, resultaram da Guerra do Contestado, entre 1912 e 1916. Várias vilas e povoados do interior da cidade foram atacados por revoltosos. Depois do período de batalhas, a cidade iniciou passos de desenvolvimento através do extrativismo do vegetal da erva-mate e da madeira. Devido à grande quantidade de araucárias e erva-mate, em 1923 a cidade teve seu nome alterado para Ouro Verde, numa alusão a principal riqueza do município. Em meados de 1930, e economia ervateira entrou em decadência, e divergências políticas e religiosas locais, impuseram que o nome fosse substituído

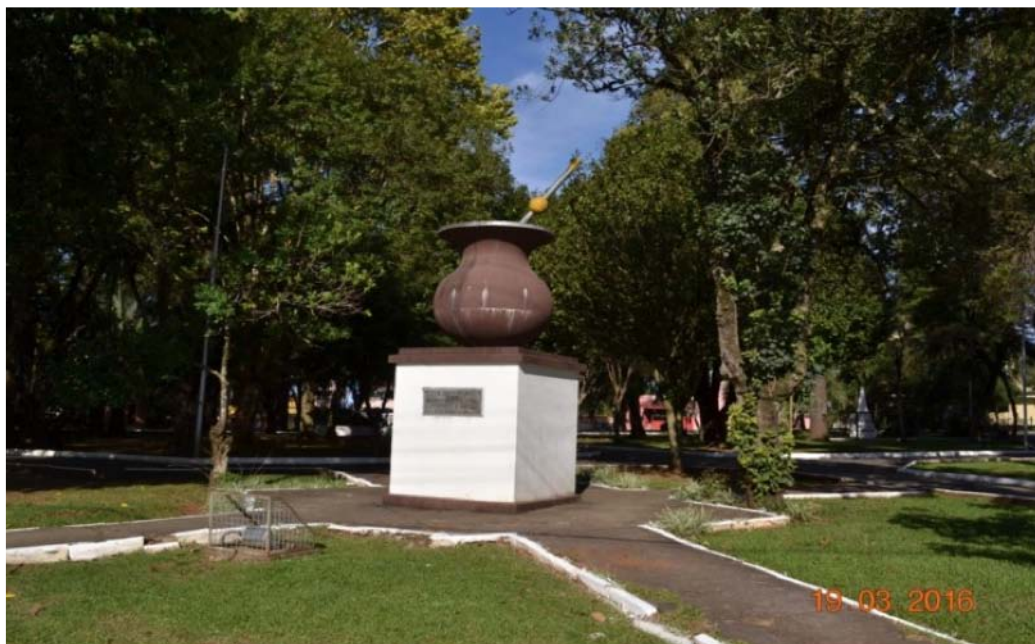
e passou a denominação de Canoinhas. Berço do extrativismo, Canoinhas está localizada em uma região predominantemente de área rural, interiorana, onde a agricultura já foi à atividade principal de sobrevivência dos habitantes, hoje alagada pelo setor de serviços e indústria.

Datam<sup>1</sup> de mil anos antes da Era Cristã os primeiros achados de erva-mate, moída com outros objetos em oferendas funerárias de sepulturas pré-hispânicas, no Peru, segundo relata Fredericindo Marés de Souza em 'A origem do chimarrão'. Foi pelo contato do homem branco com os índios que o costume de beber mate se propagou. Essa interação também explica a origem de algumas palavras. Do *guarani* surgiram expressões como congonha (de *caá*, depois *congoin* [em tupi], que significa erva-mate, mato); cuia (de *caigua*); *carijo* (de *cari*, local onde se colocam os galhos da erva para secar ao calor do fogo) e *tererê* (do *guarani* jacubi, que era mate de água fria). Do tupi surgiu a palavra *barbaquá* (buraco onde a erva era colocada para secagem). Do quíchua foi herdado o nome mate (era *mati*, *porongo* onde colocavam a erva para beber).

NOERNBERG (2012, p.12) na dissertação sobre o chimarrão fala da cultura existente em Canoinhas sobre as rodas de chimarrão, citando a fala das pessoas: “Chegar às casas das pessoas na região de Canoinhas não é muito difícil quando o pretexto é o chimarrão. Caso visita e anfitrião compartilhem o gosto pelo mate, este pode assumir o lugar do café. Quando um convida o outro, logo diz: “vai lá em casa tomar chimarrão qualquer dia desses”, “aparece para um chimarrão”, “vai lá tomar umas cuiadas (O termo cuiada refere-se a uma cuia cheia. Quando uma pessoa toma uma cuiada, quer dizer que tomou um chimarrão). O apelo para que uma pessoa visite a outra passa pelo oferecimento de “tomar chimarrão”. Tanto que muitos não dizem “vou visitar”, mas “vou tomar chimarrão”. Assim a autora conclui seu trabalho de pesquisa: “Enfim, este trabalho assinala para como o chimarrão pode ser considerado um dispositivo capaz de desencadear condutas, opiniões e ações que não deveriam ser interpretadas com sentido único. O chimarrão torna-se um dispositivo paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que mantém as relações que estão fora da roda, também promove “novos” vínculos. Afinal, é neste ambiente de partilha que o tomador de chimarrão ajusta suas próprias condutas concedendo uma parte de si “a jurisdição do outro”. É hora de limpar a cuia e guardá-la para o próximo mate”. (NOERNBERG, P., 2012, p.176).

KNOREK, (2016, p.17-18,) a história é um espaço em construção. A história de uma cidade é o espaço supremo ocupado, onde a arte pública exposta pode manifestar a cultura e o desenvolvimento daquele lugar. O conteúdo local é muito importante para a compreensão da arte pública. Pode estar elucubrada numa obra gigantesca como, por exemplo, a torre *Eiffel*, na França, a estátua da liberdade no Porto de Manhattan, e até mesmo numa singela cuia de chimarrão, na Praça Lauro Müller em Canoinhas: todas são símbolos que marcam o lugar e a história de desenvolvimento daquele local onde está exposta, na foto n 1, o monumento da cuia de chimarrão.

Foto 1 – Cuia de chimarrão ícone do ciclo da erva mate em Canoinhas.



Fonte: Acervo de Reinaldo Knorek, (2016).

Em Canoinhas, a cuia de chimarrão é um monumento comemorativo do cinquentenário de emancipação política e, além disso, se tornou um significativo símbolo, para o público em geral, como submerge para o período da maior riqueza que a cidade produzia: a erva-mate. Portanto, a cuia marca o local e o público que por ali passa, como história do ciclo da erva-mate e também como um símbolo de orgulho referente ao produto de extração e exportação da cidade de Canoinhas. A arte pública assume e a incorporação um produto, como símbolo da terra e desenvolvimento do lugar, espaço construído na história do município. Na praça central da cidade, a cuia gigante invoca a memória do passado e traz para o presente dedicado à extração de erva-mate, embora este não seja mais a principal fonte de renda do município. Atualmente, as ervateiras dividem espaço em importância econômica com outros produtos agrícolas como: fumo, soja, milho e, com a indústria de beneficiamento de papel entre outras.

Historicamente, a exploração de erva-mate representou um dos principais ciclos econômicos nacionais, coexistindo com outros como o da madeira e do café, além de ser a segunda maior indústria extrativista depois da borracha (COSTA, 1995, p.19). O cultivo da erva-mate abrange cerca de 180.000 propriedades dos estados do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul. Sendo na sua maioria pequenas e médias propriedades. (MEDRADO, 2005). Durante longos anos, principalmente no início da colonização do município, a principal fonte de renda da cidade era a produção de erva-mate. Foram muitas as viagens, em que trens desciam a serra Dona Francisca com o ouro verde, como era denominada a erva-mate na época, vindo de Canoinhas, chegando a dar o título de Capital Mundial da Erva-mate ao município.

## 4 A história da cidade no ciclo da madeira

Para Nascimento (2016, p.71-77), disserta sobre o setor madeireiro e destaca que a cidade de Canoinhas (SC), no início da década de 1940, despontava como um grande polo econômico produzindo produtos derivados da pecuária, caprinos, suínos, erva mate e madeira. A erva-mate representou, segundo Silva (1941), 42,69% da produção total do estado de Santa Catarina. A indústria extrativa da madeira era a atividade principal da cidade de Canoinhas (SC). Na época, as reservas florestais da cidade eram muito grandes, pois existiam aproximadamente 4,3 milhões de pinheiros com altura média de 13 metros, sendo 1,17 milhões com mais de 40 cm de diâmetro e 3,12 milhões, com menos de 40 cm. A estrutura fabril da cidade contava com 62 serrarias, sendo 54 de madeiras em geral, 5 para a fabricação de caixas e 3 laminadoras, entre elas a *Souther Brazil Lumber and Colonization Company*, incorporada ao Patrimônio Nacional. Além do aparato para exploração da madeira, despontava também a indústria da cerâmica, com 8 fábricas de tijolos e telhas e 1 de ladrilhos. Para aprofundar a História da Indústria é importante citar a maior madeireira que já se instalou na região em toda a sua história: *A Lumber*. A história dela se configura na história de Três Barras, na época, distrito da cidade de Canoinhas (SC). O local era um minúsculo ponto verde no mapa do Estado de Santa Catarina, quando a *Lumber* se interessou em apagar substancial percentual deste verde, ao se expandir por toda a região, principalmente na cidade de Canoinhas (SC).

As ações para introdução e consolidação da *Lumber*, no distrito de Três Barras, foram o ponto de tentativa dos governos catarinense e paranaense na busca pelo domínio da região, conjecturando a exploração da mata de araucárias e erva-mate. Essa foi a primeira tentativa do governo em manter o território a qualquer preço, civilizá-lo e desenvolvê-lo. As mesmas políticas voltadas ao desenvolvimento regional do início do século XX são, ainda hoje, aplicadas pelos governos estaduais.

Assim, a região e o município, sob a égide do “Poder Econômico”, teve também na madeira a mesma configuração de exploração como a erva-mate, conforme o historiador Tokarski (2008, p.4):

[...] na esteira da erva-mate surgiram em Joinville as primeiras fortunas criadoras da elite local, os grandes ‘barões do mate’, controladores da economia, da política, das leis e de todos que gravitavam ao redor de um sistema produtivo calcado no que Baccila denominou de ‘escravidão verde’. De acordo com o autor, em função do extrativismo ervateiro monopolista o caboclo foi reduzido a ‘situação de pária’, mal ganhando para sobreviver [...].

Desta forma, tem-se uma relação de semelhança na exploração e nos desdobramentos econômicos entre a madeira e a erva-mate, relacionada ao desenvolvimento de Canoinhas (SC) e região, os quais geraram fortunas e concentração de riquezas.

Hoje, em pleno século XXI, mesmo com toda a revolução tecnológica, continua-se a buscar um novo

paradigma, como descreve Zapata (2007, p. 23)

[...] mas, infelizmente, somos um dos países com mais desigualdades do planeta. Desigualdades entre as pessoas e entre as regiões. Algumas políticas e estratégias podem ajudar bastante a melhorar este quadro. O desenvolvimento do território é um dos caminhos inteligentes e viáveis, para buscar alternativas de desenvolvimento com mais participação, equidade e sustentabilidade.

O período de 1940 a 1980 propiciou o surgimento das maiores empresas madeireiras existentes até os dias de hoje. Durante estas décadas a cidade obteve um crescimento vertiginoso, destacando-se a nível estadual na arrecadação, criando-se a ACIC, Associação Comercial e Industrial de Canoinhas, a qual vem a dar suporte em diversas demandas, como a necessidade de melhoramento no fornecimento de energia elétrica e uma melhor organização dos meios de produção. Apesar do crescimento vigoroso muitas lideranças observavam num futuro próximo à escassez de matéria-prima, que na prática começou a ocorrer na década de 1980, levando muitas empresas a encerrarem as atividades, causando problemas socioeconômicos ao município.

Os reflorestamentos de *Pinnus Elliotti*, no entanto, começavam a apresentar resultados e a encorajar novas empresas. Adentramos a última década do século XX e primeiro do século XXI, com a madeira representando na economia da cidade na ordem de 40%. É incontestável que durante o desenvolvimento econômico de Canoinhas, foi o extrativismo florestal a principal fonte de renda. Durante décadas, Canoinhas teve marcante presença com suas madeiras, alimentando os ganhos públicos e privados do Paraná e Santa Catarina, tendo chegado a ser a quinta economia catarinense, alicerçada nos pilares da madeira e erva-mate. Neste contexto teve-se diversos ciclos, os quais se iniciaram nas últimas décadas do século XIX, passando pelo século XX onde se verificou a necessidade de substituição das florestas nativas, o que provocou uma mudança local regional, pois leis, decretos e medidas provisórias, foram formulados, a fim de garantir a perpetuação deste segmento econômico, bem como a preservação da floresta nativa que ainda restava. Com isso, os reflorestamentos começaram a se multiplicar ano a ano, garantindo matéria-prima abundante e perene, aspecto que motivou uma nova dinâmica no segmento da madeira.

Neste momento da história do segmento da madeira em Canoinhas – SC é lançada uma semente em termos de Desenvolvimento Regional, pois estava se buscando uma estratégia, uma alternativa sustentável para uma situação de adversidade, que era a escassez de florestas nativas que pudessem manter a matéria-prima para as indústrias. Ainda na primeira década do século XXI, o gênero *Pinus sp.*, é tido como principal fomento da indústria madeireira de Canoinhas, garantindo o abastecimento do mercado interno, as exportações e o emprego a centenas, senão milhares de trabalhadores, cuja estimativa na região se aproxima aos 10 bilhões de árvores plantadas. Para se entender melhor a dinâmica da evolução e estagnação do setor madeireiro em Canoinhas- SC, mostra-se a totalidade das empresas cadastradas junto ao Sindimadeira – Sindicato dos

Madeireiros de Canoinhas, um grupo composto de 42 (quarenta e duas) empresas. As empresas filiadas ao Sindimadeira, classificam-se em Microempresas 87,50%, correspondendo a 38 das empresas estudadas, Média Empresa 3,12, sendo 1 empresa e Grande Empresa, 9,38%, sendo 3 empresas.

Os produtos ao longo das décadas a partir de 1940 quase se limitaram a madeira serrada, existindo em 1960, eram 200 (duzentas) serrarias. Os demais produtos como caixas, lâminas, móveis, montagem de carroças, carpintarias, brinquedos e compensados representavam 20% (vinte) do total produzido até a década de 1970. Assim, observa-se que o auge do setor madeireiro foi o extrativismo das espécies nativas, araucária, imbuia e canela guaicá e somente no início da década de 1980 o pinus começava a ser introduzido e ganhar corpo em função da escassez das nativas.

A cultura da produção do setor madeireiro que passou neste período do extrativismo à produção com madeiras de reflorestamentos foi através de uma adaptação gradativa, a partir dos anos 1980, após todos os incentivos governamentais efetuados na década de 1960 e foram iniciativas de poucos empresários, os quais hoje detêm maior poder de competição em Canoinhas, haja vista que uma parcela acima de 70% (setenta) não acreditava na espécie *pinus* como alternativa para a indústria madeireira. Segundo empresários, o pinus na época impediu a evolução das pesquisas para o melhoramento genético da araucária, o qual já vinha sendo estudado, inclusive com um experimento apresentado no Conclave Sócio econômico da Região Norte Catarinense realizado em 1959 e que comprovou a viabilidade econômica.

Na foto 2 estão esculpidos na madeira de imbuia a representação do ciclo da extração da madeira na região de Canoinhas em especial, então a imbuia, uma espécie nativa *Ocotea*<sup>1</sup> porosa, conhecida como imbuia, pertence à família *Lauraceae*, podendo atingir 10 a 20 m de altura e 50 a 150 cm de DAP. Trata-se de uma espécie característica e exclusiva da Floresta Ombrófila Mista Montana, símbolo do período da exploração elucubrada no ciclo histórico da madeira na cidade de Canoinhas.



Foto 2 – Ícone do povo e da guerra esculpidos na madeira de imbuia.

Foto: Acervo Reinaldo Knorek, (2016)

1 [www.infoteca.cnptia.embrapa.br/bitstream/doc/307329/1/comtec161.pdf](http://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/bitstream/doc/307329/1/comtec161.pdf). Acesso em 13-03-16

## 5 A história da cidade e arquitetura como imagem da cidade

O desenvolvimento territorial e econômico de uma cidade pode ser construído, por vários processos, que submerjam toda sociedade na busca de preencher as ideias cotidianas em desenvolver o lugar e torná-lo sustentável no território. Entre muitos processos, como por exemplo, os APLs (Arranjos Produtivos Locais), a localização geográfica, os recursos naturais, a capacidade empreendedora, o capital social, intelectual, midiático, o patrimônio cultural e arquitetônico, enfim, tantas são as possibilidades a serem construídas em prol da história de desenvolvimento da cidade. Além disso buscar construir a partir do desenvolvimento de uma identidade territorial ou uma imagem da mesma, para ser reconhecida como uma cidade identitária, a partir da construção histórica de desenvolvimento: como é o caso de Canoinhas a partir da *Art Déco*. Outro foco desenvolvimentista, muitas vezes está na espera da promoção, por meio do poder público e privado, em construir prédios com arquitetura como a Arte Déco que revelem sua marca e imagem, fundada na realidade da produção e do crescimento econômico do município. Mesmo numa série de problemas encontrados, arquitetura e o tombamento patrimonial, no território ou na cidade, sobretudo, é incrementar o crescimento econômico do lugar a partir de seu patrimônio histórico-cultural preservado na linha do tempo.

Para Carla Süssenbach (2012, p. 51-60), disserta sobre a *Art Déco* que é importante e representativa nas cidades brasileiras, e sua visibilidade é determinada nas construções públicas no contexto urbano no país. A *Art Déco* diz respeito a uma tendência na arquitetura que se difundiu no Brasil, entre os anos de 1930 e 1960, associadas a outros movimentos como *Art nouveau*, cubismo, fauvismo, expressionismo, arte primitiva, neoplasticismo, e pelas artes egípcias, asteca, entre outras. No Brasil, existem diversas influências histórico-culturais que retardam o patrimônio arquitetônico, através do processo de desenvolvimento desses espaços da vida social e simbólico da cidade. Na década de 1940 a cidade de Canoinhas despontou economicamente, produzindo derivados da agropecuária, do ciclo da madeira e da erva mate, atingindo o auge da produção, definindo um estilo arquitetônico na cidade. Assim essa época marca os ciclos de desenvolvimento econômico da cidade vista no seu patrimônio arquitetônico urbano. A vida urbana das cidades proporciona diferentes experiências e estímulos, a indústria se instalou na cidade, com novas tecnologias e nova forma de organização social. Na busca de uma imagem os artistas buscaram harmonizar a humanidade pela arte, que não fosse apenas contemplativa, mas funcionalista, termo usado nas artes plásticas. Assim a cidade deveria ser funcionalista, rompendo com o passado por um modelo progressista.

Para compreender a evolução de uma cidade, se faz necessário estudar o seu passado, do histórico ao econômico. Para Choay, (2010, p. 282) "os traços econômicos do caráter servem para explicar os traços sociais, assim como estes estão ligados políticos ou administrativos". Logo, a paisagem urbana implica na história de desenvolvimento econômico de uma cidade, pois ela assume uma importância reveladora de desenvolvimento.

A cada instante a cidade compreende mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido



pode escutar – disposições e perspectivas que esperam ser exploradas. Nenhum elemento viveu por si próprio, revela-se sempre ligado ao meio ambiente, à sequência de acontecimentos que levaram a ele, à lembrança de experiências passadas. Cada habitante teve relações com partes definidas de sua cidade e a imagem que tem dela está banhada de lembranças e significações. (CHOAY, 2010, p. 282)

A população de uma cidade é tão importante quanto a sua construção e arquitetura, pois a cidade é a imagem mental de sua produção e experiências de história entre passado presente e futuro. Aí está a importância da interação do indivíduo entre o espaço ocupado e o patrimônio de cada cidade. A arquitetura da cidade pode ser considerada como um produto cultura que traz consigo o significado de um tempo e lugar de um modo de agir viver, pensar e construir. A identidade do patrimônio cultural reforça a identidade coletiva, mostrando que a história não é neutra, pois a memória eterniza os registros de uma sociedade.

A preservação do patrimônio cultural, a valorização das identidades locais é fundamental para manter viva a história via urbana da cidade. Nestes termos, para compreender e reconhecer pelo seu passado, a memória e os determinantes econômicos, sociais políticos, culturais fazem a referência da construção da identidade de cada lugar de cada cidade. Assim foi a construção do patrimônio arquitetônico da cidade de Canoinhas, a partir da Art Déco, no modernismo, com formas geométricas e presença de elementos figurativos e ornamentais, com organização de fachadas, balcões, frontões, colunas, caixilhos de metal, temas florais simplificados, com linhas retas, espirais e com disposições de simetria e volumetria. As edificações em Canoinha foram construídas a partir de 1930, onde grande parte dos pavimentos são evidentes o uso da mesma.

Observa-se no prédio da antiga prefeitura, foto n 3, hoje o museu da cidade, observa-se as características das construções com uma certa limpeza na arquitetura, a partir de linhas geométricas, volumes simples e a exclusão dos ornamentos. As construções devem ser funcionais, com uso de concreto, rompendo um passado e iniciando um novo período. No que tange os aspectos visual das edificações, percebe-se as alterações das cores, com cores fortes e janelas e portas de madeira ou ferro: foram marcantes no período. Assim sendo as características do edifício tem a presença simetria, streamline pouco acentuada na parte central, escalonamento e presença de frisos verticais e horizontais, com cores marcantes.

Assim sendo, a cidade de Canoinhas é marcada por edificações em Art Déco, e também na maioria das cidades inseridas no território da Cidadania, é predominante o uso desse estilo de arquitetura.

Foto n 3 Arquitetura predominante da Arte Déco em Canoinhas



Foto: Acervo Reinaldo Knorek, ( 2016)

Portanto, o desenvolvimento de uma cidade está intrinsecamente ligado ao campo cultural e a conservação urbana do patrimônio arquitetônico que leva a imagem e a identidade de um lugar, de uma cidade, como está configurada em alguns prédios na cidade de Canoinhas.

## Conclusões

A preservação e proteção do patrimônio cultural é um conjunto de ações feitas pelo poder público e comunidade que visam impedir a destruição dos bens de valor material e imaterial. Uma das principais medidas para a preservação por parte do poder público está em instituir uma legislação de proteção ao patrimônio cultural. Os aspectos legais impõem alternativas, condições, medidas e ações de proteção ao patrimônio. Além da estrutura de gestão, que fornece base substancial para a proposição de políticas públicas, cabe aos entes de federação, segundo o artigo 215 da Constituição Federal de 1988, o dispêndio de recursos em prol da garantia do pleno exercício dos direitos culturais, acesso às fontes da cultura nacional, incentivo à valorização e à difusão das manifestações culturais e preservação do patrimônio cultural.

A *Art Déco*, como elemento constitutivo da paisagem urbana na história da cidade demonstra como foi a promoção do desenvolvimento e da construção da vida urbana da cidade de Canoinhas. Porém, a preservação é um desafio de toda sociedade canoinhense em cuidar e manter esse patrimônio histórico construído na sua história: da erva-mate, da madeira e da arquitetura.o

Assim, o patrimônio cultural e o desenvolvimento histórico da cidade de Canoinhas-SC, Brasil, perpassaram o ciclo da erva-mate e da madeira, deixando, assim, registrado em sua história de desenvolvimento, tanto nas imagens, como na arquitetura local, a partir da Arte Déco, seu patrimônio cultural de desenvolvimento.

## Referências

- BRASIL. IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. <http://cod.ibge.gov.br/6VC>. Acesso em 25 ago. 2016.
- BRASIL. MDA. Ministério do Desenvolvimento Agrário. < <http://mds.gov.br/>>Acesso. Acesso em setembro DE 2016.
- CARLA Süssenbach. Arquitetura Art Déco em Canoinhas SC: diagnóstico e potencialidades no contexto do desenvolvimento urbano–regional. Dissertação de mestrado, defendida no Programa de Mestrado em Desenvolvimento Regional da Universidade do Contestado, 2012.
- COSTA, S.G. A erva-mate. Curitiba: Coleção Farol do Saber, 1995. Cultivo da Erva-Mate, disponível em:<<http://sistemasdeproducao.cnptia.embrapa.br/FontesHTML/Erva-mate/CultivodaErvaMate/apresentacao.htm>>. Acesso em 03 agosto de 2016.
- CHOAY, F. O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia. (Tradução Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo Perspectiva, 2010.
- KNOREK, Reinaldo. CENTENÁRIO DE CANOINHAS: gestão pública e desenvolvimento. Curitiba. CRV, 2016.
- MEDRADO, M.J.S. Trabalhador no cultivo de plantas industriais – Erva-Mate: Produção. 1ª ed, n.1. Curitiba: SENAR – Serviço Nacional de Aprendizagem Rural. 47 p. 2003.
- NASCIMENTO, Cesar D. Desenvolvimento do Setor Madeireiro no município de Canoinhas (SC), período de 1940 a 2007. Dissertação de mestrado, defendida no Programa de Mestrado em Desenvolvimento Regional da Universidade do Contestado, 2009.
- NOERNBERG, P. CHIMARRÃO E(M) CANOINHAS/SC: tomar, saber, fazer e comunicar. Dissertação de mestrado Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Antropologia Social, (2012).
- TOKARSKI, Fernando, História de Canoinhas, Conheça a história do Cidade de Canoinhas, 2014, disponível em: < [http://www.pmc.sc.gov.br/cms/pagina/ver/codMapaltem/25959#.VUYga\\_IVgaA](http://www.pmc.sc.gov.br/cms/pagina/ver/codMapaltem/25959#.VUYga_IVgaA)>. Acesso julho de 2016.
- TOKARSKI, Fernando, História do Cidade de Canoinhas, disponível <em: [http://www.confoto.art.br/confoto/fc\\_afoca.php](http://www.confoto.art.br/confoto/fc_afoca.php)>. Acesso setembro de 2016.

## DESIGN E PATRIMÔNIO: FUTUROS POSSÍVEIS

MOEMA D. OLIVEIRA

Doutoranda em Design  
Escola Superior de Desenho Industrial. Universidade  
do Estado do Rio de Janeiro.  
Rua Evaristo da Veiga, 95, Rio de Janeiro (Brasil).20031-040.  
Email: moema\_oliveira@yahoo.com.br

ZOY ANASTASSAKIS

Orientadora e Diretora da Escola Superior de  
Desenho Industrial  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Rua Evaristo da Veiga, 95, Rio de Janeiro (Brasil).20031-040.  
Email: zoy1974@esdi.uerj.br

### Resumo

*Este artigo apresenta parte de uma pesquisa em desenvolvimento no campo do design e tem como investigação, entender como se deram e como podem se dar relações entre o design e o patrimônio. Para isto, observa produções materiais de design, herdadas historicamente, pela cidade do Rio de Janeiro – Brasil. O estudo se destina a comunidade acadêmica para debater o que tomamos como evidência, ou seja, que determinados artefatos presentes no contexto urbano desta cidade são heranças históricas de design. Instrumentalizado com imagens, referências bibliográficas e dados de entrevistas, esta comunicação argumenta sobre a importância de se identificar, reconhecer e proteger uma parcela da história do design materializada na urbe do Rio, que pode ser assim melhor contada.*

### Abstract

*This article show part of a research in field development of design and investigates understand how got and how can give relations between heritage and design. For this, watches materials productions of design, historical inherited, through the city of Rio de Janeiro – Brazil. This paper is intended to the academic community to debate what we take as evidence, in other words, certain artifacts inside urban context of this city are design historical inherited, re-forced with images, bibliography references and interviews data. This communication argues about the importance of identify yourself, recognize and protect a parcel of design history materialized in Rio urbe, that can be better told.*

### PALAVRAS CHAVE

*Patrimônio, História do design, Design urbano, Rio de Janeiro.*

### KEY WORDS

*Heritage, Design history, Urban design.*

## Introdução

“Design e Patrimônio na cidade: futuros possíveis” é um artigo que mostra parte das investigações que vêm sendo desenvolvidas, há um ano, para uma tese a respeito de relações entre design e patrimônio no Brasil. O trabalho é realizado junto ao Laboratório de Design e Antropologia (LaDA) na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Por hora, a pesquisa é posta à comunidade acadêmica a fim de compartilhar seus processos e promover troca de saberes com pesquisadores da área do patrimônio. O trabalho possui cunho crítico e histórico e observa artefatos projetados que são herdados historicamente pela cidade do Rio de Janeiro para entender parte da história do design urbano no Brasil.

Esta pesquisa parte da hipótese de que certos artefatos urbanos (como por exemplo grades, lampadários e bancos entre outros) podem ser entendidos como bens da cultura material que contam uma dimensão histórica relevante ao design brasileiro. E que, por este motivo, devem ser identificados e registrados com políticas públicas específicas desenvolvidas por intuições de proteção patrimonial nacional. Este posicionamento de pesquisa é justificado pelo fato do design ainda não ser modo ou meio de se perceber o patrimônio histórico nacional, como são entendidos a arte e arquitetura.

A cidade do Rio de Janeiro foi reconhecida como de “Paisagem Cultural Urbana e Patrimônio da Humanidade” pelo Comitê do Patrimônio Mundial da Unesco<sup>1</sup>. No mesmo ano foi criado o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) para tratar de questões de patrimônio na cidade. O IRPH é subordinado à prefeitura municipal, comporta uma Subsecretaria de Design, e tem a ela vinculado o Centro Carioca de Design (CCD).

Fundado em 1565, o Rio de Janeiro é uma das cidades mais antigas do Brasil. Este é um dos fatores determinantes para a presença de incontáveis bens materiais projetados (ver figuras de 01 a 03), em diferentes momentos históricos e estilos artísticos, que podem ser encontrados na cidade. O Rio de Janeiro possui diferentes institutos de patrimônio, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac) e o IRPH. Em diferentes instâncias, todos eles possuem dispositivos de registro e proteção que incluem o tombamento de bens. Por questões de tempo de pesquisa, aqui abordaremos apenas o Iphan e o IRPH.

1 Ver: Instituto Rio Patrimônio da Humanidade. Decreto N° 35879 de 05 de julho de 2012 - Rio como Patrimônio da Humanidade. Criação do IRPH: Lei 5547 de 27 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/competencias>>.



**Figura 01.** Postes na Praça Paris, bairro da Glória. Fonte: Pedro Kirilos ( 2015 )



**Figura 02.** Rua Gonçalves Dias, arco com luminária. Fonte: Pedro Kirilos (2015)



**Figura 03.** Lampadário com relógio no Largo da Carioca. Fonte: Pedro Kirilos ( 2015 )



Além dos artefatos mencionados, a maior parte deles conhecidos como equipamentos urbanos, outros exemplares do design no contexto urbano<sup>2</sup> (figuras de 04 a 06), como as azulejarias e a tipografias arquitetônicas, encontradas nas fachadas, grades de portas e portões de espaços públicos ou privados no Rio de Janeiro. Parte deles vem sendo protegidos pelo Iphan e/ou IRPH. Contudo, esses bens parecem se manter quase impercetíveis no dia a dia da maior parte dos cidadãos. Recebem raras iniciativas de manutenção das instituições citadas, mesmo estando, parte deles, compreendidos em conjuntos sob algum tipo de proteção

<sup>2</sup> Equipamentos urbanos (Associação Brasileira de Normas Técnicas - ABNT, NBR 9284/1986): “todos os bens públicos ou privados, de utilidade pública, destinados à prestação de serviços necessários ao funcionamento da cidade, implantados mediante autorização do poder público, em espaços públicos e privados”. A norma define como categorias apenas as seguintes: a) circulação e transporte; b) cultura e religião; c) esporte e lazer; d) infraestrutura, sistema de comunicação, sistema de energia, sistema de iluminação pública, sistema de saneamento; e) segurança pública e proteção; f) abastecimento; g) administração pública; h) assistência social; i) educação e j) saúde. Essas categorias não incluem alguns dos objetos que aqui são tratados como de design urbano.

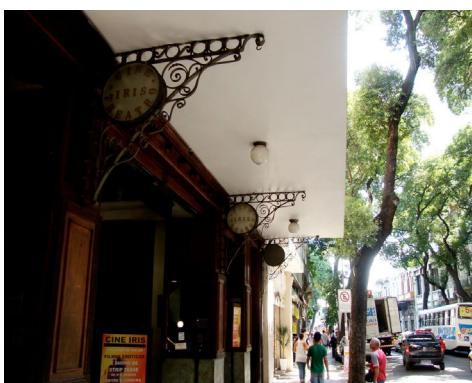


patrimonial.

**Figura 04.** Tipografia na porta de grade em ferro do Edifício Mesbla. Fonte: Alexandre Salomon (2010)



**Figura 05.** Lampadário com identidade visual do teatro e cine Íris. Fonte: Alexandre Salomon (2010)



**Figura 06.** Azulejaria de fachada do Edifício Seguradoras. Fonte: Alexandre Salomon (2010)



Na genealogia desta pesquisa, estão as áreas do design e do patrimônio. Este último acessado por meio documentos e literaturas, ora da arquitetura, ora da arte. Dois campos que, ao longos dos 80 anos de existência do Iphan e cinco anos de existência o IRPH, não deram conta, satisfatoriamente, da história do

design urbano herdada pela cidade do Rio de Janeiro. Importante ressaltar a consciência de que o design no Brasil é algo institucionalmente muito novo e que as literaturas sobre o design urbano nacional são raras. Portanto, se torna parcialmente compreensível que ele ainda não seja um meio para o Iphan e/ou IRPH tratarem de determinadas produções.

## Objetivos

Esta comunicação pretende fomentar um debate em torno da ideia de que, hoje, o design no Brasil possui capacidade para ser um meio de perceber parte do patrimônio materializado na cidade do Rio de Janeiro, do mesmo modo que a arte e a arquitetura tem feito a respeito de bens culturais materiais construídos ou fabricados presentes na urbe. A pesquisa em curso se dedica a uma reivindicação por uma história social, estilística e das tecnologias do design urbano do país que viesse encontrar suporte e reconhecimento no campo do patrimônio.

Acreditamos que esta seja uma oportunidade pensar de “futuros possíveis” para uma relação entre a história do design urbano e o patrimônio de modo mais coeso, que valorize e entenda marcos da história que se fez, para uma construção de novas memórias conscientes. Por enquanto objetivamos colocar essa ideia em pauta na comunidade acadêmica para saber o que pensam historiadores do design e como veem a receber as instituições mencionadas a esse respeito.

## Metodologia

Este artigo apresenta o estágio mais recente da pesquisa. Para seu desenvolvimento foram realizadas leituras seguidas de fichamentos de literaturas e documentos que abordassem relações entre design e patrimônio no Brasil por diferentes modos. As fontes foram divididas em dois blocos. Um dedicado a “Design, Cultura e Patrimônio: relações diretas” no qual estão compreendidas obras dos seguintes autores, a designer e antropóloga Anastassakis (2007 e 2011) – orientadora deste artigo – e o historiador do design Souza Leite (2014). Um outro dedicado a “Ciências Sociais e Políticas de Patrimônio” em que estão textos de Fonseca (2000) e de Funari e Pelegrini (2006).

Recentemente foi realizada, uma entrevista presencial com a gestora do Centro Carioca de Design (CCD). A entrevista foi uma atividade gravada em áudio e autorizada para uso de fins de pesquisa. Ela se desenvolveu guiada por um roteiro semiestruturado que buscou identificar qual a noção de design utilizada nas atuações do CCD. Além de entender como o CCD, um centro subordinado ao IRPH, estabelece diálogos entre design e patrimônio.

Estes foram experimentos (atitudes propositivas do pesquisador para gerar situações que de algum modo produzam dados para análise, ver BINDER *et al.*, 2011, p. 19-26) metodológicos iniciais de pesquisa e



apresentados parcialmente neste artigo. Eles foram pensados e desenvolvidos buscando entender como se deram e como se dão relações entre design urbano e patrimônio, especialmente por meio do Iphan e IRPH, a fim de refletir que tipos de futuros são possíveis na aproximação entre design e patrimônio ao observar suas atuações contemporâneas.

Entre os próximos passos metodológicos da pesquisa está previsto a construção de um mapa que torne visível áreas coincidentes que são as protegidas pelo Iphan, Inepac e IRPH no Rio de Janeiro. Nesta área de intersecção se dará a pesquisa de campo, onde será realizado o registro documental e fotográfico dos artefactos herdados pela cidade. A intensão é verificar suas existências, ou não, em arquivos das instituições citadas. Com base nessas investigações, buscar informações sobre os processos que os fizeram estar no Rio de Janeiro e assim, estruturar o argumento que foi ensaiado neste artigo.

## 1. Design no contexto urbano como parte do patrimônio cultural herdado na cidade

Mencionamos anteriormente uma série de artefactos<sup>3</sup> físicos, que aqui são entendidos e referenciados como sendo design urbano, ou seja, em que se verifica exercício projetivo e que estão no contexto urbano do Rio de Janeiro. Tratamos estes objetos como fragmentos do patrimônio herdados pela cidade que se encontram dispersos e sob risco de esquecimento histórico.

Certamente a pesquisa aqui desenvolvida não é uma pioneira em observar artefatos históricos herdados pelas cidades do Brasil. Mas de modo diverso das demais encontradas, reivindica a identificação e reconhecimentos deles como bens materiais patrimoniáveis institucionalmente, devido sua importância como parte da história do design urbano nacional que não tem sido tratada adequadamente.

Entre os estudos recentes que foram realizados por autores da área de projeto e design, e que versam sobre temas relacionados, estão os trabalhos de Salomon (2011) e Goulart (2014). Em “Tipografia Arquitetónica Carioca”, Salomon mapeou, registrou e descreveu tipografias contidas nas fachadas de edificações compreendidas em determinado perímetro da cidade do Rio de Janeiro. Já em “Urbano Ornamento”, Goulart inventariou gradis ornamentais em edificações na cidade de Belo Horizonte e documentou relatos de seus moradores sobre como eles se relacionam como estes objetos de design.

Estes trabalhos inventariam exemplos do design na urbe, mostram clara preocupação com o esquecimento ou memória materializada fisicamente em diferentes contextos urbanos. Os autores privilegiam, como base metodológica, a seleção de bens materiais presentes em documentos de instituições de proteção patrimonial, que não fazem qualquer referência ao design. Estes estudos fortalecem o argumento de que

3 Dicionário Aurélio de Português online: Artefacto - objeto produzido por trabalho mecânico.

existe um design urbano no Brasil, e que não se trata de um fenômeno novo. Ele vem sendo desenvolvido ao longo de anos, por meio diferentes tipologias de objetos e áreas do saber, como a arte e arquitetura.

### 1.1. Formação de patrimônio cultural e alguns processos de urbanização

Segundo Funari e Pelegrini (2006, p. 8 - 17), o conceito de patrimônio pode se referir aos bens de valor pessoal, entendidos como patrimônio individual, ou coletivo. Inicialmente esse termo se referia às posses individuais, privadas patriarcais e aristocráticas. Só durante a formação de Estados Nação (do latim, nascer, do local que se origina) é que o termo patrimônio começa a assumir o caráter de público ou do Estado. Nesse período muitas nações buscavam se estruturar apelando para unir seus novos e antigos territórios, onde se davam trocas culturais.

Ainda para Funari e Pelegrini (2006, p. 8 - 17), na França esse movimento de patrimonialização se deu muito fortemente através da conjugação de traços culturais. Enfaticamente para a promoção estatal através da busca pela alta qualidade de manufaturas já existentes. Sargent (1899) em seu estudo sobre as políticas econômicas de Colbert, tesoureiro da França entre 1640 e 1668, endossa esta informação ao mostrar como o Ministro reestruturou fortemente a economia do país com base no trabalho de artistas e artesãos. Ele tinha por objetivo que a produção fabril primasse pela alta qualidade associada a identidade da nação e construção de patrimônio público econômico.

O autor comenta que, anos depois, com a iminente revolução industrial francesa, e a produção de ferro e carvão para máquinas a vapor o país passou a dominar técnicas de siderurgia que vão modificar daí em diante a vida urbana. Com essa afirmação queremos destacar que as determinadas criações e no contexto urbano francês, em períodos como no *art nouveau* (década de 1890), só se realizam em função da construção de identidade nacional e de aprimoramentos técnicos, materiais e industriais. Fato que impulsionava a criação de patrimônio público material hoje visível em projetos de design clássicos na cidade de Paris, por exemplo. (ver figura 07).

Figura 07: estação Metropolitan em Paris. Projeto: Hector Guimard. Fonte: nyctransitforums (2012)



## 1.2. Patrimônio cultural no Brasil: relações com o design

Os objetos em estilo artístico *art nouveau* francês se espalharam pelo mundo e o Brasil comporta inúmeros exemplares em cidades como o Rio de Janeiro, Recife, João Pessoa, Belo Horizonte e outras mais. Muitos dos objetos de design urbano em nesse estilo que aqui encontramos, com gradís, foram importados da Europa, outros foram produzidos em fundições locais. Afirmo o arquiteto Eurípedes Floresta que trabalhou na coordenação de equipes de restauração de patrimônio pelo projeto Oficina Escola no Brasil durante 18 anos. Nosso país tem longo histórico de importação de estéticas. Esse processo acontece desde a chegada dos Portugueses, influenciou em processos de desvalorização das características identitárias mais originais do Brasil, inclusive pelos próprios brasileiros.

O fator depreciativo sobre a identidade brasileira ligada a questões culturais locais no design e na arquitetura foi o motivo impulsos para trabalho de grandes personalidades que aqui viveram como Lina Bo Bardi. Arquiteta italiana que chega ao Brasil vinda Segunda Guerra com um olhar estrangeiro muito atento ao que se projetava aqui e total encantamento com a cultura material popular brasileira (nós chamamos de artesanato, mas na Itália artesanato assume outra significação).

Lina Bo havia trabalhado na Itália com Gio Ponti, arquiteto, artista e designer italiano que em sua produção tratava de uma produção industrial ligada aos valores culturais. Um movimento de valorização a identidade nacional manifestado materialmente que já vinha acontecendo em outros países europeus anos antes, como na França. Funari e Pelegrini (2006, p.17), observam que “Talvez a Itália seja um caso mais claro devido a sua unificação tardia, mas o exemplo marca bem a importância de invenção de uma cultura nacional que não podia prescindir de suas bases materiais, seu patrimônio nacional”.

Lina Bo Bardi se identificava com o Nordeste do Brasil, e desenvolveu trabalhos no Polígono da Seca. Um de seus projetos mais importantes está na Bahia, onde coordenou a reforma do Solar do Unhão, para instalações sob sua supervisão do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM/BA. Nele realizou exposições sobre a cultura popular nordestina e o design vernáculo, e criou cursos até sua fase de desencantamento com a realidade das políticas brasileiras que negligenciavam os bens de patrimônio cultural que se perdia sem registro ou manutenção, colaborando para falta de autoestima do povo brasileiro.

No âmbito institucional brasileiro, o exercício de pensar a natureza e o valor dos bens culturais acontece por meio de um artista e designer pernambucano de ideias alinhadas ao de Lina Bo, Aloísio Magalhães, esta aproximação é o objeto de estudo de tese de Anastassakis (2011). Em seu trabalho anterior, Anastassakis (2007) se dedica a entender como se deram as iniciativas de Magalhães no trato da cultura, pensando questões imbuídas de valor social, como fundador e coordenador de um Centro Nacional de Referências Culturais ligado ao Ministério da Indústria e Comércio (MIC) de 1975 a 1979. Este Centro surge com uma preocupação com a questão da identidade do produto nacional. Algo que aconteceu nos outros países comentados, mas que no Brasil se desenvolveu de modo particularidades. Magalhães em entrevista ao jornal O Globo em 1977 explica como nasceu o CNRC:

Foi uma pergunta que o Ministro Severo Gomes me fez a respeito do produto brasileiro. “Porque não se reconhece o produto Brasileiro?”; “Porque ele não tem uma fisionomia própria?” Minha resposta mais imediata foi que, para se criar uma fisionomia própria de uma cultura, é preciso antes conhecer a realidade desta cultura em seus diversos momentos. (Magalhães, 1977 apud Souza Leite, 2014, p. 83- 84)

A equipe que trabalhou com Magalhães o acompanhou em 1979, quando ele assumiu a coordenação de Iphan e se dedicou a implementar as políticas públicas de preservação de bens culturais. Sobre esse esforço, Fonseca comenta:

[...] ocorreu no Brasil, nos anos setenta, uma reorientação de uma prática implementada pelo Estado desde 1937 - a preservação de bens culturais - reorientação que, embora estivesse em consonância com as mudanças nos diferentes campos das ciências sociais - a história, e sobretudo, a antropologia - partiu de agentes vinculados a outras áreas (o design, a indústria, a informática) e no exercício de uma prática institucional e política. A noção de ‘referência cultural’, entre outras foi incorporada por esses agentes a seu discurso, como emblemas de sua proposta. Pouco explorada enquanto conceito, tornou-se, porém, a marca de uma postura inovadora em relação à noção de patrimônio histórico e artístico (Fonseca, 2000, p 60).

A noção de referência cultural coloca em questão não só os objetos como bens culturais, mas os processos culturais. Passam a ser consideradas como referências culturais as marcas distintivas, identitárias de sujeitos e coletivos. Durante longos anos o patrimônio identificado e protegido pelo Iphan foi referido como de pedra e cal, restrito a edificações de memória histórica nacionalista, arquiteturas, artes e produções materiais tradicionais que diziam respeito à história de uma elite brasileira.

Já as referências culturais incluem também os saberes, fazeres, crenças e ritos populares que consideram o homem como intérpretes e mantenedores de sua cultura (Fonseca, 2000, p. 63). Este foi um salto significativo no modo de perceber patrimônio que se dá dentro da Instituição de maior representação de patrimônio no Brasil, por meio de um agente social ligado ao design e ao pensamento projetivo com atenção para a produção cultural. Isto serve para refletir sobre a importância da sensibilidade de um gestor cultural, que neste caso cumpriu papel determinante nas políticas públicas do patrimônio nacional.

Aloísio Magalhães se dedicou anos ao design como projetista, mas ao entrar no setor das políticas públicas se deparou com questões que ultrapassam a produção de design num senso mais restrito. Implicitamente, o design é incorporado como modo de produção de bens culturais, seja como prática de um saber ou fazer, seja como produto material, mas isso não fica pronunciado por ele.

Questiona-se aqui que passados tantos anos, deixado por Magalhães tamanho legado nesta Instituição,

porque o design não é claramente colocado em pauta? Por que ele permanece inebriado aos olhos do Iphan se temos o design presente em tantas edificações tombadas, tipologia e dispositivos mais tradicionais usados pelo Instituto (ver pelas figuras de 04 a 06). O design é uma área do saber com conhecimentos e práticas específicas e que produz uma materialidade com processos que se diferenciam dos processos de criação e produção da arte e da arquitetura.

Na cidade Rio de Janeiro ocorre algo particular em relação ao design e ao patrimônio no Brasil, uma subsecretaria a nível municipal que incorporar o design em sua nomenclatura - Subsecretária de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design. Ela foi criada no ano de 2009 e teve como subsecretário, o arquiteto e urbanista, Washington Fajardo. Em 2012 ele assumiu o IRPH. Chamamos a atenção para ao fato que em seu organograma este órgão público se divide em apenas duas coordenadorias, uma delas se dedica a Projetos Especiais, comportando internamente uma Gerência de Design, a ela se reporta do Centro Carioca de Design. Uma iniciativa inovativa de aproximar o design de questões patrimoniais em que fica claro novamente a sensibilidade dos gestores de patrimônio.

O contato direto com o Iphan ainda não foi possível e por isso, as referências a ele se deram por meio de pesquisa bibliográfica. Com o IRPH foi realizada a aproximação direta e não foi verificado material produzido sobre ele, apenas um livro produzido por ele. O livro chamado Design e Patrimônio (2012) que reúne treze artigos, dentre eles um escrito pelo historiador do design, Rafael Cardoso. Cardoso trata da noção de higiene e limpeza visual na cidade do Rio de Janeiro, afirma que essas mesmas noções não devem se aplicar para pensar as intervenções feitas por sujeitos na cidade, como a pichação e colagem de lambe lambe (uma das tipologias de cartaz que mais divulgou tipografias e artes gráficas populares no Brasil), muitas vezes tidas como poluição visual.

O autor afirma que esse conceito nunca foi corretamente elaborado e por isso não lhe parece verdadeiro ou aplicável às intervenções exemplificadas. Cardoso considera que noções de higiene, limpeza e ordem nunca fizeram bem as sociedades e que quando uma cidade atinge seu grau de perfeição está morta, por isso não devemos pensar nesse sentido. Contudo, o autor atenta que devem existir modos de dinamizar as buscas de alguns grupos por ordem na cidade e a busca de outros por vida nela com a criação de critérios para permitir coibir abusos sem privar uma expressão proveitosa (Cardoso, 2012, p 153-156).

Dentro dos exemplos evidenciados do design na urbe, situações problema de preservação patrimonial e poluição visual ocorrem e podem ser pensadas do ponto de vista projetual, a fim de dinamizar a memória que se encontra herdada e as novas necessidade que ocorrem aos monumentos, como a colocação de dispositivos de proteção de intempéries. Exemplo da fachada com tipografia e identidade visual da Confeitaria Colombo no Centro do Rio de Janeiro (ver figura 8).

No entanto, primeiro há de ser identificado e reconhecido que existe ali uma produção material do

design que merece ser protegida e valorizada. As políticas públicas de intervenção e preservação para isso, seriam desdobramentos do reconhecimento do design como produção que está materializada na urbe, por entender que ele possui valor social e que carece de modos de ser percebido, tão específicos, quando a arte e a arquitetura em que ele é comportado. A identificação e reconhecimento vão além da materialidade do design, mas o atravessam, ao passo que o concebem como modo de produção e de ação de preservação sobre o patrimônio que se deseja futuro. A possibilidade de futuras relações equilibradas entre uma história que está herdada na cidade e novas histórias que estão sendo construídas fazem parte de nossas preocupações.

**Figura 08.** Fachada com tipografia e identidade visual da Confeitaria Colombo 1. Fonte: Alexandre Salomon (2010)



Retomando os modos de aproximação com o IRPH, em entrevista com a atual gestora do CCD, questionei sob qual noção de design este Centro conduz suas práticas. Em retorno, ela descreveu o design como algo além da produção industrial e da projeção em escritório, o design como aquilo que se relaciona com a ativação dos espaços públicos por e para pessoas, de modo contrário à noção de patrimônio de pedra e cal.

E que as práticas do CCD são de divulgação do design através de exposições e eventos sobre temas relativos ao campo. Dentre as perguntas que se sucederam na entrevista ficou claro o discurso de que o CCD as ações movidas pelo Centro são inferiores as suas potencialidades sobre as relações entre patrimônio e design materializado na urbe, mesmo estando ele vinculado a um instituto do patrimônio que respalda uma cidade sob chancela “Paisagem Cultural Urbana e Patrimônio da Humanidade”.

Certamente ainda há muitas camadas que compõe a formulação dessa postura a serem identificadas, e há de se levar em conta que o CCD é apenas um centro. De todo modo, se verificou certa fragilidade modo como essa herança cultural materializada na cidade é tratada pelo Centro, uma vez que também cabe a ele, valorizar, divulgar e promover ações.

## Conclusões

Esta explanação histórica a respeito de como a noção de patrimônio público foi construída, para

formulação de uma identidade nacional em alguns países europeus e o Brasil aponta a necessidade de um estudo de história comparada sobre processo de formação do patrimônio nacional. Aqui houve a intenção de se trazer para o debate uma das questões centrais do estudo em desenvolvimento – entender relações históricas entre design e patrimônio para pensar futuros possíveis entre esses dois campos.

Ressaltamos que investigar os artefactos como produção de design não é um ponto de chegada da pesquisa, mas é uma evidência para a partida dela. Não é intenção desenvolver um estudo de caso dos objetos de design no contexto urbano do Rio de Janeiro, mas instrumentalizar um manifesto no sentido de que há uma parcela da história do design urbano no Brasil que não tem sido contada. Que constitui um patrimônio valioso à população e a comunidade de projetistas e historiadores. Fato compreensível, pois o design não está consolidado no país antes da década de 1950, por tanto, não estava claro quem é esse profissional e como ele trabalha. Mas há de se convir que o design já possui profissionais que, junto a outros de longa experiência, podem ter esse olhar especial para produção e preservação patrimonial.

Acreditamos que este seja um modo de pensar futuros possíveis entre design e patrimônio histórico na cidade. Um conjunto de ações como a identificação e reconhecimento patrimonial da produção material de design herdada na cidade, paralelamente a percepção de que novos modos e necessidade de uso desses espaços públicos têm emergido e por vezes tocam as referidas materialidades. Essa dinâmica entre reconhecer a história do design que está contata materialmente na cidade herdada e entender e projetar modos de intervenção na cidade configura uma dinâmica para o que traçamos aqui como futuro possível entre design e patrimônio.

## Referencias

- ANASTASSAKIS, Zoy. (2007). *Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro de Nacional de Referência Cultural* (pp.5). Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional/PPGAS.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional/PPGAS.
- BINDER, T.; BRANDT, E.; ERIKSEN, M. A.; REDSTRÖM, J. (2011). X-Lab (pp. 19-26)Copenhague: The Danish Design Scholl Press.
- CARDOSO, Rafael. (2012). Cidade Vistosa é cidade vestida. In CAMARGO. Paula O.; FAJARDO, Washington e RIBEIRO, Paulo Eduardo V. L. (org.), *Design e/é Patrimônio* (1ª ed., pp. 153-156). Rio de Janeiro: GB Gráfica e editora.
- DECRETO Nº 35879 (05 de Julho de 2012). Retirado de <http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/competencias>.
- DICIONÁRIO AURÉLIO DE PORTUGUÊS. (2016). Retirado de <https://dicionariodoaurelio.com/artefato>.
- FONSECA. Maria Cecília Londres. (2000) *Referências culturais: bases para novas políticas de patrimônio. In O registro do patrimônio imaterial. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial* (pp. 59-69). Brasília: MinC.
- FUNARI, Pedro Paulo A. PELEGRINI, Sandra de Cássia A. (2006). *Patrimônio histórico e Cultural*. (pp.7-29)- Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- GOULART, Fernanda Guimarães. (2014). *Urbano Ornamento: um inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas)*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- INSTITUTO DE PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E HISTÓRICO NACIONAL. Retirado de <http://portal.iphan.gov.br>.
- KIRILOS, Pedro. (2015). In: Velhas luminárias ganharam definitivamente as ruas da cidade do Rio. *Agência O Globo*. Retirado de <http://oglobo.globo.com/rio/design-rio/velhas-luminarias-ganharam-definitivamente-as-ruas-da-cidade-do-rio-16510246#ixzz3dqQWsOSQ>.
- LEITE, João de Souza (2014). *Encontros: Aloísio Magalhães* (pp. 82-89). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- NORMA BRASILEIRA DE REGULAMENTAÇÃO - NBR 9284. *Equipamento Urbano - Classificação*. (1986). Retirado de <https://www.abntcatalogo.com.br/norma.aspx?ID=6687>.
- NYCTRANSITFORUMS. (2012). *Estação Metropolitan de Paris*. Retirado de <http://www.nyctransitforums.com/forums/topic/38542-paris-metro-and-other-network/page-29>.
- SALOMON, Carlos Alexandre X. (2010). Retirado de <https://get.google.com/albumarchive/104742887344825221991>.
- \_\_\_\_\_ (2011) *Tipografia Arquitetónica Nominativa Carioca: um inventário da tipografia nominativa dos edifícios tombados no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Centro Universitário SENAC..
- SARGENT, Arthur John. (1899). *The Economic Policy of Colbert*. New York; London; Bombay: Longmans, Green, and. Co..



# REFLEXO(S) DO PORTO: GUIA DO AZULEJO NA CIDADE

NISA PEREIRA FÉLIX DA ROCHA

Doutoranda em Estudos do Património  
Faculdade de Letras. Universidade do Porto.  
Via Panorâmica, s/n (Portugal) 4150-564 Porto.  
nisafulix@gmail.com

## Resumo

A estruturação deste roteiro do património azulejar visa criar uma ferramenta útil, interativa e informativa, vocacionada para o turismo, e com a possibilidade de a médio e longo prazo ser enriquecida. Reflexo(s) do Porto: Guia do Azulejo na Cidade pretende demonstrar a importância do azulejo em contexto urbano, assim como acentuar a valorização do património integrado, com a incorporação de Pontos de Interesse. Para proporcionar uma melhor experiência, enumeramos espaços onde os visitantes poderão apreciar as especialidades da região, comprar o que de melhor oferece o comércio local, e ainda locais que possibilitarão o descanso.

O projeto sustenta-se sobretudo num método de abordagem dedutiva porque, quer os edifícios, quer os próprios conjuntos azulejares, já se encontram muito documentados e estudados a nível teórico. Ambicionamos conceber uma proposta real e exequível, dotada de uma abordagem patrimonial inovadora, ou seja, um roteiro estruturado do património azulejar da cidade do Porto, elencando uma série de conjuntos com o intuito de desenvolver circuitos livres e permitir o conhecimento do mais variado património portuense. Damos possibilidade ao utilizador de construir o seu próprio itinerário, ao mesmo tempo que sugerimos percursos específicos, desde cronológicos a temáticos.

Com este projeto, desejamos ainda contribuir para o fomento do turismo e do comércio local, além de valorizar o património portuense. Sublinhamos particularmente o seu carácter prático, uma vez associado a um tema tipicamente historiográfico, evidenciando a aplicabilidade da História da Arte.

## PALAVRAS CHAVE

**Azulejo, Porto, Património, Guia, Turismo**

## Abstract

The structure of this heritage tile itinerary aims to create a useful, interactive and informative tool, dedicated to tourism, and with the possibility in a medium and long term be enriched. Oporto Reflexe(s): Tile Guide in the City aspire to demonstrate the importance of the tile in the urban context, as well as enhance the appreciation of the built heritage, with the incorporation of Points of Interest. To provide a better experience we present a list of spaces where visitors can taste the specialties of the region, buy the best that offers local shops and even sites that will enable the rest.

The project is supported in a deductive approach method because, either the buildings, or the tiles sets themselves, are already very documented and studied in a theoretic level. We attempt to create a real and workable proposition, equipped with an innovative patrimonial approach, in other words, a structured guide of the heritage tile of Oporto, listing a number of sets in order to design free circuits and allow the knowledge of the most varied city heritage. We give possibility to the user to build their own itinerary, while we suggest specific routes, from the chronological theme.

With this project, we wish furthermore to contribute to the promotion of tourism and local businesses, as well as valorize the Oporto heritage. Particularly underline its practical character, once associated with a typically historiographical theme, demonstrating the applicability of Art History.

## KEY WORDS

**Tile, Porto, Heritage, Guide, Tourism**

## Introdução

A vontade de estudar a Azulejaria na Cidade do Porto surgiu, além do interesse pelo tema, com a percepção sobre o constante desaparecimento de conjuntos azulejares, por vários motivos, como o vandalismo ou a delapidação, ou mesmo por incúria ou abandono. Tudo isto deveria constituir motivo de grande preocupação pois a azulejaria é uma das manifestações artísticas que mais identifica a herança cultural portuguesa. O azulejo espelha os acontecimentos pelos quais passou a própria urbe que o acolhe, mostrando, no Porto, a cidade eclesiástica, a mercantil e a do poder régio, exibindo estes poderes e a sua evolução através da iconografia e dos espaços que o recebem como revestimento.

São também reduzidos os mecanismos para a salvaguarda do azulejo. Reparámos que instrumentos de gestão urbanística não conseguem responder a todos os problemas com que se deparam e é, ao pensar nisto, que tentamos contribuir para uma efetiva implementação desses mesmos mecanismos ou, pelo menos, cativar um público mais vasto e mais interessados nos problemas que se prendem com esta arte.

Ao decidirmos elaborar um Guia do Azulejo na Cidade do Porto, pensámos em oferecer à História da Arte, à cidade e aos seus visitantes, um produto novo. Apesar de ser um trabalho que se baseia numa vertente teórica, ou seja, na recolha de informação de outros autores, a sua importância prende-se no carácter prático que encerra e que tem como objetivo primordial ser usufruído pelo público. Quisemos apresentar algo inovador, tendo em vista o constante crescimento do turismo nos últimos anos, consequência da integração do Centro Histórico do Porto na Lista de Património Mundial da UNESCO (1996), e assim gerar uma ferramenta útil. Queremos dar a conhecer os mais diversos testemunhos azulejares, as suas épocas e tipologias, património que de outro modo não receberia a atenção que com o nosso itinerário lhe demos.

Este trabalho poderá estar sempre em utilização, atualização e desenvolvimento, o que levará ao seu constante progresso através do acrescento de novos pontos ou da eliminação de outros que, por algum motivo, já não estejam acessíveis. Este é outro dos nossos objetivos, a possibilidade de a médio e longo prazo ser enriquecida e de poder evoluir com outros contributos. Em suma, com *Reflexo(s) do Porto: Guia do Azulejo na Cidade* gerámos um itinerário estruturado do património azulejar da cidade do Porto, elencando uma série de conjuntos azulejares de modo a criar circuitos livres e permitir o conhecimento do mais variado património da cidade portuense.

Queremos, por fim, indicar a justificação para a escolha do título deste trabalho. Esta prende-se com o facto de o Azulejo contribuir com o seu brilho e cor para a animação das fachadas, ajudando a conceber cenários que envolvem os habitantes e os transeuntes, aos quais estes elementos cerâmicos não passam despercebidos. Os reflexos de que falamos são aqueles criados através da incidência dos raios solares nos azulejos, texturados ou não, e que, através dos cambiantes da luz, refletem vários estados da vida da cidade. Pelas suas inúmeras vantagens, as propriedades isolantes, a durabilidade, a fácil higiene e também



o preço reduzido, e pelo seu cromatismo, o Azulejo tornou-se um revestimento que animou as superfícies e enriqueceu as fachadas citadinas. Devido à sua cor, relevo e brilho os azulejos transformaram a paisagem urbana.

## Objetivos

Com *Reflexo(s) do Porto: Guia do Azulejo na Cidade* quisemos insistir e realçar a existência do Azulejo, principalmente no Porto. Isto resume-se numa ideia chave: só é possível proteger aquilo que se conhece. É pensando na proteção deste património, a maioria integrado, que desenvolvemos este trabalho, pois cabe a todos nós tomar uma atitude ativa perante situações que coloquem em risco este bem tão inestimável da nossa cultura.

Projetamos, dessa forma, uma ferramenta útil, interativa e informativa, uma proposta real e exequível, dotada de uma abordagem patrimonial inovadora, produzindo um roteiro estruturado do património azulejar da Cidade do Porto. Este tem assim o propósito de demonstrar a importância do Azulejo em contexto urbano através do seu carácter prático.

Tendo em conta tudo isto, elaboramos um trabalho que poderá estar sempre em utilização, atualização e evolução, o que levará ao seu constante progresso através do acrescento de novos pontos ou da eliminação de outros que, por algum motivo, já não estejam disponíveis. Este é outro dos nossos objetivos, a possibilidade de a médio e longo prazo ser enriquecida e de poder progredir com futuros contributos. Tivemos em atenção a criação de algo inovador, tendo em vista o constante crescimento do turismo nos últimos anos, consequência da integração do Centro Histórico no Património Mundial, e assim gerar uma ferramenta útil para quem visita a cidade.

## Metodologia

Esta pesquisa é composta por três componentes, a primeira designada *Reflexo(s) do Porto: Processo para a Produção de um Guia do Azulejo na Cidade*, a segunda de *Materiais realizados no Processo de Produção de um Guia do Azulejo na Cidade do Porto* e, finalmente, *Reflexo(s) do Porto: Guia do Azulejo na Cidade* disponível em linha e acessível através de <http://reflexosdoporto.wix.com/guia-azulejo>. Esta decisão, de optar pela exposição virtual, fundamenta-se no facto, supracitado, de disponibilizar um produto de carácter prático que pretende valorizar o património azulejar. Desta forma, conseguimos chegar a um público mais vasto, dando-lhe a oportunidade de construir o seu próprio itinerário, ao mesmo tempo que sugerimos percursos específicos, desde cronológicos a temáticos. No *website*, que será atualizado continuamente, estarão também disponíveis outros separadores, que não o do roteiro, onde outras informações poderão ser obtidas. Estas serão disponibilizadas ao longo do tempo, seguindo o curso da nossa investigação, pois, como já foi avançado, a viabilidade temporal futura do nosso projeto dá essa



possibilidade, tal como nos permite receber o contributo de outros investigadores.

## Reflexo(s) do Porto: Guia do Azulejo na Cidade, o Processo

Iniciámos a nossa investigação pela pesquisa bibliográfica, partindo do tema geral, ou seja, o azulejo, tópico bastante analisado e que, por essa mesma razão, nos forneceu um conjunto de informações suficiente para darmos seguimento ao nosso estudo. Esta primeira fase resultou na listagem de inúmeras obras que nos permitiram traçar uma evolução sobre o Azulejo em Portugal, fornecendo-nos períodos, técnicas e autores que compõem este capítulo da História da Arte Portuguesa. Depois de obtido o conhecimento base sobre esta temática, centramos a pesquisa no nosso propósito, ou seja, o Azulejo na Cidade do Porto. A partir daqui procurámos bibliografia que nos facultasse dados sobre locais ou edifícios que integrassem revestimentos/registos azulejares. Reunimos assim um leque de documentação que nos permitiu dar início à escolha dos conjuntos azulejares a integrar o guia e os percursos a realizar.

Com toda esta seleção, e tendo como modelo essencial o Roteiro do Museu Nacional do Azulejo, desenvolvido pelo Instituto Português de Museus, e fundamental para o nosso estudo, elaborámos uma *História/Evolução do Azulejo em Portugal*, onde nos propusemos a reunir toda a informação que se encontrava dispersa pela bibliografia recolhida. Seguiu-se a criação de uma *Cronologia* onde os aspetos reunidos fossem extraídos para os componentes que considerámos importantes para a perceção da História/Evolução do Azulejo em Portugal. A informação divide-se assim em Época; Evolução Histórica/Técnicas | Exemplar | Centros de Produção, Mestres/Fábricas | Locais. Criamos ainda um *Vocabulário Azulejar*. Este está dividido em três secções, Azulejo/Tipologias e Elementos Decorativos do Azulejo | Técnicas e Processos do Azulejo | Elementos Compositivos e de Manufatura do Azulejo, onde estão agrupadas definições que se relacionam entre si e que são constantemente referidas.

A par da bibliografia sobre o tema, analisámos diversos guias/roteiros que foram imprescindíveis para nos informarmos sobre a elaboração de uma obra deste tipo, e também para retirarmos ideias de *design* e da transmissão de informação.

Após esta análise, elegemos os Locais/Conjuntos Azulejares a constar no *Reflexo(s) do Porto: Guia do Azulejo na Cidade*. Além das sugestões presentes na bibliografia analisada, esta listagem desenvolveu-se com as referências facultadas pela Técnica Superior do Banco de Materiais da Câmara Municipal do Porto, Dra. Maria Augusta Martins, e pela Assistente Técnica, Paula Lage. Além disso, aquando do nosso levantamento fotográfico, com o conseqüente percorrer da cidade, deparámo-nos com outros tantos exemplares que, pelas suas características, se distinguiam de tantos outros. A escolha incidiu sobretudo no Centro Histórico e na Baixa, por estas serem as zonas que mais se salientam a nível turístico. Como pretendíamos conceber um produto que se destinava a apresentar uma das características mais marcantes da urbe, esta foi a escolha que nos pareceu mais indicada. Mesmo assim, distinguimos exemplos de outras freguesias pelo facto de serem

dignos de menção, e permitindo-nos criar percursos que envolvam a área circundante do núcleo central da cidade.

O nosso processo de seleção passou assim pela estruturação de tabelas, e respetivos critérios, com o propósito de fundamentar a nossa decisão. Estes critérios permitiram eleger os locais a que deveríamos dedicar mais estudo, por serem aqueles que têm também mais atenção por parte do público, mas também perceber aqueles que não a tinham, por se encontrarem mais deslocados do epicentro turístico. O nosso objetivo foi assim duplo, ao mesmo tempo informar sobre os exemplares que suscitam mais curiosidade, mas também chamar a atenção para outros que não são tão mencionados.

As referidas tabelas são compostas e divididas segundo os parâmetros pré-estabelecidos, e que dizem respeito à Localização | Acessibilidade | Visita/Visibilidade dos Locais; Horários; Preçários e ainda, de forma a obter dados sobre a envolvente, uma outra grelha que fornece dados sobre Monumento/Espaços Culturais | Restauração | Alojamento | Comércio, áreas que permitirão dar resposta às necessidades dos utilizadores, além de divulgar outro património da cidade.

Cruzando os dados de todas estas tabelas foi possível distinguir os locais que definitivamente foram integrados no *Reflexo(s) do Porto: Guia do Azulejo na Cidade*, bem como aqueles que, apesar de não responderem a todos os parâmetros, faziam lógica no nosso itinerário. Além destes, integrámos nos percursos aqueles que definitivamente não tiveram um papel de destaque no nosso trabalho. Desta forma, nenhum conjunto foi excluído tendo, tal como todos os outros, a sua importância e, sendo o intuito do trabalho dar a conhecer o maior número possível de exemplares de azulejaria, a opção pareceu-nos lógica.

Dada a extensão e complexidade dos dados que reunimos, deparamo-nos com a necessidade de criar uma Ficha de Inventário que agrupasse toda a informação recolhida e que se destinasse à sua sistematização. Esta divide-se em três grelhas que esclarecem relativamente ao Edifício, ou seja ao imóvel onde está agregado o conjunto azulejar, ao Conjunto Azulejar, o nosso objeto de estudo, e ainda sobre um Ponto de Interesse, local que se destaca na área do conjunto azulejar. As fichas de inventário apresentam um levantamento fotográfico dos Conjuntos Azulejares., sendo que quando não nos foi possível a autoria de todas as fotografias, recorremos a imagens de outros autores, devidamente assinalados.

Com o avanço do nosso trabalho deparamo-nos também com a necessidade de estudar as Fábricas de Cerâmica do Porto e Vila Nova de Gaia e da conseqüente Evolução da Indústria Cerâmica. Focámo-nos nos aspetos que se relacionam com o progresso das primitivas oficinas, originando muitas delas fábricas de renome, e com o progresso desta atividade nas duas cidades citadas. A criação de uma Ficha de Inventário destinada às Fábricas foi-nos útil no preenchimento das informações relativas aos Conjuntos Azulejares, sendo também uma mais-valia para a nossa compreensão no que respeita a esta parte da matéria. Conseguimos assim ter uma noção fundamentada da quantidade de unidades fabris que foram criadas neste núcleo cerâmico,

assim como a sua durabilidade e a sua importância no crescimento das próprias cidades e no incremento do revestimento azulejar. Além disso, contribuiu para entendermos a complexidade da gestão de uma dessas unidades fabris e dos diversos acontecimentos por que passaram ao longo da sua existência. Do mesmo modo, e de forma a completar esta investigação, seguindo a constante referência das obras, e também da constante menção, preparámos uma pequena biografia dos artistas cerâmicos que se destacaram, e daqueles que foi possível recolher dados.

Resultou daqui o nosso produto final, *Reflexo(s) do Porto: Guia do Azulejo na Cidade* e o respetivo Site, acessível em linha, como já indicado, em <http://reflexosdoporto.wix.com/guia-azulejo>.



Figura 1: Claustro Gótico da Sé do Porto, Porto. ©



Figura 2: Avenida dos Combatentes, Porto. ©



Figura 3: Rua de São Miguel, Porto. ©



Figura 4: Rua da Assunção, Porto. ©

## Conclusões

Não restam dúvidas que o Azulejo é um fator identitário da cultura portuguesa, tanto pela via decorativa como pela utilitária. Mas, apesar disso, é constante o seu roubo e pilhagem, juntando-se a estes dois fatores a facilidade de colocação de azulejos no mercado paralelo, na internet, e no exterior, exportados ilicitamente.

Procuramos com o nosso projeto contrariar tudo isto e consciencializar as comunidades para a salvaguarda deste património.

Mesmo que a Lei de Bases do Património Cultural (nº 107/2001 de 8 de setembro) o defenda, a verdade é que para o Azulejo ainda não existe, a nível nacional, uma inventariação, assegurando-se o levantamento sistemático, atualizado e tendencialmente exaustivo [...] com vista à sua respetiva identificação [Artigo 6º, alínea a)], e a respetiva inspeção e prevenção impedindo, mediante a instituição de organismos, processos e controlos adequados, a desfiguração, degradação ou perda de elementos integrantes do património cultural [Artigo 6º, alínea e)]. Tudo deve começar pela preservação e evitar ao máximo intervenções curativas ou mesmo reconstituições. Estas últimas deverão ser justificadas e excecionais, com intervenções o menos invasivas possível, adaptando-se às patologias, preexistências e pensando sempre em intervenções futuras.

Com este projeto queremos também tornar mais constantes as iniciativas que visem, tal como acontece em Lisboa, a proteção deste património. É necessário implementar ações que ajudem a contrariar a constante degradação do património em questão. Pode ser que, daqui a algum tempo, surja uma candidatura do Azulejo a Património Mundial, protegendo-o e legando-o às gerações futuras como algo que, apesar de não ser originário de Portugal, é um património que nos pertence pelo modo como nos apropriarmos dele, fazendo com que já se tenha tornado um motivo de atratividade.

Tal como em qualquer outra expressão artística, também na Azulejaria se fizeram sentir os diversos movimentos que dominaram a Arte Ocidental. Assim, de Norte a Sul de Portugal podemos encontrar exemplares de várias épocas, desde o Renascimento, à *Art Deco*, não esquecendo o Maneirismo, o Barroco e o Rococó, assim como o Neoclassicismo, a Arte Nova e as interpretações contemporâneas. Esta evolução dá-nos a conhecer os diversos métodos de fabrico, atestando as suas transformações e sucessivo progresso, assim como as inúmeras influências de cariz plástico, seguindo modelos nacionais ou importados, que ao longo do tempo se fizeram sentir na sua produção. Apesar de incorporar todos estes elementos, a azulejaria portuguesa conseguiu inovar sem copiar, sendo este o fator primordial para a definição da sua originalidade e, inclusive, autenticidade.

Ao lermos as obras de João Miguel dos Santos Simões apercebemo-nos que os pintores de azulejo eram mais do que meros artesãos, eram artistas. Estes possuíam uma grande imaginação, mesmo quando se inspiravam em gravuras divulgadas pela Europa, e eram criadores capazes de idealizar e fabricar motivos decorativos que conjugariam com aqueles retirados das estampas. Eram capazes de executar composições à escala arquitetónica, mesmo já no século XVI, mas sobretudo nos dois seguintes, quando os revestimentos parietais acarretavam problemas espaciais complexos. Mesmo tendo os arquitetos e os mestres-de-obras interferência nos programas decorativos acabava por ser o azulejador o responsável pela sua execução e colocação recorrendo, quando não possuía as habilidades necessárias, a pintores e a ladrilhadores. É isto, e o facto de se adequar à arquitetura numa escala monumental, apesar de utilizar uma decoração semelhante

à usada noutros países, que distingue a azulejaria nacional e onde reside toda a sua individualidade/personalidade.

Apercebemo-nos também que muitas fábricas criadas, sobretudo durante os séculos XVIII e XIX, tiveram um curto tempo de funcionamento. Acontece também que muitos padrões foram produzidos durante um reduzido período. No entanto, inúmeros outros foram fabricados durante muitos anos e por mais do que uma fábrica, o que torna muitas vezes, senão na sua maioria, impossível uma atribuição e datação exatas, deixando apenas espaço para uma dedução que é aferida através dos seus catálogos.

Os azulejos com os seus diferentes padrões e cores suscitam emoções que dão vida à cidade. Esta não se cristaliza, tem movimento e essas mesmas emoções transmitem aos observadores diferentes impressões anímicas que os levam a estabelecer um novo olhar de cada vez que os contemplam. Permitem uma multiplicidade de olhares e despertam a vontade de melhor conhecer a cidade. O azulejo dá sentido aos espaços e caracteriza ambientes. Usando as palavras de Paula Ferreira, “Só uma coisa é certa. Os revestimentos cerâmicos têm não só uma história de séculos, como parecem querer desafiar a eternidade” (Ferreira, 1998, p.128).

## Referências

- Câmara Municipal do Porto (1996). *Azulejos no Porto*. Porto: CMP.
- Câmara Municipal do Porto (2002). *Pela Cidade do Porto: Descoberta da cidade através de uma visita aos murais cerâmicos*. Porto: CMP.
- Ferreira, J. M. R. (Ed.). (1998). *O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*. Lisboa: Estar Editora.
- Guimarães, A. (1989). *Azulejos do Porto*. Porto: Salgado Guimarães.
- Instituto do Emprego e Formação Profissional (1998) *As Idades do Azul – formas e memórias da azulejaria portuguesa*. Lisboa: IEFP.
- Instituto Português de Museus (2003). *Museu Nacional do Azulejo. Roteiro*. Lisboa: IPM.
- Martins, F. S. (2001). *Azulejaria Portuense*. Lisboa: Inapa.
- Meco, J. (1985). *Azulejaria Portuguesa*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Meco, J. (1989). *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Museu Nacional de Soares dos Reis (2001). *Itinerário da Faiança do Porto e Gaia*. Copyright IPM: Lisboa.
- Santos, R. (1957). *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Editorial Sul Limitada.
- Saporiti, T. (1998). *Azulejos portugueses: padrões do século XX*. Lisboa: [s.e].
- Simões, J. M. S. (1997). *Azulejaria em Portugal no Século XVII (Tomo II – Elenco)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, J. M. S. (1979). *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, J. M. S. (1990). *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI: Introdução Geral*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.



- Simões, J. M. S., & Oliveira, E. G. (1997). *Azulejaria em Portugal no Século XVII* (Tomo I – Tipologia). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Soeiro, T., Alves, J. F., Lacerda, S., & Oliveira, J. (1995). *A cerâmica portuense: Evolução empresarial e Estruturas edificadas*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.
- Soeiro, T., Lacerda, S., & Oliveira, J. (2001) *Itinerário da Faiança do Porto e Gaia, Roteiro das Fábricas de Cerâmica Portuense*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis.
- Veloso, A. J. B., & Almasqué, Isabel (2000). *O azulejo português e a Arte Nova*. Lisboa: Inapa.

**A CIDADE PALIMPSESTO: DESTRUIÇÃO,  
RECONSTRUÇÃO E MEMÓRIA DA CIDADE**  
LA CIUDAD PALIMPSESTO: DESTRUCCIÓN, RECONSTRUCCIÓN Y  
MEMORIA DE LA CIUDAD  
THE PALIMPSEST CITY: DESTRUCTION, RECONSTRUCTION AND  
THE MEMORY OF THE CITY

# DECIPHERING THE REWRITTEN VILLAGE. THE EXAMPLE OF SAMOS

ESTEFANÍA LÓPEZ SALAS

Professor and university researcher  
Faculty of Architecture. University of A Coruña.  
Campus da Zapateira s/n, A Coruña (Spain) 15071.  
Email: [estefania.lsalas@udc.es](mailto:estefania.lsalas@udc.es)

## Resumen

*Cuando nos paramos a leer el tejido de una ciudad, una villa o una pequeña población actual, rápidamente descubrimos que diferentes capas se han superpuesto en el tiempo o sustituido unas a otras para formar la imagen que el asentamiento muestra hoy, en un proceso constante de transformación, permanencias y pérdidas que, poco a poco, reescribe el plano de la ciudad preexistente.*

*En el presente trabajo nuestro objetivo es hacer una recreación gráfica de las principales fases de transformación experimentadas por la pequeña, pero antigua villa de Samos en el periodo que transcurre desde mediados del siglo XIX a la actualidad.*

*La villa de Samos se asienta en las inmediaciones del monasterio de San Julián de Samos, una histórica abadía gallega. Su comunidad poseyó un extenso coto jurisdiccional alrededor del monasterio hasta la tercera década del siglo XIX, momento en el que tuvo lugar la exclaustración y desamortización de las casas religiosas españolas. Como consecuencia, el paisaje rural y urbano circundante al monasterio inició una nueva fase de desarrollo en la que la ordenación de ese territorio dejó de estar vinculada, por primera vez, a los intereses monacales. Ese es el punto de inicio de esta investigación. Nuestro punto final es el estudio del plano actual, sobre el que ciertas actuaciones contemporáneas siguen reescribiendo la ciudad histórica y creando un nuevo plano sobre el tejido preexistente.*

*Basándonos en documentación archivística, planos antiguos y una intensa labor de estudio in situ, hemos podido recrear en planos bidimensionales y modelos tridimensionales las principales fases evolutivas de la villa de Samos durante dos siglos. Nuestro objetivo final es recuperar la memoria de una villa histórica para garantizar su correcta conservación, a través de un proceso de descifrado de las múltiples capas que en ella han sido sucesivamente reescritas en un periodo temporal determinado.*

## PALABRAS CLAVES

**Samos, villa, memoria, reconstrucción, modelos gráficos.**

## Abstract

*When we deal with the reading of the contemporary plan of a city, a village or a small town, we promptly discover that different layers have been overlapped throughout time or they have been replaced by one another to shape the image that each settlement has nowadays. This fact occurs during a long process of transformation, permanences and losses which are rewritten the preexisting city plan piece by piece.*

*The aim of this paper is to make a graphic recreation of the main stages of transformation that were undergone by the small, but ancient village of Samos in the period that ranges from the mid-19th century to the present time.*

*The village of Samos is set nearby the monastery of San Julián de Samos, which is an ancient Galician religious house. Its community was the owner of a large jurisdictional reserve around the monastery until the early 19th century, when the secularization of Spanish religious houses took place. As a result of that process, its urban and rural surrounding landscape started a new stage of development in which the territory planning was not attached to the monastic interests for the first time. That is the starting point of our research. The last one is the understanding of the current village plan, where some contemporary interventions go on rewriting the past city, and creating a new plan over the traces of the preexisting one.*

*Based on archival documentation, old maps and a deep on-site investigation, we could recreate in two-dimensional plans and 3d-models the main evolutionary stages of this village during the last two centuries. Our last goal is to recover the memory of this historic village to ensure its suitable preservation through a process of deciphering the different layers which have been successively rewritten in a certain time period.*

## KEY WORDS

**Samos, village, memory, reconstruction, graphic models.**

## Introduction

The superposition of several layers which belong to different periods makes difficult to understand the current tissue of some urban settlements and its immediate surroundings, especially in those cases with a long historic development. As a consequence, a deep analysis is necessary to decipher how the formation of the present urban and rural palimpsests, where we live today, took place. On the basis of that fact, in this paper we will study the particular case of a Galician village, Samos, which is set next to a former monastery, the one of St. Julian, in a certain period that will be in accordance with the space and time we are allowed here (López Salas, 2015).

## Aim of the research

Within the long evolution undergone by the village of Samos from its origin, we will focus on knowing the major changes that its historic tissue suffered between the 1830s decade to the present. In other words, we are interested in those contemporary interventions that caused a bigger impact on the traditional plan. Through this analysis we aim to be able to understand the appearance of the present village, to judge with certainty what we preserve from its past as well as recovering some of its historical values that are forbidden nowadays. In addition to that, we propose to make a set of graphic documents in which all the written analysis will be gathered with the last aim of visualizing the research we undertake, and to create new tools to suggest measures so as to ensure a suitable future development.

## Methodology

In order to achieve the above-referred goals, now I show the methodological process I applied. The first step of the research is the study of the current village plan, because the village itself is the main holder of its own history. The used procedure was an on-site investigation so as to accurately know the buildings, streets, roads, public spaces, plots and so on. After collecting this information, we drew an updated cartography that becomes a main instrument to work afterwards.

The second step of the applied methodology was to look for new primary sources with useful information to make an approach to the knowledge of a certain historic landscape. We transcribe and analyze them. Then, we select all useful data to achieve the proposed target, and these data were put in chronological order to check if we have information enough to outline the evolution of the village along the established period.

The third and last step of the process was the graphic recreation of the village plans at certain moments in the period that ranges from the monastic secularization, in 1836, to the present, by using all the data I gathered through the two procedures I mentioned before.



## 1. The present village tissue

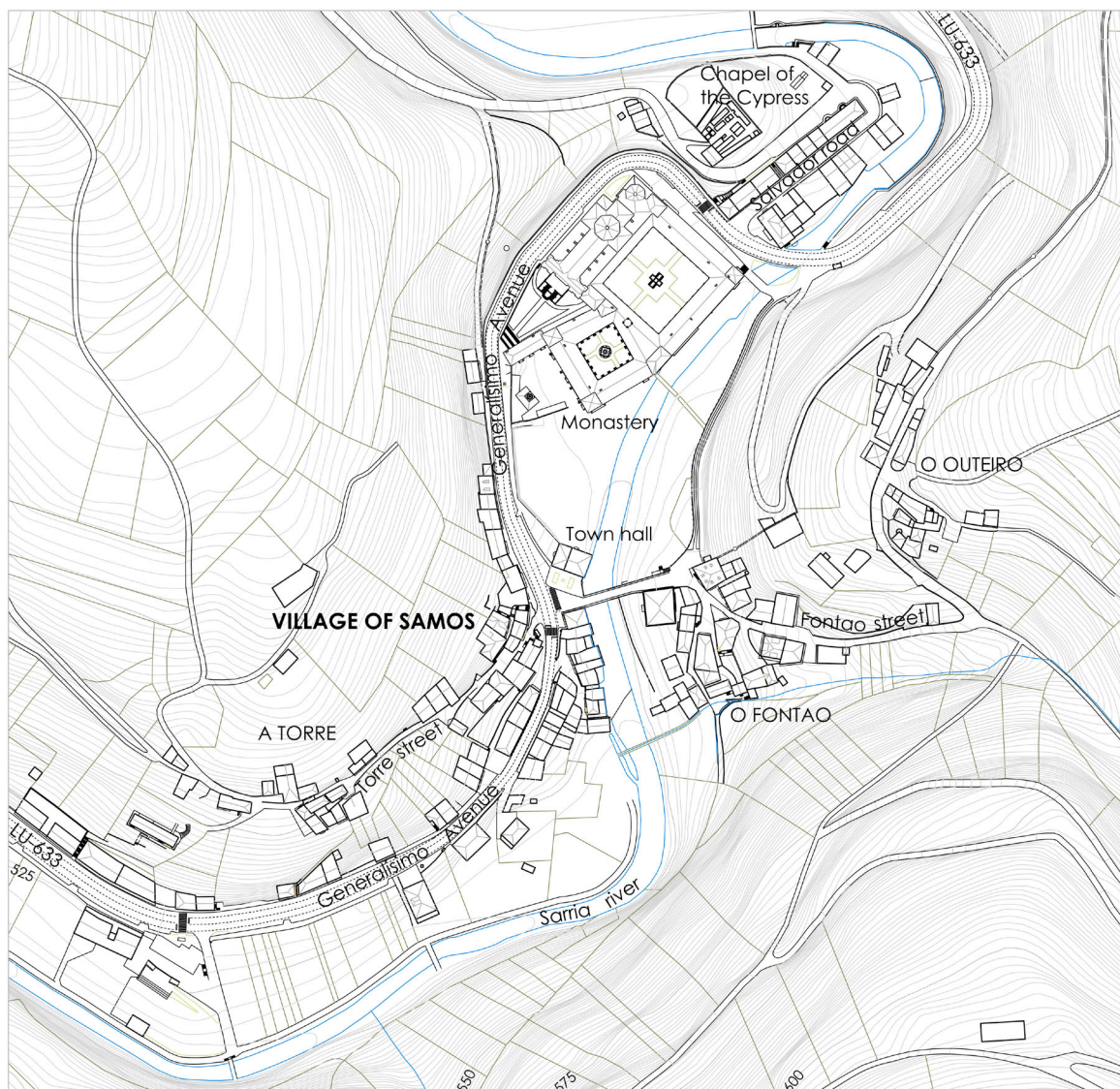
Located slightly towards the south of the monastery of San Julián de Samos, the village shares with this monument the place that the religious community has previously chosen: a deep valley, where the Sarria river runs through, surrounded by several mountains (Arias Cuenllas, 1992). Therefore, it is an isolated location with the distinctive features of a monastic life. However, unlike the religious house, the village lies in an area with a bigger slope, and it is directly connected to a road network that existed even before its birth, and allows its communication with other close small towns and places.

In fact, it is easy to recognize that the central area of the village appears in the crossing of three main roads: the Torre street, the Generalísimo Avenue and the Fontao street, which meet in the Spain square. Besides, the pilgrimage route to Santiago de Compostela also goes through Samos. This is a fact that explains not only the way that the buildings have been set in relation to the road network, but also the current village structure as an addition of different places or neighbourhoods which are more or less distant from its centre: O Outeiro, O Fontao and A Torre (Figure 1).

O Outeiro and O Fontao are situated on the east bank of the Sarria river, while the village centre and A Torre are on the west one. Some of the most noteworthy historic buildings are placed in these four areas. We can identify them due to its position and characteristics. On the other hand, the buildings which have been made during the last one hundred years, the ones we called new buildings in this first approach, have caused an expansion of the existing consolidated tissue or, they have replaced some former constructions, but with bigger measures and rarely adapted to the place. The majority of them are at the side of the LU-633 road, which connects Samos to Sarria and Pedrafita del Cebreiro since the early 20th century.

In addition to that, in the village of Samos there are some civic buildings because it is the capital of the municipality, such as the town hall, the medical centre, the library or a cultural centre, among others. Undoubtedly, holding the capital status of the municipality is a first permanence of the historic organization in the present, because the monastery and the nearby village were the centre of the jurisdictional area which belonged to Samos abbot in the past.





0 20 50m

Figure 1. The present plan of the village of Samos (Drawing by the author)

## 2. A documentary approach

After the on-site understanding we started the search of primary sources related to the territory around the monastery of Samos and, particularly, to the village. The result was to gather large quantities of data that come from different fields and we show briefly now.

From the present backward, the first primary sources to be pointed are the recent ones, which were made since the mid-20<sup>th</sup> century onward. Among them, the most useful sources are: the maps of the project of demarcation of the Samos urbanarea, which was made in 1995; the cartography of the Territorial Information System of Galicia, which was made in 2003; the orthophotos and the topographic maps of the Geographic National Institute (Spain); the historical photographs (Figure 2) and the latest cadastral maps.

The second set of documents is formed by the fiscal sources that the national tax administration carried out during the last century. These allow us to know the mid-twentieth-century village. Inside this group it is really important the urban cadastre of the village of Samos undertaken from 1964 on as well as the rural cadastre of 1957 and its cartographic maps, which were drawn over the well-known aerial photographs of the United States Air Force that were taken shortly before.

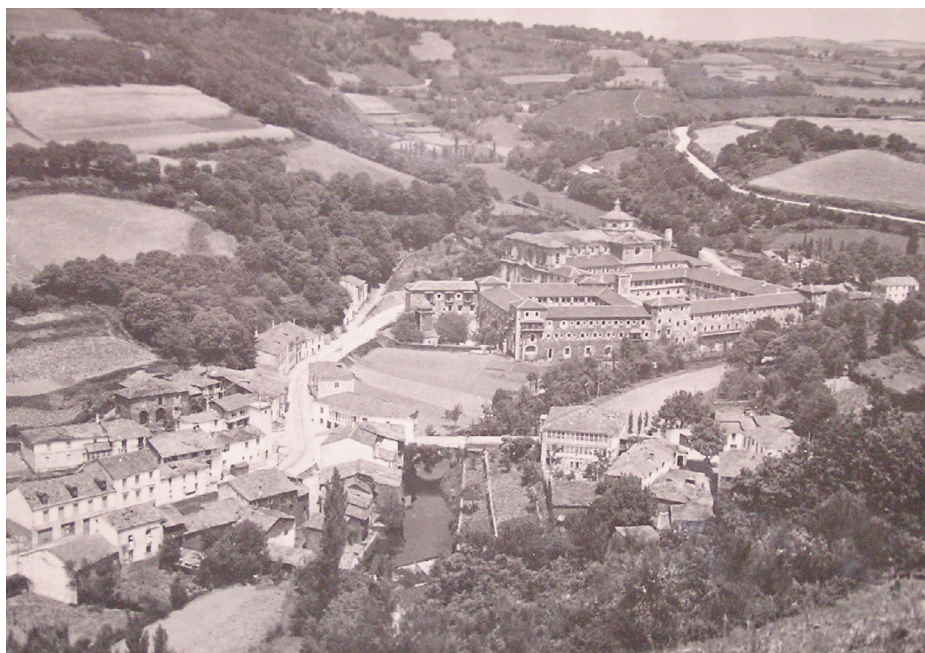
Thirdly, we have to highlight the so-called municipal sources. That is, the ones which were produced by the local administration of Samos from its birth in the early 19th century onward: books of minutes, applications for different types of works, construction permits, new building designs, restoration projects, and so on.

The documents that were created for the works related to the construction of a new road from Sarria to Pedrafita del Cebreiro, which is the one called LU-633 at the present, between the late 19th century and the early 20th century, are the fourth group of primary sources we found. The information they contain concerning the evolution of the territory in the vicinity of the monastery is extremely valuable, because among the different projects that were designed by civil engineers for the definition of this new route we could find the former, extant plot maps of the studied space, in which we also see partially the appearance of the village of Samos before these aggressive works took place and modified the historic tissue forever.

The fifth group of primary sources are the ones that were made by the monks from its return to the monastery in 1880 to the present. In this study the most useful monastic documents were the deeds of sale that were formalized to recover some of their ancient possessions, or to sale others they have previously bought.

Lastly, we refer to the documents connected to the final ecclesiastical confiscation of the monastic possessions since 1836, among which we can quote the following: the inventories of the monks' real estate; the auction sale records of rural and urban properties, and other types of documents such as deeds of acknowledgement or property logbooks, which are not plentiful generally.

Figure 2. The village of Samos in a photograph of the 1950s  
(Photographic archive of Samos Abbey)



### 3. The graphic recreation procedure

Having analyzed the physical space as well as after showing the sources for this research, now we begin the recreation of the historical appearance of the village by using all the information we achieved through the two previous approaches as a tool to know the physical map of each past stage in the course of its evolution.

This goal also involves the understanding of the reasons that caused a particular structure in each period, and the knowledge of the historical development suffered until its change or destruction to lead into the next stage.

We start the graphic recreation from the present map to walk along history backward. That is, we develop a regressive process with the last aim of deciphering slowly the different layers that have been rewritten the current urban and rural forms in the course of time.

#### 3.1. The twentieth-century village

Recovering the memory of the village of Samos in the past century is the first target of the work we develop. For this purpose, firstly, it is essential to read the urban cadastre of 1964 as well as analysing the aerial photograph of 1953 in comparison with the present village plan, without forgetting the information from several twentieth-century photographs we preserve.



The study of the cards that formed the urban cadastre of 1964, which are one for each existing building, and the photographs that accompany them, allow us to know the image of the village in the 1960s. On the other hand, all these data also let us know which new buildings were erected between the 1960s and the present, which former properties were reformed and, on the contrary, which buildings disappeared forever in the same period.

Regarding the rural cadastre of 1957, its analysis shows clearly the plot tissue of the rural environment around Samos village, because this feature was drawn over the aerial photograph taken by the North Americans in the mid-20th century, as we previously mentioned. In addition to that, this aerial photograph also reflects the buildings that existed at that moment. Therefore, if we compare this document with the map where we represented the information of the urban cadastre of 1964, we know which sites inside the village were rewritten in those ages.

Secondly, examining the mid-twentieth-century village also involves the reading of the deeds of sale that were made by the monks of Samos as a consequence of the process of territorial recovery they carried out between 1930 and 1954 (Arias Cuenllas, 1992: 484-485). Moreover, it is necessary to analyse the applications for license and other documents that the local administration of Samos accepted between 1908 and 1931 in answer to the requests of several inhabitants to build new houses, or to reform the existing ones at the end of the construction of a new road across the village centre.

The above-mentioned deeds of sale inform about the rural properties and buildings that were bought or sold by the monks of Samos around their religious house and within the village area in the period we study.

In addition to that, between 1940 and 1951, an improvement of the existing civic buildings took place in the village (Arias Arias, 1950: 407; Arias Cuenllas, 1992: 484-485). The former town hall was moved from its original building to a different, extant one which was bigger. Besides, the public school was relocated in the former town hall and a new building for the Civil Guard headquarters was erected, among others.

On the other hand, the analysis of the applications for construction permits that were given by the local administration between 1908 and 1931 let us know that at least four new buildings were constructed at the sides of the main road in this period, an existing house nearby the monastery was extended, another one was reformed in the village centre, and two former houses were demolished in O Fontao and A Torre, although two new ones were erected in the empty plots.

With this brief review of the urban changes in the village of Samos on the course of the first half of the 20th century we see which part of it was rewritten in these ages (Figure 3).

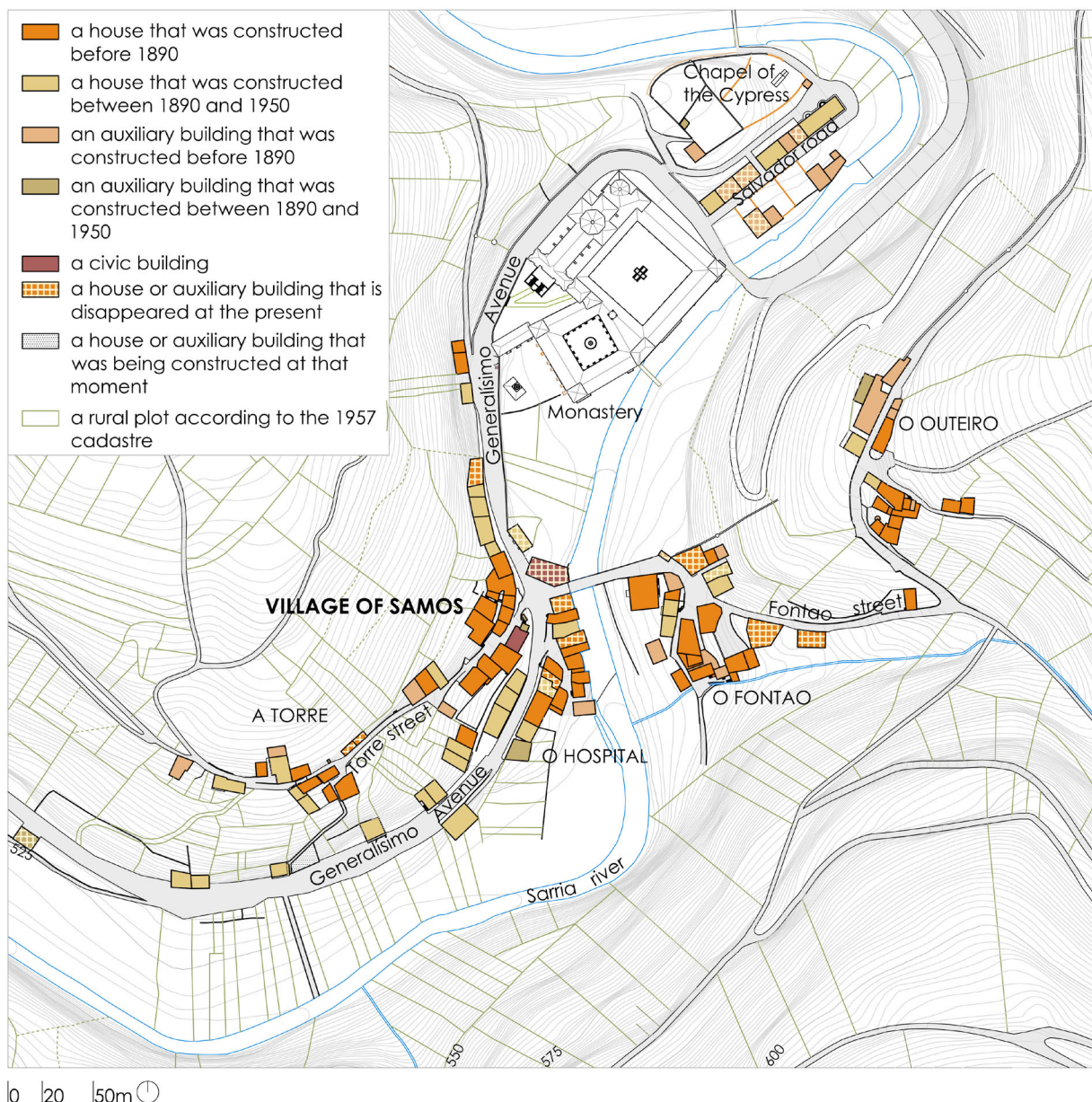


Figure 3. The village plan in the mid-twentieth century (Drawing by the author)

### 3.2. The village of the late 19th century

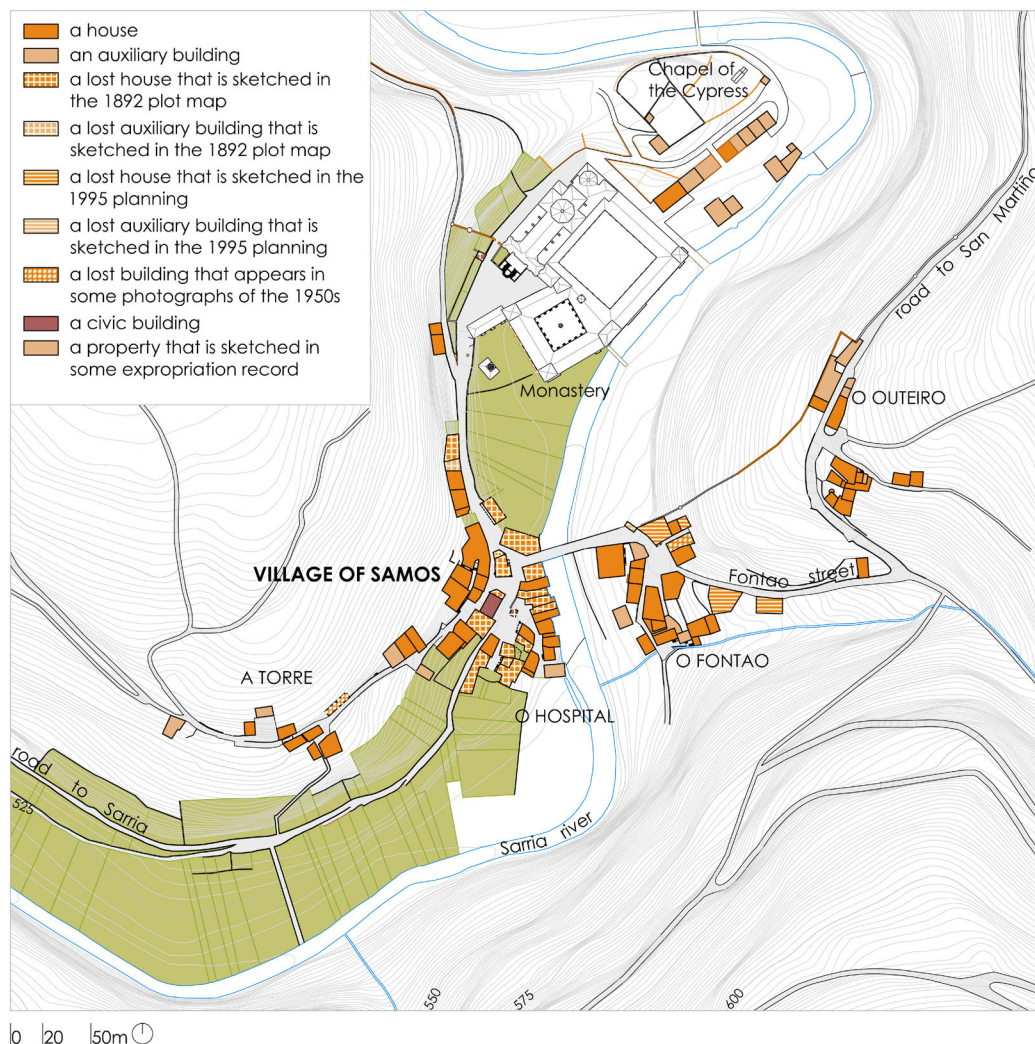
Once we have deciphered the twentieth-century urban tissue, the next step is to study the appearance of the village at the end of the 19th century. In other words, now we aim to know how the village was just before the building of the road LU-633. In order to achieve that goal we read and analyse all the documents that were made during the design and building of two of its sections: the one that connects Samos and Triacastela (1908-1931) and the one that goes from Sarria to Samos (1889-1901).

Among the extant documents related to the project of the section between Samos and Triacastela, the most outstanding one is an expropriation record, where we find a set of maps in which the new road is drawn over the existing rural properties and buildings. The first meters of the second section are especially interesting

because they were planned by crossing the pieces of land that are located at the north of the monastery. Therefore, this part of the new road was built in the former enclosed monastic space, which was used only by the monks until 1836. The plot maps of this area show the existing rural form, network and ground floor of some past, monastic buildings. For this reason they are so important for this research.

In regard to the project and building of the section between Sarria and Samos, other set of plot maps are even more useful to study the evolution of the village than the previous ones. I refer to the series of maps that belong to another expropriation record from 1892. In this case, we see a partial graphic representation of the centre of the village in the late 19th century, over which the design of the new road is sketched. Therefore, we are able to know two stages of the urban development through the analysis of these maps and the written reports that accompany them. The first stage is the village just after the building of the new road, which was a work that deeply rewrote the traditional urban and rural map as well as defining the new appearance with which the village came into the following century. The second stage is the nineteenth-century village with an inherited tissue that has been slightly changed during the ages of the Spanish religious confiscation (Figure 4).

Figure 4. The village plan before the construction of the new road, 1889 (Drawing by the author)



These documents, which were made by civil engineers, reveal that the construction of the new road transformed the traditional urban map forever due to the loss of some of the historic buildings, the change of a part of the ancient royal road, as well as some public areas. Moreover, the extension of the road towards the north of Samos, where the sacred monastic space was located in the past, also caused a deep transformation there.

The first works after the expropriation and the end of the construction of the new road were the reconstruction of some affected urban properties as well as looking for a new area to set the lost public services. After achieving that goal, the village started an urban development towards the north and the south as we analysed in the previous chapter. The new road has been the base for this process since then.

The comparison between the map we made of the first half of the 20th century and the other one that conveys the analysis of the late-nineteenth-century sources show the magnitude of the rewritten works which were made over the village in these decades.

### **3.3. The village of the secularization period**

The last layer to be deciphered in this research is the one corresponding to the village of the mid-nineteenth century; that is the village that was defined before the construction of the new road, but after the confiscation of the possessions of the monastery of San Julián de Samos in 1836.

The monastery of San Julián de Samos suffered a regression during the secularization period, between 1835 and 1880, as a result of the abandon of its buildings and its consequent ruin (Arias Cuenllas, 1976; Portilla Costa, 2003). Unlike the monastery, the territory around it, especially the village, underwent a slight, but gradual development in this period (Figure 5). We can verify this fact mainly through several documents related to the Spanish religious confiscation and the sale at auction of the former monastic possessions.

Even before 1836, the monks have transferred one of the buildings they had in the village to the Jurisdiction of Samos forever in August 1824 (Arias Cuenllas, 1992: 367-369). The aim was to set there the prison, courtroom and archive. From the confiscation to the 1940s, in this building was placed the new town hall of the municipality of Samos.

Nevertheless, the most important change in the village during this period was the beginning of the break with the traditional boundaries between the monastic space and the secular one. This process lasted until the construction of a new road over the former monastic pieces of land, as we studied previously. It has started when a first building was erected next to the monastery, in an area where the construction of any kind of building has been prohibited by the monks over the course of its domain to ensure the right development of the monastic life (Figure 6).

In this process it was also important the sale of the enclosed monastic property. Since this moment onwards, it stopped being a private area for the monks, and it started to become into an open zone to the village, especially since the leasing of the property to five inhabitants in Samos village in November 1861 (Arias Cuenllas, 1992: 358). This leasing caused the division of the property into smaller plots and the distribution of the interior buildings, which were the former «stable houses» and «workshop houses» of the monks, into different tenants. This way, the ancient monastic buildings became a new neighbourhood of the village at the north of the monastery and with an inherited tissue. Moreover, the document that dates to 1861 shows that at least two of the former monastic buildings have disappeared in the period between 1836 and 1861. This process went on in the following years due to the abandonment, or the construction of new buildings in the plots of the existing ones.

On the whole, between 1836 and the beginning of the building of the new road, the village underwent a slight growth towards the north. This happened due to the construction of new buildings towards the north of the existing settlement, at the west side of the road that goes from the village to the square of the monastery. This way, the monastery and the other monastic buildings that existed next to the north facade became a new part of the village, such as one more neighbourhood of the urban tissue.

Figure 5. The village plan and the neighbourhoods at the mid-nineteenth century. (Drawing by the author)

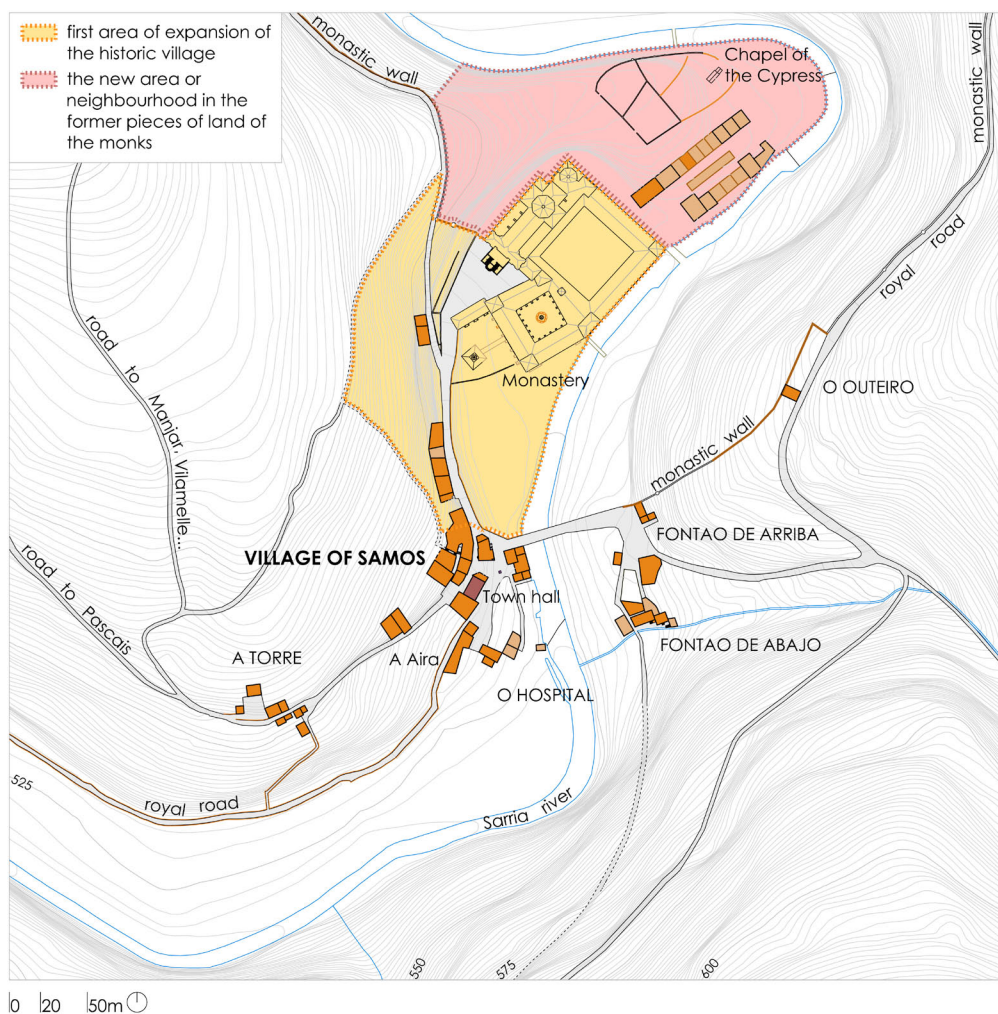
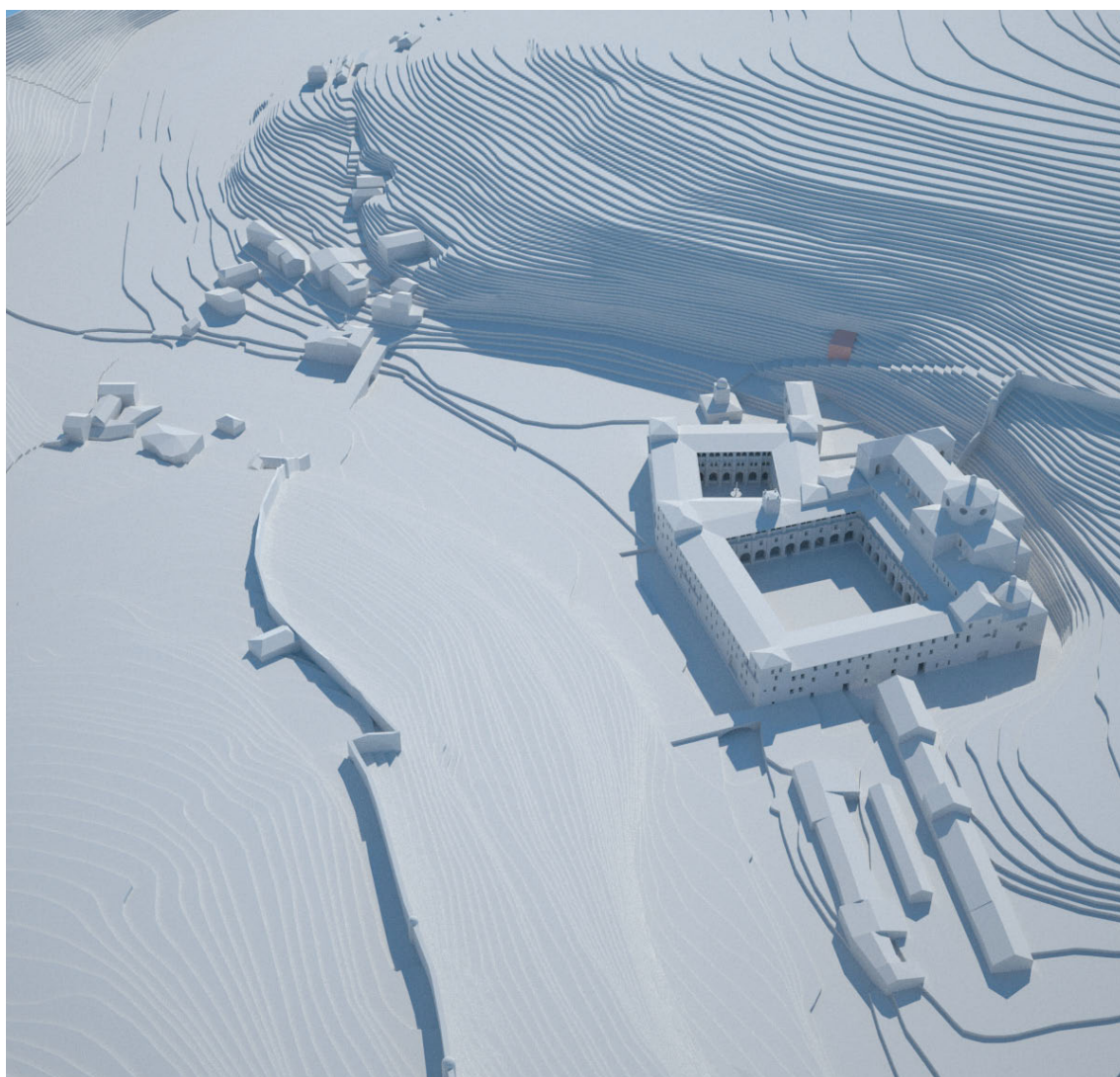


Figure 6. A 3d-model of the village of Samos in 1852.  
The red house was the first one to be constructed next to the monastery. (Drawing by the author)



## Conclusions

To sum up, we can say that the Spanish religious confiscation and the building of a new road are the two main factors to be studied if we aim to understand the development of the village of Samos and its surroundings in the period that ranges from the mid-nineteenth century to the early twentieth one. From this point onward, the works that rewrote the urban appearance were some new buildings which were made in empty plots or after the demolition of some historic houses, as well as through the reform or expansion of the existing ones to which new public buildings were added by the local government of Samos. The process of transformation of the traditional urban tissue went on through these works, but under some planning rules that were not always respectful with it and, as a result, they caused a change in the historic appearance with some negative effects.

The research we develop here to recreate some remote stages of the village in a graphic way, let us reveal what factors were the most important and the main responsible ones for the several transformations that

the village suffered in the established period. Moreover, the case we study here shows the level of importance that the simultaneous use of different data has for the research of a historic landscape, such as the on-site investigation and the historic documentary sources from very different fields, among others.

On the other hand, the present study led to garner new data to value the buildings, spaces, plots and so on of the current village in a more accurate way, as well as creating new tools to guarantee its suitable future development. Although this development will go on the process of rewriting the existing physical reality; at the same time, it should avoid unplanned growths that have sometimes happened in the past, as well as the loss of some historic landscape values.

## References

- Arias Arias, P. (1950). *Historia del Real Monasterio de Samos*. Santiago de Compostela: Imprenta, Lib. y Enc. Seminario Conciliar.
- Arias Cuenllas, M. (1976). El monasterio de Samos en la época de la exclaustración (1835-1880). *Archivos Leoneses*, 59-60, 81-144.
- Arias Cuenllas, M. (1992). *Historia del monasterio de San Julián de Samos*. Samos: Monasterio de Samos/Diputación Provincial de Lugo.
- López Salas, E. (2015). San Julián de Samos-Lugo, estudio e interpretación del diseño monástico y su evolución (Doctoral dissertation, Universidade da Coruña). Available from RUC Dissertations and Thesis database, <http://hdl.handle.net/2183/14723>.
- Portilla Costa, P. de la (2003). *Monasterio de San Julián de Samos. Historia de dos restauraciones (1880 y 1951)*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia.

# THE TASK OF THE TRANSLATOR: THE ADAPTATION OF THE EXISTING BUILDING

SALLY STONE

Reader

Manchester School of Architecture,  
Manchester Metropolitan University,  
All Saints, Manchester, M15 6BR UK.  
Email: s.stone@mmu.ac.uk

## Resumen

*La reutilización de un sitio arquitectónico crea una conexión directa con el pasado y es una estrategia que establece una relación explícita con el contexto y la historia, no sólo del edificio y sus alrededores inmediatos, sino también con la sociedad que lo construyó. La lectura de un edificio o sitio puede descubrir una narrativa estratificada y estratificada. Inmediato, sino también de la sociedad que lo construyó. La comprensión de las cualidades inherentes y condiciones de construcción o sitio puede proporcionar pistas para el rediseño del lugar. Es a través de un conocimiento profundo y la comprensión de la condición existente que el arquitecto o diseñador puede descubrir el significado dentro de un lugar. Este conocimiento puede utilizarse para activar, liberar e instigar un nuevo futuro para el edificio. Y así el arquitecto o diseñador que va a modificar, transformar o cambiar el edificio para dar cabida a un nuevo uso tiene que adherirse no solo a la agenda de los nuevos usuarios, sino también a las intenciones del edificio original. Este acto de modificación o traducción es parte de la evolución del edificio, como otra capa en la arqueología del sitio.*

*Walter Benjamin compara este acto de traducción con el de fragmentos de un vaso roto que se incorporan a una réplica del original: "... haciendo así que el original y la traducción se reconozcan como fragmentos de un lenguaje mayor..."<sup>1</sup>. En consecuencia, se puede argumentar que edificios, estructuras y situaciones reutilizadas representan tanto la cultura que originalmente construyó el edificio como la sociedad que lo remodeló.*

## PALABRAS CLAVES

**Adaptación, Reutilización, Remodelación, Traducción,**

## Abstract

*The re-use of an architectural site creates a direct connection with the past and it is a strategy that establishes an explicit relationship with context and history, not just of the building and its immediate surroundings, but also with the society that constructed it. The reading of a building or site can uncover a layered and stratified narrative. The understanding of the inherent qualities and conditions of building or site can provide clues to the redesign of the place. It is through a thorough knowledge and understanding of the existing condition that the architect or designer can uncover the meaning within a place. This knowledge can be used to activate, liberate and instigate a new future for the building. And so the architect or designer who is to modify, transform or change the building to accommodate a new use has to adhere not just of the agenda of the new users, but also the intentions of the original building. This act of modification or translation is part of the evolution of the building, it as another layer in the archaeology of the site.*

*Walter Benjamin likens this act of translation to that of fragments of a broken vessel which are incorporated into a replica of the original: "...thus making both the original and the translation recognisable as fragments of a greater language..."<sup>1</sup>. Consequently it can be argued that buildings, structures and situations that are reused represent both the culture that originally constructed the building and also the society that remodelled it.*

## KEY WORDS

**Adaptation, Re-use, Remodelling, Translation,**



## Introduction

Throughout history, places, buildings and situations have been reused and adapted: they can survive as cultures and civilisations change. The 'already built' provides a direct link with the past; it is a connection with the very building bricks of our society. The existing tells the tale or story of how a particular culture evolved. A simple building may depict a certain moment in time; it may relate the particular sensibility of specific era. A more complex collection of structures and spaces may have a much more elaborate story to tell. Jorge Silvetti describes this direct link with the past as part of our "fundamental urban condition".<sup>2</sup> He links the physical survival of particular elements of the city with the spiritual survival of our civilisation, and it is this visibility and durability of the physical man-made environment that are testimonies to the societies that produced them.

"At the risk of sounding too partisan and biased, I would say that even in historic times documents were not always available, and buildings (monuments, vernacular constructions, and public works) are themselves important texts, often providing the first and most lasting impression of a culture."<sup>3</sup>

It can be argued that our perception of the past is determined by the present. That is, the manner in which the past is perceived is not solely dependent upon the available information about the past, but it is also influenced by the interpretation of that information by the contemporary individual or society. Culture can be seen to nurture values, and likewise values can best be described within the context of culture.

## Aim of the research

This paper will examine the process of translation that occurs when contemporary cultural values are imposed upon remodelled buildings. It will, through the analysis of a number of case studies, discuss how value judgments inform our interpretation of the past.

## Methodology

The primary methodology employed within this research is critical discourse analysis. The operating assumption of this methodology is that every form of cultural production includes a series of reflections upon the broader context within which it is produced. Critical discourse analysis seeks to analyse the hidden or less obvious aspects of cultural phenomenon. It allows a close reading of a set of works within a certain theoretical framework.

Case studies have been selected for examination. These are all examples of building re-use that can encourage a critical analysis and the particular reading that is pursued by this research. The majority of the case studies have been visited, and are thus subject to primary investigation. This qualitative research is



supported by reflective argument.

## Text

The interpretation of the past cultures and societies is often conducted through a system of what historians call 'empathy'. This method encourages the past to be understood through the experiences of those present. However, this empathetic system needs a base or context to frame it; that is a moral or cultural judgement with which it can be compared and rationalized. Our contemporary society imposes modern values and morals upon any interpretation of a previous culture.

History can be regarded as a discourse; it contains facts, interpretations, bias and empathy. It can be argued that inevitably, anyone viewing material from the past, however well informed, will only be able to understand it from his or her own position. It is obvious that all historical analysis is an act of translation, the historian, (whether architectural, cultural, scientific, feminist, amateur or using any other focus) will not be able to view the historical material through any other lens than that of their own culture. Thus any history contains many different readings and interpretations. It is this very act of translation that provides every project with its individual particular focus. Keith Jenkins argued in his important book *Re-Thinking History*...

“...given that interpretations of the past are constructed in the present, the possibility of the historian being able to slough off his present to reach somebody else's past on their own terms looks remote.”<sup>4</sup>

It can be argued that the study of design, interiors, architecture and history is directly related to this examination and interpretation of history. From the past to the present designers and architects have and still do analyse past precedent. They have surveyed, studied, measured, drawn, replicated and more recently filmed, photographed and digitally modelled buildings, not only to study the particular form and structure, but also to understand how and why they were created, which in turn leads to an examination of the society and culture that created the architecture. This study of precedent has a purpose: to allow architects and designers to understand and grasp the issues of the subject building so they may be appropriated and considered for use in their own buildings. So that the architect or designer may, from the perspective of the twenty-first century, understand how past architects and master masons have solved problems and created forms. This information can then be translated into a contemporary context. This form of scrutiny of past precedent through an 'architectural empathy', not unlike the study of history through historical empathy, is open to interpretation rather than being fact. Contemporary architects will look at an architectural past precedent with their own teachings and predisposition in mind, superimposing that over the ideas and concepts behind that of the precedent.

A very direct example of this can be observed in the study of Ancient Greece. It was common for eighteenth



century architects, artists and other such scholars to embark upon a “Grand Tour”. This was effectively to study the ruins of the Roman and Greek classical world, to assimilate their meaning and worth in order to carry this language back to their own homeland. Thousands of years of neglect and decay had rendered these relics an extremely romantic quality. Wind, rain and sun had removed almost every vestige of the colourful paint which had once enveloped these buildings. They possessed an authentically pure and untainted character, the stone was smooth, clean and white; an image that was strikingly different to the original. The architects did not see the tiny remnants of colourful paint that clung to the remains, nor did they observe fragments of pigments and tincture in the sheltered corners. They became so fixated by the form that the possibility of it not being true excluded the possibility of anything else. And so, this clean white image of the classical world became the preferred architectural language for a century.

It is hard to imagine the beauty of these pure classical figures tarnished with bright and gaudy colours. For example, the drama of the Parthenon frieze that ran continuously around the centre block of the building would look completely different if painted. The Horsemen preparing for the Panathenaic procession are fine and noble; it could be argued that the simple relief of the carving vastly increases their beauty. The drapery is especially realistic and does appear to flutter away from the marble. If this were painted, it would completely change the relationship between the figures and the background. Instead of appearing as a single entity, difference would be introduced. This would make the figures heavy; they would no longer float just above the architrave, but would stand upon it. The colour would make the figures more human, more life-like and would reduce the distance between the viewer and the sculpture. To the modern audience this contamination would be errant, but of course to the original audience the unpainted frieze would appear to be unfinished. They did not appreciate the stripped-down essence of the sculpture; this reduction of the artefacts to their essential nature would not have been understood. It is difficult for the population of the twenty-first century to appreciate the original highly decorated surface just as it would be impossible for the ancient Greeks to enjoy the cleansed purity that was achieved after two millennium of weather and inattention.

## Remodelled Buildings

So, if we examine the remodelled building, we see both the evidence of the society that constructed the original building and we see evidence of the values of the society that carried out the remodelling. The narrative of the remodelling can tell us as much about the culture and interpretations of the society re-using the building, as the original structure does about the original builders and its occupants. Umberto Eco, argued that the architect or designer shouldn't offer a fixed way of reading art, instead, 'work gains its aesthetic validity in proportion to the number of different perspectives from which it can be viewed and understood.'<sup>5</sup> By allowing for this openness of interpretation the viewer is activated, encouraging acts of 'conscious freedom'. This freedom can be used as a basis for the strategies of adaptation. Openness can mean flexibility of function and future adaptability, but it is openness to interpretation of memory that allows for the act of translation. He argues that more important 'honest' entertainment (architecture) is that which

“... acknowledges the complexity, the problematic character of the historical circumstances in which we live, because it allows for the possibility of change and serves for a stimulus to reflection and criticism, generates a sense of independence and choice instead of conformism and passivity.”<sup>6</sup>

Walter Benjamin, in his seminal essay, *The Task of the Translator*, argued that translation marked the continuation of a piece of work, because inevitably the translation came after the production of the source. Thus it contains interpretation and therefore can be regarded as containing subjectivity.

“The idea of life and afterlife in works of art should be regarded with an entirely unmetaphorical objectivity. Even in times of narrowly prejudiced thought, there was an inkling that life was not limited to organic corporeality.”<sup>7</sup>

He further argues that the task or even the responsibility of the translator is to find the particular intention that is present within the target audience, and echo this within the language of the translation. The translation should contain transparency, it does not obliterate the original, but allows the new and the old to coexist. This does not mean making a literal word-for-word translation, but rather allowing the essence of the text to appear in a new language. This, he argues, will liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work. This led him to use the fragments of broken vase metaphor.

“Fragments of a vessel that are to be glued together must match one another in the smallest details, although they need not be like one another. In the same way a translation, instead of imitating the sense of the original, must lovingly and in detail incorporate the original’s way of meaning, thus making both the original and the translation recognizable as fragments of a greater language, just as fragments are part of a vessel. For this very reason translation must in large measure refrain from wanting to communicate something, from rendering the sense, and in this the original is important to it only insofar as it has already relieved the translator and his translation of the effort of assembling and expressing what is to be conveyed.”<sup>8</sup>

Ricardo Bofill remodelled the vast complex of an abandoned concrete factory on the outskirts of Barcelona as a home and office. The cement factory was partly ruinous and the adaptation began with further demolition. This removal of the extraneous accretion and additions stripped back the complex to its bare essentials. A series of distinct and complete spaces were discovered, which were little more than cleaned. Bofill designed a series of small interventions to facilitate the change of use; these had a similarly raw language to the original structure, but were consciously more refined and at a more human scale. The architect did not embark upon the project with a preconceived idea of the final outcome, rather through a process of discovery and recognition; he negotiated the final form of the adaptation. This act of translation or reworking of the collection

of structures was a product of this arbitration.

Sebastian Marot imagines this as a continual process of building and rebuilding. Redirecting the emphasis from programme to site allows the nature and character of the situation to direct the translation. The reading of the condition of the location facilitates the adaptation. The act of interpretation and translation is based upon the architect or designers discerning investigation and analysis of the existing.

‘...thus one can picture the built reality of the city’s antiquity being continually rebuilt, recomposed in the imagination of their inhabitants and repopulated with symbolic figures and landmarks of memory’<sup>9</sup>

Colin Rowe and Fred Koetter describe ‘the city as a didactic instrument’<sup>10</sup> (and by extension, we can assume also the existing building) that is, a place in which a desirable discourse can be formulated and it is through these conversations that the evidence for the argument of interpretation is collected. The reading and understanding of the message of the city or of the individual building provides the basis for the discussion. Architecture and design can facilitate the exploration of identity through the examination of the specificity of the context in which it is embedded. The constructed environment is often charged with narrative content, certain elements come to the fore, while others are more modest, more unassuming, but no less important or carefully considered. These mechanisms tell stories, they engage the imagination, they enable, through the construction of space, time and sequence, the development of new forms and places.

## Industrial Ruins

An example of this approach is the wholesale remodelling of mill and warehouse buildings. The problem of what to do with redundant industrial buildings is common to all of the western-world. The post-industrial society no longer needs these huge edifices, but given their position within the collective memory of the population, does not want to demolish them. These are usually converted into flats or offices, although there are a number of high profile instances of other uses (art galleries in London, Duisburg, Kuala Lumpur for example). The form and position of these buildings does make them very good vehicles for conversion into domestic dwellings; the internal spaces are big with plenty of natural light, and the structures are generally strong and the constructional system of brick exterior walls with internal cast iron columns means the buildings are relatively easy to convert. When constructed, these kinds of buildings were often deliberately positioned close to the city centre, to be near to the centre of commerce and transport links. This makes them ideal for housing the young childless professionals who want to take advantage of the sort of facilities that urban living has to offer.

Developers are definitely aware of this desire and have benefitted from this attitude. One such company is the Manchester (UK) based, but now nationally active, Urban Splash, who have built a reputation for innovative, yet sensitive conversions. Their publicity shows happy couples enjoying themselves in well-

proportioned light and airy homes. These are furnished with the most contemporary furniture, which contrasts sharply with the clean yet rustic bricks and cast iron. This, in a way, contains a certain truth, the buildings were originally bare and sparse. The windows would have been uncovered and exposed boards of the floor; clean and free from fluff. However, this does deny the appalling circumstances that those who worked in the factories had to endure. There are many readily available images that depict the horrendous conditions that existed at the time. There is, understandably, no reference made to this, instead, the romantically wholesome image of decent honest folk who once worked in the mills pervades. The disused mills have become associated with a more simple and idealistic time of great community, comradeship and hard work. This yearning for an industrial society has managed to filter the worst elements of that society thus retaining an idealist image of the mill at the centre of a happy society. The translation of the nature and use of the original building into a desirable place to live is very cleansed; the negative or traumatic connotations connected with the buildings have been negated, while the positive and uplifting qualities have been stressed. The developers actively reinforced this message (as well as the purchasers and the council etc. of course). Urban Splash innocently used this motto on their homepage:

“In the beginning there were factories. And then they weren’t working anymore. But we thought they were beautiful.”<sup>11</sup>

We can admire the beauty of the raw brickwork, the benefit of the space and appreciate the sheer enormity of the natural light through the massive windows, because we can select a particular reading of this environment, one that allows us to enjoy the buildings from our contemporary position without the need to fully comprehend its history. This nostalgia is based upon what the artist Abigail Reynolds calls: “a lazy set of emotions in connection with the past”.<sup>12</sup> Nostalgia could be described as the melancholy feeling of dispossession. The word became widely used after the upheaval that was urbanisation, industrialisation and political revolution. This altered people’s perception of time and produced a paradox, a vague collective longing for a bygone era, despite people cherishing the past and hating the changes, they also believed there was no going back. Thus the act of translation is based not just on the practicalities of the form and position of the buildings, but also the style or language directly connects with a wistfulness within the twenty-first century post-industrial society.

A possibly more bizarre example of this act of translation is the now demolished Hacienda Club in Manchester. This was one of the first projects to exploit the fact that we are all part of a post-industrial society longing to inhabit the places that once contained that industry, but in a more extreme, definitely more ironic, but somewhat less cynical manner. The Hacienda was a legendary nightclub that encapsulated the character of the 1990’s Rave lifestyle and was probably at one time, the most famous nightclub in the world. It was epitomised the Manchester image and housed their mad warehouse parties. The nightclub was actually constructed in 1982, at a time when discos were still populated with coloured flashing lights, thick carpets and strict door policies.

Interior designer Ben Kelly created an image for the *Hacienda* that really reflected the *Factory* name and the brand that the graphic designer Peter Saville was developing; a club that looked like a warehouse. The building was really once a warehouse (for yachts... in Manchester!), and Kelly took advantage of the scale of the original to create a huge pigeon blue cavernous space, populated with painted hazard warning signs, bollards and other items of street furniture. Above the dance floor was a massive roof light, not really the sort of element beneficial to a nightclub. The journey from the queue outside to the dance floor was one of different experiences, almost akin to a streetscape. The signing on the exterior was minimal; just a thirty-centimetre long nameplate. The cramped ticket booth and enclosed cloakroom did nothing to prepare the visitor for the enormity of the dance hall with its preposterous roof-light. This did mean though that the building certainly looked better in daylight than it did at night. Sarah Wigglesworth described the club as a middle class conceit, a “playing out romanticism about the industrial and post-industrial city”.<sup>13</sup>

The club was way ahead of its time. It took eight years for it to find its audience, by then jobs in manufacturing were no longer available. The generation of club-goers really had had no experience of industrial toil. People who had little knowledge of hard industrial labour flocked to visit an interior that made direct reference to a bygone era. The interior harked back to a time of certainty, jobs for life and a community spirit and became a destination for who the age of industry was just a romantic vision

## Act of Transition

The remodelled building can act as a point of transition from one culture to another; it can symbolise that change, as it in reality has an interest or stake in both establishments. The original building would have been constructed during one regime and then remodelled during a different one. It can act as a symbol of the upheaval, it can represent new by adapting the old. The magnificent Hagia Sophia Mosque in Istanbul for example, was originally constructed as a Christian Greek Orthodox church. From the sixth century until the fall of the city in the fifteenth century, it served as the seat of the Patriarch of Constantinople. From the 9th May 1453 until 1931 the building was an Ottoman mosque, and from then onwards, it has been used as a museum. For a thousand years the building was the largest cathedral in the world, and could be described as the epitome of Byzantine architecture, and as such when the Ottomans conquered the city, the change of religious use would have been symbolic. It immediately became the principle mosque in Istanbul, and thus represented the power of the new occupiers of the city and the authority of their religion.

The Bull Staircase in Prague is a much smaller and less dramatic example of how the remodelling of a structure can represent the change of the ruling regime. Czechoslovakia was a new state created in the aftermath of the First-World War, when the country was declared independent from the Austro-Hungarian Empire as part of the Treaty of Saint-Germain-en-Laye. Prague Castle was to be used as the seat of the President of the new republic. This was somewhat ironic, given the regal nature of any castle, and especially

this one. It is positioned on an outcrop high above the city and had developed over almost a thousand years into an enormous complex of churches, palaces and government buildings, connected by a series of courtyards and gardens. At the centre of the castle is the St Vitas Cathedral, which consists of a thirteenth century Gothic chancel with a nineteenth century Gothic revival nave.

The well-recognised local architect Josip Plecnik was requested to make the new-found democracy visible; to remodel Prague Castle in a style in which the features of democracy would be clearly visible to everybody. Plecnik made a series of changes to the grand courtyards that surrounded the castle buildings. He also remodelled the gardens, the ramparts, and the official residence. This all made the castle itself easier to use as a seat of government and less imperial, but did not address the problem of the relationship between the building and the city. Dense high walls protected the castle from the urban area below, they served to keep the citizens out and safeguard the royal family within.

The approach that Plecnik took was rather than remove the walls; he chose to disrupt the monolithic integrity of them. He cut a hole in this colossal barrier- in the far corner of the third courtyard, a barely significant sheltered position just behind the cathedral. However, this inconsequential moment within the castle confines marked the central position within the walls themselves: the fundamental point in the vertical relationship between the town and the castle. From the city below, this also marked the point of greatest royal accumulation, the position where the grandeur of the great cathedral climbs above the wall in the most magnificent manner.

This slice through the walls creates a direct connection between the residents of the town and the place of government. It was a liberating action; the penetrating hole dissolved the great distance between the two and created a direct republican relationship. The Bull Staircase was inserted into this gap, thus completing this revolutionary connection.

The staircase sits completely with in the mass if the great walls, with just the projecting balconies hovering over the terrace on the city side, and an extraordinary draped portico marking the position of the connection within the confines of the cathedral courtyard. A Minoan Column marks the pivotal or turning point of each flight of steps, this reduces the mass of the insertion and therefore more fully opens up the view. The portico is almost primitive; it is simply four square columns, and upon each stands a magnificent bull. These support two horizontal beams over which is draped a lead awning. This Semperian gesture is both decorative and primeval. It is very much part of Plecnik's quest to find a type of architecture fitted to a new county, but also suggests something much older, perhaps an instinctive connection with a much earlier time. The Bull Staircase is a symbolic act of translation. The intervention acts as a mediator between the royal and the republic; it recognises both by liberating a future for the building.



## Conclusions

The postmodern interpretation of reality is both fragmentary and plural, it therefore allows for multiple points of view. History as the construct of individuals or groups has replaced the modernist idea of facts or objective truths. This means that discourse cannot escape from its producer, who always approaches the subject from his or her own interest or identity. Given that research methodology encourages a multitude of alternative voices, objectivity may not even be that desirable. History is more than the illustration of a particular moment in time, it is the personal translation of that moment. Those who know the history have already carried out an act of interpretation. Which leads to the question of whether something is true or false is possibly not important, but whether the fact or statement is acceptable becomes a priority.

This small selection of examples shows how diverse the interpretations of the existing can be. All evaluations are positional, and the architect or designer is in the position to act as the translator. It is part of the role to understand how the old and the new can work together. Even the language that the designer uses to describe their work reinforces this: conversion, transformation, alteration, remodelling. The redesign of any space is an act of translation. Buildings are mnemonic devices, and by necessity the designer will read the existing space, he or she will examine, analyse and interpret the space before deciding upon the form and nature of the design any new elements. Of course, every architect or designer will interpret a given space differently; this is part of the marvellous qualities of design.

Thus all histories are positional. Designers and architects who work with an existing building will select a version of the past and the very fact of appropriating that particular vision of history will have definite effects. This will inevitably align with some readings, but against others, and this does lead to an ethical question: Does the designer have a responsibility to recognise and respect the activities that the building once enclosed, or should we be allowed to forget?

## References

1. Benjamin, W. (1996) Selected Writings: Volume 1 1913-1926. M. Bullock & M.W. Jennings (Eds). Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University
2. Silveti, J. (1992). Interactive Realms. Cambridge, MA: Harvard University Graduate School of Design.
3. ibid
4. Jenkins, K. (1991) Re-thinking History London, Routledge
5. Eco, U. (1997) The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press
6. Eco, U. (1989) The Open Work. Introduction by D. Robey. Cambridge, MA: Harvard University Press.
7. Benjamin, W. (1996) Selected Writings: Volume 1 1913-1926. M. Bullock & M.W. Jennings (Eds). Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University

8. ibid
9. Marot, S. (2003). Sub-urbanism and the Art of Memory. London: Architectural Association.
10. Rowe, C. and Koetter, F. (1983). Collage City. Cambridge, Mass.: MIT Press.
11. Urbansplash [www.urbansplash.co.uk](http://www.urbansplash.co.uk) accessed October 2016
12. Reynolds, A. Conference Presentation: Sinister Dialogues, 25th September 2014
13. Wigglesworth, S. (2001) Ben Kelly Design Interiors “R” Us in The Everyday and Architecture. Architectural Design

# TORMENTA EM MAR DE LÁPIDES: MONUMENTO, MEMÓRIA E NARRAÇÃO

FERNANDO VELASCO

LAILA MELCHIOR

Mestre em Comunicação e Cultura  
Escola de Comunicação (Eco-UFRJ). Universidade  
Federal do Rio de Janeiro.  
Av. Pasteur, 250 - Praia Vermelha, Rio de Janeiro – RJ (Brasil).  
22290-240. Email: fernandogvelasco@gmail.com

Mestre em Comunicação e Cultura  
Escola de Comunicação (Eco-UFRJ). Universidade  
Federal do Rio de Janeiro.  
Av. Pasteur, 250 - Praia Vermelha, Rio de Janeiro – RJ (Brasil).  
22290-240. Email: lailamelchior@gmail.com

## Resumo

O artigo estabelece relações entre as particularidades formais do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, na cidade de Berlim, e os debates sobre a narração de uma memória de Auschwitz, em perspectiva ético-estética. Para tanto, adota como ponto de partida algumas das críticas endereçadas ao projeto entre o início das articulações de sua construção e sua abertura ao público. Para alguns, no hermetismo e abstração de seus blocos de concreto, o monumento falharia em fornecer uma memória mais direta, informativa e factual do extermínio dos judeus nos campos de concentração nazistas; para outros, em sua remissão demasiado imediata à imagem dos túmulos de um cemitério, invocaria o peso histórico de uma memória associada a uma metáfora lapidar da morte. Para elaborar esta tensão, são construídas, primeiro, reflexões sobre modalidades de narração convocadas pela visão da imagem de um túmulo que, por sua vez, nos olha de volta. Em seguida, são recuperados os nexos históricos entre os vocábulos “túmulo” e “signo” (do grego, *sèma*); isto é, morte e memória. Desta forma, situa-se o terreno em que se inscreve a narração de uma memória de Auschwitz: há que narrá-la exatamente porque escapa à narração e, ao mesmo tempo, há que se lembrar seu passado não para que nos fixemos nele, mas para que transformemos a vida no presente. Adiante, analisa-se a possibilidade de uma narração que, no lugar de opor a materialidade do monumento à sua metáfora como cemitério, ganha forma justamente no encontro entre presença e imagem. À guisa de conclusão, introduz-se, como chave analítica, a figura singular de um narrador (Walter Benjamin) que, diante do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, condensa em sua memória, no instante evanescente do encontro entre sua vida e a história, o passado, o presente e o futuro.

## Abstract

This paper aims to establish connections between the formal particularities of the “Memorial to the Murdered Jews of Europe”, in Berlin, and the debate concerning the memory of Auschwitz in its ethical-aesthetical perspective. As a starting point, the text ponders over some of the critics addressed to the Memorial amongst the first endeavors to its construction as well as after its opening to the public: on the one hand, the hermetic abstractionism of the project would fail to provide a direct, more factual and informative memory of the Jewish extermination in the Nazi concentration camps; on the other hand, it would evoke the historic solemnity of a memory associated to the metaphor of death in its prompt remission to gravestones and cemeteries. To elaborate the tension between these two poles of criticism this paper firstly reflects upon the modalities of storytelling evoked by the vision of a gravestone that “returns its gaze upon us”. Thereafter it recovers the historical links between the words “tombstone” and “sign” (from the Greek word *sèma*), namely death and memory. The memory of Auschwitz lays thus in the following contradiction: it has to be told precisely because it surpasses storytelling. At the same time, the past has to be remembered not as a means to a retained remembrance but as a possible way to transform life in the present. This article ultimately investigates forms of storytelling that take place precisely where “presence” and “image” meet, instead of opposing the monument’s materiality to its graveyard metaphor. The authors call upon the key concept of the “Storyteller” (Walter Benjamin) as the one who – before the “Memorial to the Murdered Jews of Europe” – summarizes past, present and future in the evanescent moment when life meets history.

## PALAVRAS CHAVE

**Monumento, Memória, Narração, Imagem, Auschwitz**

## KEY WORDS

**Monument, Memory, Storytelling, Image, Auschwitz**

## Introdução

Os mais de dois mil e setecentos cubos de cimento rigorosamente equidistantes, idênticos em comprimento e largura, diversos em altura e ligeiramente variados em inclinação do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa” foram erguidos sobre um terreno de mais de cento e noventa mil metros quadrados, no centro da cidade de Berlim. Desde sua inauguração, em 2005, atraem visitantes de todo o mundo. O sucesso de público, entretanto, não impediu que o “Memorial aos Judeus” configurasse objeto de debates – antes, durante e depois de sua construção.

Em meio às discussões que a perspectiva de sua construção suscitou, a concepção original do arquiteto Peter Eisenman e do escultor Richard Serra (que deixou o projeto antes que o monumento visse a luz do dia, de modo que sua autoria restou exclusivamente a Eisenman) teve de passar por uma série de ajustes. O mais significativo deles, a inclusão de um espaço subterrâneo a que se chamou “Casa da Memória”, atenderia à necessidade, invocada por parte dos críticos do projeto, de se complementar, com fatos e informações sobre a história do extermínio dos judeus nos campos de concentração nazistas, a forma abstrata da memória convocada pela obra. Ao mesmo tempo, não passou despercebido à crítica ao monumento o fato de que, mesmo que não fossem metáforas evocadas voluntariamente por seus autores, era manifesta a associação entre os blocos de concreto do monumento e as lápides de um cemitério.

Por um lado, o monumento representaria de menos; isto é, conteria pouca objetividade em seu hermetismo formal, negligenciaria a informação neutra e completa, falharia em dar conta de uma memória dos acontecimentos a que se refere. Por outro, representaria demais; ou seja, remeteria de forma demasiado evidente a uma imagem lapidar da morte e invocaria de imediato todo o peso histórico da lembrança de Auschwitz.

É nas fendas dessa ambiguidade que esse artigo se inscreve. Esta é a tensão que gostaria de elaborar.

## Objetivos

- Revisitar debates sobre o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa” e remetê-los a reflexões mais amplas sobre as articulações entre ética, estética, narração e memória de Auschwitz;
- Identificar a confusão temporal inaugurada pela visão de uma imagem da morte e elaborá-la a partir de uma reflexão sobre como aquilo que vemos pode também nos olhar de volta;
- Estabelecer a tarefa paradoxal do narrador da memória de Auschwitz: a de narrar o que não admite narração e, ao mesmo tempo, deve por isso mesmo ser narrado;
- Refletir sobre a possibilidade de uma memória de Auschwitz capaz de reunir o imperativo ético de sua lembrança e o compromisso com a transformação do presente;
- Elaborar a forma de uma narração do reencontro entre a presença material dos blocos de cimento



“Memorial” e a imagem de um cemitério a que remetem;

- Introduzir, como ferramenta de análise, a figura de um narrador singular que, diante do monumento, articula lembrança e esquecimentos, proximidade e distância, passado individual e coletivo, biografia e história.

## Metodologia

O artigo se inscreve no horizonte metodológico daquilo a que Benjamin chamou “história filosófica”. Trata-se de uma história que toma a si mesma não como processo, mas como “poética do acontecimento”. Enquanto a história processual se desenvolveu como substituta da memória, a história filosófica é indissociável dela, na medida em que sua forma não é senão a da narração que um acontecimento ecoa na memória ao se desprender do tempo contínuo, no instante fugidio de um salto.

Metodologicamente, portanto, a presente investigação toma a memória não como algo capaz de dizer “o que foi”, mas de indicar, na forma das imagens de um passado que aninha seu futuro irrealizado, o que “poderia ter sido”. Para tanto, alguns princípios metodológicos, emprestados pelo pensamento benjaminiano, são observados: a) para que se configure, um acontecimento tem de se desprender do contínuo do tempo na forma de uma imagem do passado; b) para que ecoe em nossa memória na forma de sua narração, deve ser reconhecido em um presente fugidio; e c) neste instante fugaz, uma certa correspondência entre passado e futuro deve ser notada pelo narrador.

No caso deste trabalho, analisa-se o momento fugaz em que uma imagem se forma diante de um visitante que divisa o “Monumento aos Judeus Mortos da Europa” e, como narrador, encontra na memória o cruzamento entre seu passado individual e a história de Auschwitz.

### I)

Quando, em maio de 2001, uma escavadeira revolveu o primeiro dos dezenove mil metros quadrados do terreno onde hoje está o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”<sup>1</sup>, suas pás procuravam a memória de Auschwitz. Pouco mais de três anos depois, em dezembro de 2004, o “Memorial aos Judeus” recebeu o último dos seus mais de dois mil e setecentos blocos de concreto rigorosamente equidistantes, idênticos em comprimento e profundidade, embora diversos em altura e ligeiramente variados em inclinação.

Aberto ao público desde maio de 2005, o monumento atrai visitantes de todo o mundo. Erguido em uma região central da cidade, entre a Potsdamer Platz e o Portão de Brandemburgo, cercado por construções dos últimos tempos de Alemanha Oriental e contíguo tanto ao Tiergarten quanto aos espectros do Muro de Berlim, o memorial logo conheceu o sucesso de público. Ao mesmo tempo, foi objeto de críticas e polêmicas de diversas ordens – antes, durante e depois de sua construção.

1 A opção pelo termo “assassinados”, em “Monumento aos Judeus Assassinados na Europa”, segue a escolha (e, com ela, o compromisso ético) das versões em língua inglesa, francesa e espanhola do site oficial do monumento. Em português, entretanto, buscas indicam mais resultados para “Monumento aos Judeus Mortos na Europa”.



A superfície sobre a qual o monumento está construído sobrepõe, como um palimpsesto, as camadas de sua história e memória. Nos anos 1730, o terreno foi reservado à nobreza, como área residencial. No século seguinte, passou a abrigar as sedes dos mais importantes órgãos estatais da Prússia, arruinados durante a Segunda Guerra Mundial. Depois, entre 1961 e 1989, o local integrou a faixa de segurança ao longo do Muro de Berlim. Em 1990, escavações no local revelaram dois bunkers, um dos seguranças de Hitler e outro, até então desconhecido, utilizado por ninguém menos que Goebbels. Neste contexto, têm início as articulações pela construção do “Memorial aos Judeus”.

O monumento ainda levaria mais de uma década para ver a luz do dia. Mas a perspectiva de sua construção alimentou debates sobre as relações entre ética, estética e a memória do extermínio dos judeus nos campos de concentração nazistas. Inseridas nessa discussão, 529 propostas foram submetidas à primeira edição do concurso, em 1994, entre as quais duas foram selecionadas, até que decidiu-se pela realização de uma delas. Entretanto, uma intervenção do então chanceler alemão, Helmut Kohl, acabou por levar a disputa a um segundo concurso, realizado em 1996. Assim foi que, em 1997, o projeto do renomado arquiteto Peter Eisenman e do escultor Richard Serra, um dos expoentes do minimalismo, emergiu como vencedor.



Figura 1. Monumento aos Judeus Assassinados da Europa. Foto do acervo pessoal dos autores

Antes de sair do papel, contudo, a proposta vencedora teve ainda de enfrentar anos de debates e ajustes. Neste período, Serra deixou o projeto, cuja autoria passou então a caber exclusivamente a Eisenman. A concepção original recebeu uma série de restrições e acréscimos, entre os quais o mais significativo é inclusão da denominada “Casa da Memória”<sup>2</sup>, um espaço subterrâneo criado para “complementar a forma abstrata da memória com informações amplas sobre as vítimas” (Danziger, 2003; p.88) e responder, dessa

<sup>2</sup> Entre as lacunas que a “Casa da Memória” supriria, estão a inclusão de um espaço dedicado às outras vítimas do nazismo; um espaço destinado à especificação de suas origens e destinos; e a indicação dos nomes de 3 milhões de vítimas, catalogados pelo Memorial Yad Vashem, em Jerusalém. Ver Danziger 2006, p. 86.

maneira, a uma série de críticas endereçadas à proposta.

Para Eisenman, as adaptações não comprometiam as ideias essenciais de seu desenho. A variação na inclinação e na altura dos monólitos de cimento permitia que “a sistematicidade do espaço organizado em fileiras e corredores” fosse “aparente e enganosa”, na medida em que, na verdade, construíam “um percurso labiríntico, cuja vocação é fechar-se sobre si mesmo, oferecendo uma vivência radical de desorientação espacial” (*idem*; p.86). Ao mesmo tempo, o texto do projeto sugere que a forma, o número e a disposição dos blocos de concreto evitariam quaisquer representações simbólicas, de modo que a experiência do visitante diante deles dispensaria então todo referente externo. Entretanto, “embora essas não sejam metáforas invocadas voluntariamente por seus autores [...], é inegável que os blocos lembram marcações tumulares” (*idem*; p.88). De fato, não são poucos os que encontram no “Memorial aos Judeus” a remissão imediata a um cemitério e os que vêem nele a imagem de uma floresta de estelas ou, como propõe este artigo, um “mar de lápides”.

A imagem de um cemitério não passou despercebida aos críticos do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”. A uma parcela do público, causavam receio os efeitos mnêmicos demasiado emocionais do confronto com o que seria, sem dúvida, a representação de um labirinto de tumbas. Se precisou ser exaustivamente revisto por invocar a memória de Auschwitz de maneira excessivamente abstrata e pouco informativa, o memorial foi também acusado de sacralizá-la.

Por um lado, o monumento representaria de menos; isto é, conteria pouca objetividade em seu hermetismo formal, negligenciaria a informação neutra e completa, falharia em dar conta de uma memória dos acontecimentos a que se refere. Por outro, representaria demais; ou seja, remeteria de forma demasiado evidente a uma imagem lapidar da morte e invocaria de imediato todo o peso histórico da lembrança do extermínio dos judeus nos campos nazistas. É nas fendas dessa ambiguidade que esse artigo se inscreve. Esta é a tensão que gostaria de elaborar.

## II)

Borges fala sobre a vivência radical de desorientação de quem divisa uma imagem da morte. No poema “Remordimiento por Cualquier Muerte”, diz que “ilimitado, abstracto, casi futuro/ el muerto no es un muerto: es la muerte”. A visão de um corpo morto é também a da própria morte por vir. O cadáver visto no presente faz da morte o futuro cujo passado só pode ser a vida de quem o olha. O confronto com a morte visível é uma experiência da angústia de uma confusão temporal. Experimentá-la significa produzir a diferença, mas também se deixar afetar pela semelhança entre o que pulsa e o que jaz. Elaborá-la é uma questão de vida ou morte, mas também de vida e morte.

A morte visível nos coloca então diante do desafio de sua elaboração. Para Didi-Huberman (1998), as imagens da morte nos dizem respeito, levantam os olhos para nós, nos olham de volta quando as olhamos,

e assim nos convidam a lidar com elas. São “imagens inelutáveis”, a elas não se pode fugir e resta, então, elaborá-las. A situação de quem se depara com a figura de um túmulo, diz Didi-Huberman, é exemplar na medida em que

abre nossa experiência em duas, porque impõe tangivelmente a nossos olhos aquela cisão evocada de início [do que nos olha naquilo que vemos]. Por um lado há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a *evidência de um volume*, [...] uma massa de pedra trabalhada [...]. Por outro lado há aquilo [...] que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, [...] diz respeito ao inelutável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, *esvaziado* de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. (1998, p.37; grifos dos autores)

Didi-Huberman identifica algumas das operações que se oferecem a quem é confrontado pela exigência de elaboração introduzida pela visão das imagens da morte. A primeira delas, a que o autor chama “tautologia”, designa a atitude de quem pretende não ver além do que é visto. Como se para aterrar a verdade inevitável de nossa própria morte futura, a tautologia se atém à mais rasa e concreta das verdades sobre a imagem de um túmulo: a “formalidade convexa e simples” (1998, p. 39) de suas arestas, superfícies e volumes.

A uma outra forma de elaboração da experiência de desorientação a que a visão de um túmulo convida, o autor chama “crença”. Trata-se de “uma aparição de nada, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver para crer em tudo” (*idem*, p. 42). Como se para ultrapassá-la metafisicamente, esvaziar a concretude da imagem que se vê e relevar sua materialidade mais imediata, a crença afirma sua verdade mais transcendental; aquela mesma que permitiria à vida reinar sobre a morte.

### III)

“Túmulo”, recorda Jean-Pierre Vernant, é também o primeiro significado da palavra grega *sêma*, a mesma que só mais tarde ganhou além dele o sentido de “signo”. “O túmulo é o signo dos mortos” (Gagnebin, 2006; p. 112), a presença que conserva a memória ao mesmo tempo em que confirma a ausência. O signo, a palavra escrita, transmite ao futuro a lembrança de um passado cuja morte pronuncia.

Há portanto nas palavras morte e memória. O encontro entre duas conhecidas frases de Adorno nos lembra disso: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, diz uma delas; a outra sugere a necessidade de não esquecermos, mas, ao contrário, de orientarmos todo o nosso pensamento e nossa ação de forma que Auschwitz não se repita, que nada semelhante aconteça<sup>3</sup>. Ao mesmo tempo em que é preciso lembrar, faltam palavras à altura do que deve ser memorado. Por um lado, portanto, não se pode dizer Auschwitz; por outro, contudo, não se pode deixar de dizê-lo.

Jeanne-Marie Gagnebin relaciona a impossibilidade que Auschwitz impõe à palavra a uma “estética do

3 Ver, respectivamente: “Crítica Cultural e Sociedade” (São Paulo: Ática, 1998) e “Dialética Negativa” (Madrid: Taurus, 1975).



sublime". Trata-se, entretanto, de uma forma bastante particular de sublime, que

não designa mais o elã para o inefável que ultrapassa nossa consciência humana. Ele aponta para cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Agora ele não mora só num além do homem, mas habita também um território indefinível e movediço que pertence ao humano [...]. Um 'sublime' de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo (2006, p.79).

As relações entre um certo "sublime por baixo" e a resistência de Auschwitz à palavra e à linguagem surgem também nas anotações em que Primo Levi assinala que, nos campos de concentração, "nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem" (1988; p.32). Ou ainda naquelas em que articula o corte do acesso ao simbólico à impossibilidade de narração, como indica o enredo de um mesmo sonho, compartilhado por diversos prisioneiros dos nazistas, repetidos infinitamente nas noites de Auschwitz. Libertos e, de volta à sua casa, relatariam sua dor a parentes e amigos que, indica todavia o sonho, "não escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas [...]" (Levi, 1988, p. 85).

Benjamin (1985) relaciona a impossibilidade da narração ao "declínio da experiência", que por sua vez se relacionaria ao "choque" que interdita a transmissão da palavra viva de uma geração à outra, no âmbito de uma tradição compartilhada entre elas. A interdição do acesso ao simbólico e, em particular, da palavra remete, aliás, à noção freudiana de "trauma" e à impossibilidade de elaboração pelo sujeito de um evento que, por demasiado violento, não admite narração.

Mas se o sofrimento resiste à narração, não serão singularmente relevantes os esforços de narrá-lo? Se o trauma rechaça a palavra, não serão particularmente importantes as tentativas de dizê-lo? Eis a tarefa paradoxal do narrador da memória traumática: narrar o inenarrável, transmitir ao futuro as lembranças do indizível, honrar, "apesar de tudo"<sup>4</sup>, o passado e os mortos, pronunciar sua ausência para rememorar sua presença, erguer em sua homenagem um cemitério de signos, construir com palavras os seus túmulos. Isto é, lutar contra seu esquecimento.

#### IV)

A luta contra o esquecimento e a obstinação em se narrar a memória que por força escapa à narração configuram compromisso ético da maior importância. O olvido, afinal, é parte dos caminhos para a denegação<sup>5</sup>

4 A expressão remete ao título do livro em que Didi-Huberman analisa os únicos quatro registros fotográficos feitos por prisioneiros dos campos de concentração de que se tem notícia. Estas fotografias seriam "imagens apesar de tudo"; imagens que exprimem a necessidade de uma forma de transmissão do horror à despeito da impossibilidade de tal coisa. Ver "Imagens Apesar de Tudo" (Lisboa: Imago, 2012).

5 Gagnebin (2006, pp. 45-6) explica que uma certa historiografia revisionista questiona a memória de Auschwitz com base em uma dita impossibilidade de verificação factual de sua realidade. Nesse caso, a materialidade da palavra se torna, mais do que nunca, a trincheira da lembrança.

e esta, por sua vez, está na véspera da reincidência<sup>6</sup>. Entretanto, para que se possa viver bem no presente, é preciso que se conheça também uma certa forma esquecer; é preciso evitar que o passado se torne algo de que não podemos nos desprender, cujo ressentimento não conseguimos superar, cujo peso nos esmague.

Para Gagnebin (2006, p.12) “a palavra rememorativa, certamente imprescindível, não tira sua força mais viva da conservação do passado [...], mas do apelo à felicidade presente”. A memória não deve, então, ter como finalidade a si mesma, mas a transformação do presente em que faz surgir o passado. A respeito, Mauricio Lissovsky (2014, p.35) explica que o passado faz-se presente na forma de sua irrupção no instante fugaz em que, como uma “catástrofe” (no sentido que Benjamin atribuiu ao termo, o do irromper de um acontecimento que, “tão logo irrompe, já passou”) se distingue da massa homogênea do tempo. Nas palavras do autor, a irrupção desta “catástrofe” inaugura

uma enorme complicação temporal chamada “agora”, subitamente adensado pela sobreposição de passado e futuro. [...] O acontecimento já ficou para trás, mas o que dele resta em mim, no presente, não é o seu passado consumado (seu passado perfeito), mas aquilo que do passado se desprende e salta em direção ao futuro (o futuro do pretérito) [...]. (2014; p. 37).

Para a narração comprometida a uma só vez com a memória do passado e a ação transformadora sobre o presente, não se trata, portanto, de lembrar o que foi, mas de rememorar o que teria sido. As teses de Benjamin “Sobre o Conceito de História” confirmam: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila em um instante de perigo” (2010; p.224).

Em sua forma mais produtiva, a memória não é então algo que almeja à repetição exata e obsessiva daquilo de que nos lembramos; mas, antes, o reencontro, na forma de sua narração, com uma rememoração que “abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletudes, aquilo que ainda não teve direito nem às lembranças nem às palavras” (Gagnebin, 2006; p 55). A narração do passado não corresponde ao registro ou à transmissão dos fatos que o compuseram, mas ao reencontro com rastros de história nas sendas da memória.

Assim é que a resistência da barbárie ao simbólico pode abrir brechas à narração. Quando deixa de se pretender à reprodução do passado e se desloca na direção de sua elaboração, o testemunho de um evento como Auschwitz abre-se à possibilidade de se despojar de sua própria impossibilidade. Não mais, como anotou Levi, a aniquilação de um homem que não se pôde nunca dizer, mas a memória do que dela talvez se possa agora balbuciar. Não mais sonhos da narração que nunca chegou ao outro, mas da que hoje pode reencontrar ouvidos dispostos a recolhê-la e levá-la adiante, em direção à atualidade, de forma

<sup>6</sup> Hitler encontrou no esquecimento do genocídio perpetrado pelo governo turco contra os armênios em 1915 um sinal de que a barbárie poderia se livrar de sua memória. (idem, p. 47).

transformadora. Porque, afinal de contas,

somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2006; p. 57)

É portanto quando mira o presente desde o qual é mirado que o passado se torna mais produtivo: quando evitamos a fixação que nos aterra ao que é perfeitamente pretérito e escapamos ao que Todorov (*apud* Gagnebin, 2006; p.98) chamou “abusos da memória”, aos riscos de “torná-la estéril”, por sua excessiva sacralização.

## V)

A excessiva sacralização da memória é precisamente uma das críticas endereçadas ao “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”. Por sua remissão demasiado direta à imagem de um cemitério, enviaria o visitante ao evento a que se refere de maneira exacerbadamente emocional. A memória mobilizada pela metáfora de uma floresta de estelas ou “mar de lápides” relevaria a presença de todo volume e, transcendendo a materialidade mais simples e convexa do visível, se aterria apenas ao peso esmagador do passado do extermínio dos judeus nos campos de concentração nazistas.

Aos que imputam ao “Memorial aos Judeus” o demérito da sacralização da memória de Auschwitz, a visão evidente de um cemitério convidaria a uma narração do passado em moldes semelhantes aos que Didi-Huberman chamou de “crença”. Ao nos instar a superar o que vemos, o monumento nos induziria também a transcender o que nos olha. O volume perderia sua “evidência de granito”, sua materialidade, de modo a perder “igualmente seu poder inquietante de morte presente” (Didi-Huberman, 1998; p. 40). Perderia, portanto, a possibilidade, própria às imagens da morte e à visão do túmulo, de inaugurar a confusão temporal de um “agora” em que se condensam presente, passado e futuro. É “como se a vida” – mas também a morte – “já tivesse abandonado esse lugar decididamente concreto demais, material demais, demasiado próximo de nós, demasiado inquietante para significar algo de inelutável [...] (*idem*)”. A morte não estaria mais ali, mas alhures, em outro tempo, em um passado ausente porque acabado, em um pretérito que se foi para não mais voltar. Assim é que, na narração da “crença”, o instante da visão de monólitos despojados metafisicamente de sua concretude perderia toda a sua potência.

Mas também foi dito que, nas lacunas factuais de seu hermetismo formal, o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa” informaria de menos, não estaria à altura dos acontecimentos e da história a ser invocada, falharia em lembrar as verdades sobre o passado e negligenciaria, na abstração de sua matéria, a construção de relações com sua memória, de modo que nem de longe daria, em suma, conta de Auschwitz.

Ora, os que impõem ao “Memorial aos Judeus” objeções desdobradas exclusivamente das particularidades de sua forma parecem encerrá-lo em seus volumes e, desta maneira, “permanecer aquém da cisão aberta pelo que nos olha naquilo que vemos” (Didi-Huberman, 1998; p. 38); isto é, parecem se ater ao que neles se vê, para escapar àquilo que neles nos olha. Parecem, portanto, tomar o que se apresenta à sua visão não como uma floresta de estelas ou um “mar de lápides”, mas como nada mais que blocos de concreto. Para estes, a narração a que o memorial convida é um exercício da “tautologia”.

Não há então de ser mero acaso que a “tautologia” tenha sido justamente a maneira como as inclinações minimalistas de Richard Serra, parceiro de Eisenman na concepção inicial do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, imaginou a narração da obra de arte. Em busca de uma arte tão menos ilusória quanto mais objetiva, isto é, tão mais presente quanto mais livre de referentes externos, os minimalistas procuraram os mais simples entre os objetos: volumes puros, simétricos, cubos, paralelepípedos. O minimalismo sonhou inventar uma arte que jamais ultrapassasse à própria materialidade de sua presença, que pudesse eliminar toda temporalidade e “devolver às formas – aos volumes como tais – sua potência intrínseca”; sonhou inventar “formas que soubessem renunciar às imagens, [...] que fossem um obstáculo a todo processo de ‘crença’ diante do objeto” (Didi-Huberman, 1998; p. 60).

Didi-Huberman observa, contudo, que, a despeito de todos os esforços, o minimalismo não pode escapar inteiramente à intersubjetividade. Por mais “tautológicos” que se pretendessem e por menos “crença” que visassem a permitir, os objetos minimalistas, em sua objetividade, supunham sempre um sujeito, um espectador, a experiência de uma relação. Assim é que, a despeito de toda recusa à representação de que nos fala seu projeto, os volumes rigorosamente simétricos e simples que conformam o “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, podem conservar, em sua materialidade presente, a lembrança dos túmulos em que jazem nossos semelhantes. Assim é que a visão do “mar de lápides” recupera a possibilidade de sua remissão à história e à memória de Auschwitz.

Que forma então pode assumir esse reencontro singular entre os volumes dos cubos de cimento e sua metáfora como cemitério, entre sua força como presença e sua potência como representação, entre o que vemos e o que nos olha? A resposta, para Didi-Huberman, é a forma das “imagens dialéticas” que, para Lisovsky, na esteira de Benjamin, é também a forma da própria imagem figural da história, isto é:

a forma dos acontecimentos poeticamente transfigurados pela memória, apreendidos, como imagem, no instante em que são reconhecidos, isto é, no “agora” que este reconhecimento inaugura. As imagens da história que Benjamin nos oferece não resultam da descoberta [...], mas desse reencontro. (Lisovsky, 2014; p.40)

As “imagens dialéticas” são aquelas capazes de contrair, em um momento único, presente, passado e futuro. São portanto “pontes entre a dupla distância dos sentidos” (Didi-Huberman, 1998; p. 170), entre

a visão e o significado e, como tal, elos entre a cisão particular introduzida pelo que nos visa naquilo que divisamos. São também imagens que, na confusão temporal que inauguram, convocam sua elaboração por meio da crítica. “Imagens críticas” (*idem*) que, ao nos lançarem de volta o olhar que dirigimos a elas, nos obrigam a tomá-las em si mesmas e para além delas, a olhá-las sempre de mais perto para sermos mirados de infinitamente mais longe, a reconhecer nas interpelações de “seu olhar correspondido”, [...] o resíduo do passado” (Lissofsky, 2014; p. 41) em que se aninham, na imagem de um presente evanescente, os sinais do futuro.

Para Didi-Huberman, as “imagens dialéticas” são também da ordem do que Benjamin chamou “origem”. Uma origem que não assinala a gênese de algo e nem tampouco se assemelha à fonte de um rio, mas que designa tanto um vir-a-ser quanto uma extinção, que promove o encontro entre criação e aniquilação, nascimento e eternidade. Uma origem que aparenta-se, antes, a um “turbilhão”, ou seja, “uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio e, por outro, faz ressurgir os corpos esquecidos” (Didi-Huberman, 1998; p. 171) sob suas águas. As “imagens dialéticas”, figuras privilegiadas da história, forma de uma narração maior que a “tautologia” dos cubos de concreto e menor que a “crença” da imagem de um cemitério, dão à memória a forma do turbilhão em que um rio singra novos caminhos enquanto revolve seus cadáveres. A forma, como propõe este artigo, de uma “tormenta em mar de lápides”.

## VI)

Tormenta em mar de lápides indica, então, o turbilhão da memória de Auschwitz, a figuração de sua história, a forma de sua narração como “imagem dialética”. Com ela, o “Monumento aos Judeus Assassinados na Europa” oferece a experiência da conjunção entre a visão de seus monólitos de cimento e sua correspondência na metáfora de um cemitério. Em sua compleição como floresta de estelas, ergue túmulos aos mortos cuja memória convida à narração. O monumento fala a presença pregressa do que no agora é ausência, faz presente o passado quando diz sua obliteração, é hoje rastro do que ontem foi, exatamente como a escrita é rastro da palavra viva que transmite à posteridade ao mesmo tempo em que atesta seu óbito.

As palavras escritas são rastros assim como signos são túmulos. Como tais, estão condenadas à morte. Muito embora visem à eternidade, nada lhes garante a durabilidade da transmissão em nome de que matam tudo aquilo que rememoram. Só quem pode devolvê-las – as palavras, mas também os túmulos – à vida é o narrador que reconhece, apesar de tudo, sua efemeridade. Para ele, os rastros não podem ser mais do que

um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia [...], fruto do acaso e da negligência, às vezes da violência; [...] ele denuncia uma presença ausente – sem no entanto prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa os rastros não o faz com intenção de transmissão ou significação, o decifrar dos rastros é também marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também

tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária [...]. (Gagnebin, 2006; p. 113)

O detetive, o arqueólogo e o psicanalista sobre os quais fala Gagnebin, assim como o historiador e o fotógrafo, são “sucessores dos adivinhos” (Lisovsky, 2014; p. 191). Parentes do narrador cuja expressão moderna por excelência Benjamin encontrou na figura heróica de Baudelaire, o poeta-trapeiro que recolhe seus versos, como sucata, em meio aos resíduos da cidade:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico. [...] Trespasam-no os traços do trapeiro que ocupou Baudelaire tão assiduamente. [...] Trapeiro e poeta – os dejetos dizem respeito a ambos [...] – o próprio gesto é o mesmo em ambos. [...] É o passo do poeta que erra pela cidade procurando a pressa das rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém para recolher o lixo em que tropeça”. (Benjamin, W; *apud* Gagnebin, 2006; p.117).

Diante da visão do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, narrador é aquele que ousa recolher, entre os túmulos de concreto de seu cemitério, os restos da memória de Auschwitz e, assim, decifrar, como sucessor dos adivinhos, os rastros da história.

## VII)

No catálogo oficial da exposição “Zeitgeist: arte da nova Berlim”, em cartaz no Centro Cultural do Banco do Brasil de Belo Horizonte, Brasília e Rio de Janeiro entre 2015 e 2016, o curador da mostra, Alfons Hug, escreveu:

O brasileiro Marcellvs L, que há muitos anos trabalha em Berlim, instalou, com insuperável laconismo, cinco câmeras entre os pilares do monumento, captando o momento fugaz em que os visitantes atravessam a floresta de colunas. A passagem por esse palco de horrores pode parecer muito inofensiva, mas conduz o flunador absorto em seus pensamentos aos mais obscuros abismos do século passado [...]”. (Hug/Hoffmann/Preuss, 2015; pp. 14-5)

O texto se refere à obra “52°30'50.13"N13°22'42.05"E”, título que corresponde à indicação das coordenadas latitudinais e longitudinais do “Monumento aos Judeus Assassinados na Europa”. Trata-se da disposição, lado a lado, de cinco telas de plasma que exibem, em ângulos e escalas distintos embora aparentemente iguais, os registros silenciosos do flunar dos visitantes por entre as formas rigorosas do memorial. Para o espectador, é como se os corpos pudessem se encontrar, como se compartilhassem uma mesma experiência, como se estivessem em continuidade.

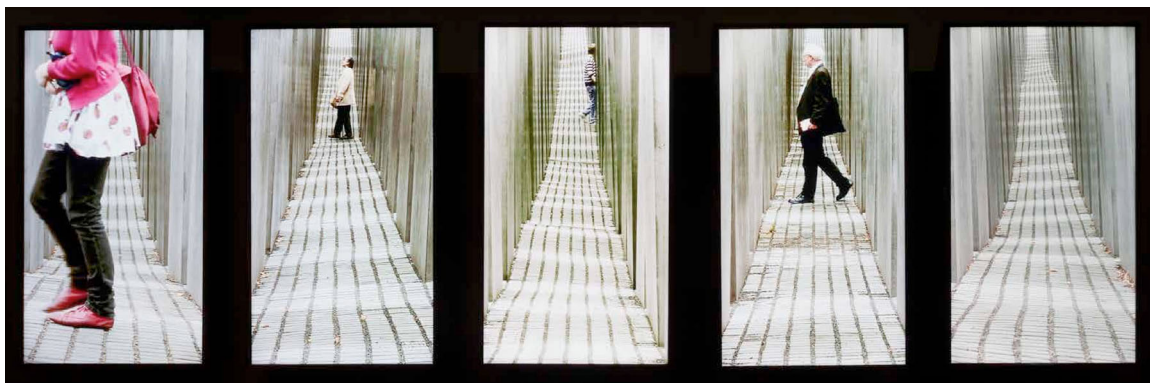


Figura 2. 52°30'50.13"N13°22'42.05"E'. Foto do catálogo da exposição Zeitgeist: arte da nova Berlim

O que propõe a obra de Marcellvs L? A resposta que se sugere é o encontro entre duas das figuras baudelairianas de que Benjamin se ocupa que, adensando-se, transfiguram-se poeticamente em uma terceira. A primeira, já se disse, é a do narrador-trapeiro. A segunda é a do “flâneur”, personagem de Benjamin em seu “monumental e inconcluso livro sobre Paris no tempo de Baudelaire, conhecido como o ‘Projeto das Passagens’” (Lissofsky, 2014; p. 34). Condensados, o “flâneur” e o “trapeiro” dão forma a um novo tipo de narrador, primo distante e caçula do trapeiro e do flâneur modernos, a que se propõe chamar “ludâmbulo”.

O ludâmbulo, aquele que ambula em atitude lúdica, turista por sinonímia e dado ao lúdico por radical vocação, é aquele que faz de sua experiência a cidade em que, em seu estrangeirismo, recolhe os rastros e restos da história que, na passividade de sua memória, reencontra pelos caminhos por que se deixa andar como que a esmo. Aquele cujo corpo erra pelo labirinto de cubos do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa”, ao mesmo tempo em que mergulha na tormenta de seu mar de lápides; aquele que ao visar a materialidade de sua presença como volume é visado pela história do evento que ela designa; aquele que chega perto o suficiente de Auschwitz para não esquecer ao mesmo tempo em que sabe se manter longe o suficiente para acolher seus esquecimentos; aquele que condensa o reconhecimento ao passado com a afirmação da vida no presente; aquele que faz de sua memória o entrecruzamento entre o passado individual e o coletivo; aquele que tropeça nos estilhaços da barbárie até que, no instante mágico de uma topada, experimenta o esbarrão entre sua vida e a história.

## Conclusões

O artigo constrói a possibilidade de uma narração que ganha forma na medida em que ecoa, na memória, o encontro súbito e fugaz entre a presença material dos túmulos de concreto do “Monumento aos Judeus Assassinados da Europa” e sua imagem como cemitério; entre o imperativo ético da lembrança do passado e o compromisso com a transformação do presente. Diante do “Memorial aos Judeus”, portanto, narrador é aquele que recolhe os restos de uma memória de Auschwitz e, como quem reconhece o futuro irrealizado em uma imagem do passado, decifra os rastros da história.

## Referências

- Benjamin, W. (1985). Obras Escolhidas, Volume I – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense.
- Danziger, L. (2004). Notas sobre um 'terreno baldio', Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, nº 5, 76 -94.
- Didi-Huberman, G. (1998). O que vemos, o que nos olha. São Paulo: 34.
- Gagnebin, J.M. (2006). Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34.
- Hug, A., Hoffman, H.,& Preuss, S. (2015). Zeitgeist: arte da nova Berlim. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: 19 Design.
- Levi, P. (2000). É isto um homem. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lissovsky, M. (2014). Pausas do Destino. Rio de Janeiro: Mauad.



# URBAN SCARS: FROM INVISIBLE TO VISIBLE -IN BEIJING AND MEXICO CITY

LESSLIE HERRERA, FLORENCE GRAEZER BIDEAU  
AND YVES PEDRAZZINI

LASUR ENAC + CDH  
Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne,  
Switzerland  
Station 16  
CH-1015 Lausanne, Switzerland  
lesslie.herreraquiroz@epfl.ch; florence.graezerbideau@epfl.ch;  
yves.pedrazzini@epfl.ch;

## **Abstract**

*This paper aims to establish connections between the forMemory is a process that works through the identification of social references within a spatial framework, without physical marks necessarily found in the tangible present. Nonetheless, these references subsist in representations from the past and continue to influence current urban realities.*

*A city is an evolving structure containing different artifacts that relate directly to their importance to a given social group. Usually, but not exclusively, such places have strong historical and memorial significance and are recognized as heritage. Thus, as spaces evolve, inhabitants' emotional bonds are sometimes at odds with the interactions of other actors. These dual interactions generate rivalries and controversies about uses and perceptions of the space.*

*Traces left on the collective memory by violent urbanization processes can be identified by understanding the city through such intangible experiences. Using these principles—notably that forgetting is not equivalent to the destruction of a mnemonic device—we analyze the spatial and social experiences of controversial memories in two different cultural contexts; the Historic Center of Mexico City (Mexico) and the Gulou area of Beijing (China).*

*The Mexican case study looks at a dominant discourse of urban heritage focused on tangible heritage conservation, which has often ignored the importance of local social memories. The Chinese case study scrutinizes the community's memories in the context of rapid and radical transformation led by the local government's urban policies and regulations.*

## **KEY WORDS**

**Memory, heritage, controversies, Mexico City, Beijing**

## Introduction

Interest in heritage is growing rapidly, but new threats are emerging from conservation practices such as the *museumification* and *commoditization* of heritage. Larger economic, political and ecological crises are also a danger. Thinking about conservation has thus recently evolved dramatically. The *UNESCO Recommendation on the Historic Urban Landscape (2011)* is one notable approach to have emerged. It aims to tackle contemporary issues, combining protection of the old with creation of the new, superseding opposition between conservation and development. It also expresses a progressive widening of the heritage concept, including greater diversity of tangible and intangible elements.

This is a new approach, however, and therefore its impacts and limitations have yet to be properly studied. The capacity for recognizing various dimensions of memory, including intangible popular culture, often invisible to Governments and heritage specialists, is at stake.<sup>1</sup> Thus popular expression and artifacts have been threatened by urban planning and heritage policies because the usual imposed vision is only of space. These forms of acting *within* space leave deep marks in collective memory and urban fabric, as well as modify collective imaginary and space perception. Mechanisms of resistance usually arise through tactics with which “ordinary people” –the poor, the subaltern classes etc.–defend their territory, identity and social-spatial practices. Situated in the realm of collective memory, these tactics and spatial insights are inter-generationally transmitted and have direct and indirect effects in the urban present. Reading collective memory allows us to look deeply into urban scars and mechanisms of response.

Our case studies represent places where controversies between the popular and the official continue to influence and interfere with the image and perception of the urban present. Historical Mexico City contains urban history guidance though constant political changes, where different ideologies about heritage and modernity are counterpoised. In contrast, the Gulou area of Beijing shows a selective process that defines historical periods easily branded for the city and translated into practice by a few representative niches, without taking into account the needs of the local population.

These different cultures and contexts help us to identify commonalities and differences in how inhabitants traverse such urban transformation as well as, importantly, the way in which the past affects the current urban landscape.

## 1. Aim of the research

We aim to show how urban planning, or intervention, leaves traces on the built environment and affects

<sup>1</sup> Funded by SNIS since early 2015, the project entitled “Mapping controversial memories in the historic urban landscape: a multidisciplinary study of Beijing, Mexico City and Rome”, directed by Florence Graezer Bideau (CdH – EPFL), studies the controversies between collective memories and recent urban transformation in cities that sensitive to UNESCO international policies in a comparative perspective.



the intangible atmosphere. We are especially interested in how memories allow us to discover urban prints, to better understand the controversies and mechanisms of resistance related to specific places.

## 2. Methodology

From a diachronic perspective, this article analyzes urban space transformation according to official discourse and its impact on the current inhabitants' experience of their urban environment. In order to observe the image of the territory linked to their practices and collective memory, we use examples from existing literature and semi-structured interviews<sup>2</sup> about past and present experiences, practices and images in two different urban cultural contexts, analyzing different official narratives and urban projects. We contrast both perspectives and examine the effects of urban scars in how the Historic Urban Landscape is understood.

## 3. Collective Memory for reading the Palimpsest

Territory results from spontaneous and planned processes over time, which affect the spatial and temporal plane (Corboz, 1983). Usually, socio-spatial modifications—or the “violence of urbanization” (Pedrazzini et al. 2014: 420)—creates tension due to a lack of connection between guidelines applied to modifications and the traditional lifestyles of ordinary people.

Dramatic changes, however, can impact the socio-spatial dimension and, over time are recognized as “urban scar”. An “urban scar” is the mark of a healed wound created by violent urbanization. This sign of trouble is a visible, intangible injury caused by the reconfiguration of the physical and social environment. It remains rooted in group memory, influencing their perception of urban space. Some spaces can thus be perceived as fragmented and/or recomposed by their inhabitants resulting in difficult, contradictory understandings of a single space.

Spatial ruptures, seams and fragmentation are part of territorial language and constitute forms of urban scar generation. Ontiveros (1997) suggests that these urban dynamics allow forms of appropriation and expropriation, and that this distancing reinforces bonds between the group and their territory and are ingrained within collective memory. Thus, threatening or confronting a group with spatial change, can activate urban scars as a warning mechanism; actuators of individual or collective response.

To better understand the present, communities express collective memory using references from the past; an event or practice rooted in a spatial framework (Graezer Bideau, in press). Halbwachs' introduced the term “collective memory” early in the 20<sup>th</sup> Cent., demonstrating the importance of collective memory in how a community identifies with the material configuration of urban space (Halbwachs, 1950). Of the relationship between a spatial framework and its inhabitants, Halbwachs implies that what the group makes is difficult

2 Conducted within the SNIS Project.



to remove because the “*place and group have each received the imprint of the other*” (1980, p.128). So, established relationships with space are not changed easily, even after demolition or a visual change.

In the 80s Nora performed a topological analysis of “*lieux de mémoire*” (1984–1992). He considers a range of heritage places as supporters of identity. Since Nora’s work, other authors suggest that social memory practices are not only connected to sites of domination, aim to legitimize social order (Confino 1997), or are limited to authorized heritage sites (Smith 2006), but that they also incorporate physical traces associated with everyday life experience (Hebbert 2005), and unofficial heritage places are characterized by struggle and transformation (Pedrazzini 2005). Accordingly, several elements of any city work as memory coordinates. Marot (2010) implied that an important characteristic of these mnemonic devices is their materiality, real or imaginary. He suggests that the concept of oblivion does not necessarily show the destruction of the mnemonic device. In fact, he argues, once something is in the psychic plane, it cannot disappear. Auge (2004) notes that memory is produced and molded by the act of forgetting and that signs of absence are printed in memory.

From this perspective, the perception of a territory and its landscape can be reduced simply to visible factors, because each is rooted in memories that modify appreciation and experience of place. Thus they can be understood as footholds and accents for planning territories that can produce the best urban interventions and spatial justice.

## 4. In the Historic Center of Mexico City

The Historic Center of Mexico City has experienced enormous growth. its urban and social environment has been built from a long history of cultural and ideological mixing. Recent modernization has transformed the urban landscape and lifestyles as well as social identities.

Spaniards founded Mexico City in the 16<sup>th</sup> Cent. on the ruins of the ancient Aztec capital Tenochtitlan. In the 80s, Historic Center boundaries were established and it was divided into two areas: Perimeter A and Perimeter B, each having a different architecture and type of protection. Since 1987 Perimeter A has been recognized as a UNESCO World Heritage site. Perimeter B is used as a buffer zone. Since the early 1980s, the Mexico City government has applied different legal instruments for the area’s conservation. Prior to earthquake in 1985, the area had a diminishing population, which intensified after the 1985. Earthquake. Several rescue programs have been undertaken since 1985, mainly in Perimeter A, which served to maintain the rescue discourse of the Historic Center (Delgadillo, 2012). Differential legal organization and investment between Perimeters A and B have created urban and social fragmentation, and reinforced social exclusion, changing the center’s socioeconomic and cultural dynamics (De Alba, 2002).

## 4.1 Collage: Sewing by contradictions

The colonial model represented the urban ideal of the colonization project. For strategic and political reasons, the city of “Nueva España” established a triple function of power: the palace; cathedral and trade market (originally indigenous). At the end of the 18<sup>th</sup> Cent., concerns for public health began; “Tianguis” (street market) vendors were seen as ‘urban diseases’ (Monnet, 1995) and among changes made was the transformation of Plaza Mayor market.

Following independence in 1821, Mexico City became the political and administrative center of the Mexican Republic. Politics drove constant urban change in 19<sup>th</sup> Cent. The Reform Laws (1855–63) drove major transformation because they nationalized clergy property allowing the subdivision of convent and a new street to be opened.

The late 18<sup>th</sup> Cent. saw idea of Mexican heritage emerge with interest in pre-Hispanic archeological pieces as “Mexican antiquities”. Notions of heritage and Mexican nationalism arose simultaneously, starting a process of appropriation and identification, mainly because the antiquities represented Mexican heritage, (Monnet, 1995). This intense normative reflection on Mexican identity led to cultural heritage ideology, institutions and legal instruments being developed. In 1843, parallel with the growth of cultural heritage, the Main Square market was demolished. Apparently it discredited the image of Zócalo and surroundings.

The first concerns about colonial buildings appeared under the “Law of conservation of monuments” (1914), which began the prevention of their destruction.<sup>3</sup> The concept of urban heritage first appears in a 1930 Law protecting typical zones and villages because of their aspect and charm. This allowed the 1931 decree that Zócalo, and two other public squares and surroundings, be conserved.

In 1934 the street “de la Moneda” was protected. Simultaneously—and from a functionalist and aesthetic perspective ironically—there was new neoclassical building while some old buildings were destroyed, to broaden and/or homogenize streets (Peniche, 2004) indicating unclear heritage protection limits; demolition while legislating to safeguard heritage.

In the 50s, progressive discourse about skyscrapers and expressways as signs of modernity and superiority arose, breaking the historical fabric (Suárez, 2004). Simultaneously the “Colegio Vizcainas” (educational institution) and surroundings were protected, indicating a dual position.

The 60s saw important transformations of space. The extension of “Paseo de la Reforma” toward the northeast was begun, cutting the working-class district of Guerrero. “Ejes Viales” (Vehicular Roads) were

3 This law was not applied, but was the basis for the law of 1916.

also planned, though not built until 1978. Both urban interventions brought division and destruction to popular neighborhoods.

In 1980 The Historic Center of Mexico City was decreed. Of its two perimeters—A and B—A is the late 18<sup>th</sup> Cent. City boundary while B represents the 19<sup>th</sup> Cent. widening of the city. The whole area is 9.1 km<sup>2</sup>. Delgadillo (2014) argues that the demarcation was drawn to include the new Legislative Palace and so become the largest historic center in America (2011, p. 421).

Delgadillo (ibid) also suggests that since the 60s the Historic Center has seen cyclical rescue efforts, mainly in the west, and some programs for popular housing, including rescue programs after 1985. Since the 90s, the Historical Center has seen recovery policies promoting it as architectural heritage and since 2000, both private and public institutions have attempted this transformation. The last decade has seen many interventions in the Historic Center's public space, especially pedestrianization and projects that have displaced traditional businesses (Ortega, 2015). Re-densification programs have brought in the middle classes; their livelihoods contrast with the usual, poorer residents.

The current urban landscape results from large processes of stitching together urban planning and heritage conservation. In some areas, protection preserves a certain image of the city, while others have been cut to achieve the appearance and function of modernization. This collage of diverse areas and ideologies creates spatial contradictions, conflicting uses and fragmentation, which can be seen in urban fabric and its collective memory.

## **4. 2. Urban Scars: Opposing positions**

More recently, heritage policies have been prioritized in the “colonial enclosure” of perimeter A. Perimeter B, on the other hand, was built later. Historically, A has undergone multiple urban transformations, with much building during the 20<sup>th</sup> Cent. Thus there is inconsistency in the definition of protected areas. Since the late 18<sup>th</sup> Cent. rescue programs have focused on Zócalo and the southwestern area, creating imaginary boundaries and affecting its users' and residents' perceptions. Modernity and main roads have been divided current Historic Center boundaries. For example the “Eje 1 Norte” has fragmented the physical space and affected inhabitants' identity.

A resident of perimeter B, makes important comments on the location and boundaries of Historic Center: “This part is not the Historic Center, it's that part there. Here, as people say, this area could be considered the edges, the Historic Center is the cathedral and its surroundings, here are the borders that could be understood as Morelos and Tepito”. Another resident adds: “the neighborhood of Tepito, on this side I could add many places, but the nice part of the center, I mean the Historic Center is Madero, 16 de Septiembre, ... “ It is surprising that, while in the “Colonia Centro”, he thought he was in “Tepito,” perhaps because before “Eje 1

Norte” was constructed, that area belonged to Tepito. He also opposed the southwest with the northeast, as in the official discourse.

The role of street vendors also arose in interviews. At the start of the colonial era, market and trade were signs of wealth; the market took place in the Zócalo, the core of the city. It was during public health concerns that the popular practices of informal trade were considered the antithesis of beauty. Later, street vendors were evicted from public spaces and put in marketplaces. More recently vendors have been displaced to the North and East. They have used resistance strategies; with some choosing to become toreros<sup>4</sup>. Others constantly negotiate for the space, moving between streets. Paradoxically, the street vendors continue to provide goods for the poorer population, and the Historic Center is the best the place for this (Silva, 2010). The Historic Center’s inhabitants, users and established commerce often exhibit a double standard. One trader said: “first they come here and buy, and sometimes we buy things from them...it is a chain...but some street vendors are disorganized, messy and the government is also at fault...well some street vendors have been evicted, but then they start to sell things again in a different street and it turns into a never-ending story... .” When asked about the Historic Center’s traditions and costumes, one street vendor surprised us, saying: “those are at the places where the street vendors live...and at the places that we will be relocated...and we are inside perimeter A and outside of the perimeter...and this type of thing the government should take into account”. So, far from being a social problem and form of resistance, this is where their identities are built.

## 5. In Gulou area of Beijing

Gulou is in the Northeast of Beijing’s Forbidden City. Its central location means it is well placed to elucidate urbanization and heritagization processes that began with the establishment of the People’s Republic of China. From the early 50s, the Maoist plan—influenced by Soviet experts—transformed the imperial city into a modern, socialist capital, intentionally erasing past physical traces. By altering the classical urban planning of the city, Chinese authorities printed urban scars in symbolic conception and material environment. In 2013, the National Commission for the People’s Republic of China for UNESCO submitted a candidature to the World Heritage List entitled “The Central Axis of Beijing (including Beihai)”. Supporting arguments revise previous conservationist stream proposals made in the 50s. Architects Liang Sicheng and Chen Zhanxiang’s master plan takes into account the preservation of the old city in its material and immaterial characters, including the local population’s activities that embody the urban fabric of Beijing. Abramson notes that they do not doubt the values of the capital city: “Beijing: an unparalleled masterpiece of city planning’, referred to the city as ‘a planned whole’ [*yi geju you jihuaxing de zhengti*]-and ‘a work of art’ [*yishu jiezuo*] and included an exquisite sketch that from high in the air emphasized the city’s integrity as a planned entity” (2007, p.132-133).

Beijing is now considered the best example of an ideal city plan, based on the

4 A kind of street vendor, selling merchandise in forbidden places, usually placing the merchandise on the ground on a plastic blanket, which is easy to carry away if the police arrive.

*Records of Craftsmanship of Rituals (Zhouli Kaogong ji)* from the Zhou Dynasty (1045–771 BC), reflecting the Chinese philosophy of Harmony between man and nature. First built in the Yuan dynasty (mid-13th Cent.), the old city of Beijing was further developed and perfected during the Ming and Qing Dynasties (from 14th to 20th Centuries). The special value of such a site is its testimony of 800 years of urban development, its size (Beijing is China's largest imperial capital city) and the role played by its Central axis that orients the city's planned spatial development, today considered a well preserved urban landscape complex.

## 5.1. Juxtaposition: Daily sewing

The Gulou area's transformation is a classic example of changes to a Chinese historic city's core zone. The capital's modernization in the late 1950s (Gaubatz, 1995) transformed Beijing's typology radically. Built around the Forbidden City, captured in protected larger, walled areas—namely the imperial city—the capital, was planned on a 'chessboard' of roads, alleys (*hutong*) and traditional neighborhoods composed of courtyards (*siheyuan*) originally inhabited by a single (rich) family. Poorly maintained during the Maoist period, the traditional built environment was progressively destroyed to implement industry and administrative offices. Courtyard houses were distributed among several families and became social housing (*dazayuan*) with shared facilities. Large public buildings for the Chinese communist authorities were constructed to radically transform the old capital into a modern, socialist city for Mao Zedong's "New China". These include the 10 Great buildings celebrating the 10th anniversary of the PRC in 1959; including the Great Hall of People, the National Museum of China, the Cultural Palace of Nationalities, Beijing's Railway Station, the Workers Stadium and the extension of Tiananmen Square to the south of the Forbidden City. Mao Zedong also enlarged the Chang'an Avenue, which drastically tore the Beijing ideal city based on the traditional North-South central axis relying on the Yongdi Gate, the Temple of Agriculture, the Temple of Heaven, Zheng yang Gate, the Tiananmen Square, the Temple of ancestor, the Forbidden City, the Jing Mountain to the Drum and Bell Towers. This imposed a major East-West break in the classical layout, and hosted key administrative and official buildings, cultural facilities, transportation networks and commercial streets. Due to its political significance, Chang'an Avenue was, and still is, used for official parades and remembrances.

The old city was transformed again in the 90s and early 2000s when municipal authorities adopted various strategies for the venue of the 2008 Beijing Olympic Games. They extended renovation in the Southern part of the Central axis and renovated its Northern part—which became the Summer Olympic Games site—including the historic and cultural neighborhood of Shichahai. Shichahai, designated an "Historic preservation district" in 2000, comprises temples, historic royal mansions and a grid of ordinary, relatively well-maintained courtyards around the large natural lake Beihai, as well as the Bell and Drum Towers. Considered an organic living tradition for generations, some parts of this area have already been transformed to create areas of bars and restaurants, like Shichahai, or more oriented toward tourism and strolling (*flânerie*), with easy access to food and souvenirs, like Nanluoguxiang. These were not smooth changes, but municipal authorities did not encounter the same obstacles as in the Gulou area. Here local communities, civic associations and residential



groups resisted the official renovation project (Graezer Bideau, in press).

The first heritage law passed in 1957; it concerned historic buildings. In 1982 a Law to protect cultural heritage passed, it specified the selection criteria for representative cities of Chinese cultural identity. Visual characteristic (*fengmao*) is opposed to frenetic urban development that destroys historic heritage. In the 80s, preservation started to include traditional neighborhoods. By 1985, Beijing was proclaimed “Renowned Historic and Cultural City. From 1990 to 2000, the Municipality of Beijing designated 25 historic and cultural districts for preservation;  $\frac{1}{5}$  of the old city (Shin 2010). Additional regulations continue to clarify heritage labeling and protection in China. The label “construction control zone” was quickly introduced to protect neighborhoods surrounding outstanding properties, thereby extending preservation zones, and the label “Renowned historic and cultural city” was first extended to “towns and historic villages” and then to “Historic and cultural famous streets,” for example (Abramson, 2014).

Beijing’s traditional district is considered a typical microcosm to preserve, showcase and promote, for ideological and economic reasons (Broudehoux, 2004). The transformation of several streets into “fake” or “disneyfied” hutong—e.g. Qianmen—reflects an official project re-connecting the past and present by playing with mythical references of collective memory to physically inscribe historic traces, or prints, into ordinary residents’—and tourists’—everyday lives. Neighborhoods located on the Beijing central Axis are particularly sensitive zones, transformation here might damage the Chinese authorities’ intended UNESCO submission for World Heritage accreditation.

Local and national level’s awareness of heritage protection and the fragmentation of urban policies that evolved with economic and land use changes over the last 40 years might produce frictions (Hsing, 2010; Zhang, 2013). These result in less integration and more juxtaposed areas within the historic urban landscape, sewed everyday due to heterogeneous historic periods, urban and economic development and populations. Each district lives side by side, without necessarily interlinking, the urban fabric and its collective memory might be altered or reinforced according to the issues at stake in each location.

## 5.2. Urban Scars: Radical transformations

Experiments in Central axis neighborhoods since the late 90s reflect the Chinese authorities’ selective processes that define and brand historic periods of Chinese civilization understandable both by the local population and international visitors.

The traumatic transformation of Qianmen, in Southern Tiananmen, while making “New Beijing” for the 2008 Olympic Games, is typical of combining modern elements with new architectural icons to legitimize a government project to transform a residential area into a commercial district. It became a “Qing dynasty flavored” pseudo ‘theme park’ for Chinese tourists and local consumers, preserving selected old buildings and reducing population density (Meyer 2008). This government rejuvenation project met opposition from local

people expelled from their homes (Ou 2008). Having lost their community life's landmarks in the new "old" setting, former residents were offered financial compensation to relocate.

Municipal authorities targeted Gulou twice. In 2010 they proposed the "Beijing Time Cultural City," a project to transform the residential area, changing the historic urban landscape by building a museum of time keeping, an underground shopping mall and parking lot. In 2012 they implemented a less ambitious renovation project of a narrower residential zone around the Bell and the Drum Towers. This project included the central public place between the towers, referencing an idea of what this area *might* have been in the Qing Dynasty (Graezer Bideau & Yan, in press). Local people protested the first project—the Beijing Cultural Protection Center (a local heritage preservationist association) coordinated action and media coverage—and the local authorities eventually abandoned it. The official strategy was to 'sanitize' the area around the renovated towers, 'cleansing' illegal constructions and popular bars. There were efforts to "civilize" the public space by imposing rules forbidding activities that would disturb cleanliness and peacefulness, including the former function of the square, to hold a popular market! These two examples of transformed neighborhoods elucidate the daily seams that local, concerned populations negotiate in their ordinary practices of living in selected historic urban landscapes that do not necessarily fit with their own memories and urban prints.

## Conclusions: About City and Memory

The Central Historic district of Mexico City has always been the product of transformative processes; every event has left a mark. It is an urban space where various ideologies weave the past and present together. Yet there have been inconsistencies in how heritage and modernity were conceptualized, resulting in an urban fabric that is a collage of ruptures and seams. Thus different limits and imaginary representations of the urban landscape have been imposed on the socio-spatial experience.

Beijing and Gulou 's transformation is characterized by the implementation of large, radical urban plans and new, modern public buildings, which break city's traditional scheme and impose urban order. These changes violently juxtapose the urban landscape, where selected historical periods are evident, with iconic buildings that branded the Chinese capital city for the 2008 Olympics. Heritage conservation has chiefly been spearheaded to benefit tourism.

Controversial histories and many cuts and seams have, over centuries, produced the urban fabrics of Mexico City and Gulou. Scars resulting from contradictory projects are proof of the eternal paradox of memory; past and present coexist at the same time in the same place. In both cases, these scars support practices and principles of resistance from the lower, buried layers of the urban palimpsest towards the memorial cuts. The cuts' activation in the present is in itself a preservation of certain longstanding democratic principles.

Battles of memories and heritage legacies of "history" are reflected in the present ideological conflicts.

Where official memories dominate popular memories, traditional people and memories are subordinated. Memories of power can also be understood as a struggle between secular/insignificant heritage and those labeled/formalized by public authorities and governments, which are often currently executed by private promoters of “folklorisation” legacy.

Finally, in understanding Historic Urban Landscapes, it is important to realize that the whole city is the result of agreements and conflicts that bind visible and invisible ruins to the present. Thus, what has been erased or deleted is important because consequent repercussions on the urban tissue leave urban scars, which remain latent and affect current urban experience.

## References

- Abramson, D. (2007). The aesthetics of city-scale preservation policy in Beijing. *Planning Perspectives*, 22(2), 129-166. doi: 10.1080/02665430701213531.
- Abramson, D. (2014). Conservation on the Edge Periurban Settlement Heritage in China. *Change over Time-an International Journal of Conservation and the Built Environment*, 4(1):114-140. doi: 10.1353/cot.2014.0001.
- Auge, M. (2004). *Oblivion*. Minneapolis: **University Of Minnesota Press**
- Broudehoux, A. (2004). *The making and selling of post-Mao Beijing*, *Planning, history, and the environment series*. London; New York: Routledge.
- Confino, A. (1997). Memory and Cultural History: Problems of Method. *The American Historical Review*, 102(5), pp.1386-1403.
- Corboz, A.,(1983,January-March). Le territoire comme palimpseste. *Diogenes*, 121, 12-31.
- De Alba, M. (2012). A Methodological approach to the Study of urban Memory: Narratives about Mexico City. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 13(2), 27.
- Delgadillo, V. (2011). *Patrimonio histórico y tugurios: Las políticas habitacionales y de recuperación de los centros históricos de Buenos Aires, Ciudad de México y Quito*. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Gaubatz, P. (1995). Changing Beijing. *Geographical Review*, 85 (1):79-96. doi:10.2307/215557.
- Graezer Bideau, F. and Yan, H. (2016) (in press). Historic Urban Landscape in Beijing: The Gulou Project and Its “Contested Memories” in Marina Svensson and Christina Maags (eds.). *Chinese Cultural Heritage in the Making: Experiences, Negotiations and Contestations*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 80-101.
- Graezer Bideau, F. (2017) (in press). Mapping the Places of Collective Memories: A Rapid Transformation Landscape in Beijing, in Italo Pardo and Giuliana Prato (eds). *Handbook on Urban Anthropology*, London, Palgrave Macmillan.
- Halbwachs, M. (1980). *The Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hebbert, M. (2005). The street as locus of collective memory. *Environment and Planning D: Society and Space*, 23, 581-596.
- Hsing, Y. (2010). *The great urban transformation: politics of land and property in China*. New York: Oxford University Press.

- Marot, S. (2006). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Meyer, M. (2008). *The last days of old Beijing : life in the vanishing backstreets of a city transformed*. New York: Walker & Company.
- Monnet, J. (1995). *Usos e imagines del centro histórico de la Ciudad de México*. Mexico: CEMCA-DFE.
- Nora, P. (ed.) (1984–1992). *Les Lieux de mémoire* (seven volumes). Paris: Edition Gallimard.
- Ontiveros, T. (1997). Cultura y Costura del Habitat Popular Urbano. *URBANA*, 20, 35-46.
- Ortega, C. (2015, June). Peatonalización de la Calle Madero del centro histórico de la Ciudad de México: análisis del cambio en el ámbito comercial. Paper presented at *VII Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo*, Barcelona-Montevideo. Barcelona: DUOT.
- Ou, N. (Producer) (2008). *Meishi Street* (Mei Shi Jie). China: dGenerates Film .
- Pedrazzini Y. (2005). *La violence des villes*. Paris: Édition de l'Atelier.
- Pedrazzini, Y. Vincent-Geslin, S. & Thorer, A. (2014). Violence of Urbanization, Poor Neighbourhoods and Large-Scale Projects: Lessons from Addis Ababa, Ethiopia. *In Built Environment*, 40 (3), 419-432.
- Peniche Camacho, L.A. (2004). *El Centro Histórico de la Ciudad de México: Una visión del siglo xx*. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Silva, D. (2010, April- June). Comercio Ambulante de la Ciudad de México (1990 -2007). *Revista Mexicana de Sociología* 72(2), 195 -224.
- Shin, Hyun B. (2010). Urban conservation and revalorisation of dilapidated historic quarters: The case of Nanluoguxiang in Beijing. *Cities* 27, Supplement 1, S43-S54. doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.cities.2010.03.006>.
- Suárez, A. (2004). El Centro Histórico de la Ciudad de México al Inicio del Siglo XXI. *Revista INVI*, 19(51), 75-95.
- Zhang, Y. (2013). *The Fragmented Politics of Urban Preservation: Beijing, Chicago, and Paris*. *Globalization and Community*, 22. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

## BAIRRO ESTIGMATIZADO E TRANSFORMADO

CLÁUDIA MUNIZ MOREIRA

Arquiteta e doutoranda  
Programa de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura e  
Urbanismo da Universidade Federal Fluminense.

Rio de Janeiro. Rua Riachuelo, 92 ap. 853  
Centro/Rio de Janeiro/RJ-Brasil, CEP.20.230-014.  
Email: cldmnmuniz@gmail.com

### Resumo

*Moravia, símbolo de luta, resistência, resiliência, inovação e transformação da cidade de Medellín/Colômbia. Esta análise se desenvolve na construção da História e Memória dos moradores locais, no resgate de uma paisagem urbana que foi transformada ao longo de décadas, apresentando os diferentes conflitos socioambientais de acordo com a política vigente e os atores em disputa. Moravia, como território urbano estigmatizado: o assentamento humano localizado no lixão da cidade, que sobrevivia do material reciclado, data da década de 60; um bairro de invasores, com quadilhas de narcotraficantes e grupos armados, com 40.000 pessoas em uma superfície de 43 hectares. Em Moravia as "invasões" têm sido, junto com a expulsão, verdadeiras estratégias políticas para conseguir o controle do território; para os políticos como reserva de massa eleitoral; para os grupos armados como controle da população, assim como para conseguir o controle econômico-espacial assumindo o papel de agentes do mercado imobiliário. Tal situação tem sido agravada com o desenvolvimento de projetos urbanísticos no bairro, em prol do crescimento econômico e da mobilidade, ou para instaurar determinados usos, agravando o processo não só de expulsão como de gentrificação. Portanto, reconhecer que a memória constitui um terreno plural, heterogêneo, conflitivo, e em disputa, onde convergem diversos interesses, implica aceitar o caráter dialógico e construtivista da mesma, reinterpretando e resignificando o passado, que pode contribuir com a reconstrução de tecidos sociais, o fortalecimento de redes sociais e a recuperação crítica de processos históricos. Assim, fez-se uma pesquisa qualitativa (entrevistas individuais e grupos focais). O entrevistado proporcionou informações verbais por meio de uma série de perguntas intencionais ou de estímulos (Coutinho e Cunha, 2004; Minayo, 2005), entendendo, assim, o processo de estigmatização do território; as disputas pelos espaços e as transformações urbanas ocorridas na comunidade.*

### PALAVRAS CHAVE

**Território urbano estigmatizado, conflitos socioambientais, Transformação, Gentrificação.**

### Resumen

*Moravia, símbolo de lucha, resistencia, capacidad de recuperación, la innovación y la transformación de la ciudad de Medellín / Colombia. Este análisis se desarrolla en la construcción de la historia y la memoria de los residentes locales, el rescate de un paisaje urbano que se ha transformado a lo largo de las décadas, con diferentes conflictos socio-ambientales de conformidad con la política actual y los actores en disputa. Moravia, como territorio urbano estigmatizado: asentamiento humano ubicado en el basurero de la ciudad, que sobrevivió al material reciclado, la fecha de la 60; un barrio de ocupantes, con bandas de narcotraficantes y grupos armados, con 40.000 personas en unas 43 hectáreas. En Moravia las "invasiones" han sido, junto con la expulsión, las estrategias políticas reales para hacerse con el control del territorio; para las reservas masivas políticas y electorales; a los grupos armados como el control de la población, así como para lograr el control económico y espacial que juega el papel de los agentes inmobiliarios. Esta situación se ve agravada por el desarrollo de proyectos urbanos en el barrio, para promover el crecimiento económico y la movilidad, o para iniciar ciertos usos, lo que agrava el proceso no sólo la expulsión como la gentrificación. Así que reconocer que la memoria es un espacio plural y heterogénea del terreno, conflictiva, y la disputa, donde convergen diversos intereses, implica aceptar el carácter dialógico y constructivista del mismo, reinterpretando y redefiniendo el pasado, lo que puede contribuir a la reconstrucción del tejido social, el fortalecimiento de las redes sociales y la recuperación crítica de los procesos históricos. Por lo tanto, hubo una investigación cualitativa (entrevistas individuales y grupos focales). La información verbal proporcionada por los entrevistados una serie de preguntas deliberadas o estímulos (Coutinho y Cuña, 2004; Minayo, 2005), realizando así el proceso de estigmatización territorio; disputas por espacios y transformaciones urbanas en la comunidad.*

### PALABRAS CLAVES

**Territorio urbano estigmatizado, conflictos socio-ambientales, la transformación, la gentrificación.**

## 1. Introdução

A conformação do bairro de Moravia teve início na década de 1950 mediante um processo que envolveu muitos fatores, entre eles o deslocamento de população rural provocada pela aguda violência que assolava o país nesses anos, o boom econômico que a cidade de Medellín atravessava, e, é claro, a necessidade premente de se conseguir um lugar para viver (Toro, Echeverri, & Gil, 2006). Nos anos 60 Moravia, por estar localizada junto à área de extração de materiais do rio Medellín e próximo à estação rodoviária de ônibus e à estação ferroviária, foi atraindo mais e mais a população rural e nela fazia parte grande área de depressão aluvial, agravada pela referida extração (Universidad de Cataluña, 2004). Em 1977 a Prefeitura de Medellín autorizou a utilização da área para ser o aterro municipal de lixo, através de um contrato, Acordo nº 03 de 29 de abril daquele ano, firmado com a Empresas Varias de Medellín (EMVARIAS). A empresa foi encarregada de fazer o manejo do depósito de lixo como aterro sanitário por um período de cinco anos, com o objetivo de melhorar a topografia do terreno às necessidades da futura ampliação do Parque Norte (Consultivo de Ordenamiento Territorial, 2011). A Figura 1 mostra a área de Moravia antes da ocupação e o terreno com forte depressão aluvial. A Figura 2, abaixo, retrata a movimentação de caminhões trazendo lixo da cidade para a área.



Figura 1: Depressão aluvial em Moravia, nas décadas de 1950 e 1960. Fonte: Jorge Humberto Melguizo.





Figura 2: Depósito de lixo em Moravia na década de 70. Fonte: Jorge Humberto Melguizo.

O aterro municipal de lixo, instalado fora das normas de regulamentação e conhecido como lixão, representou um forte atrativo para a ocupação de Moravia, uma vez que muitas famílias faziam da reciclagem de lixo uma fonte de sustento para sobreviver. Essa ocupação, como primeira instância, do bairro de Moravia foi sendo consolidada por setores, tomando como ponto inicial de assentamento o setor Fidel Castro, e logo se espalhando sucessivamente pelos setores de Moravia, El Bosque, Milan, La Playa, El Llano, El Morro e El Oasis, como se pode observar na Figura 3.

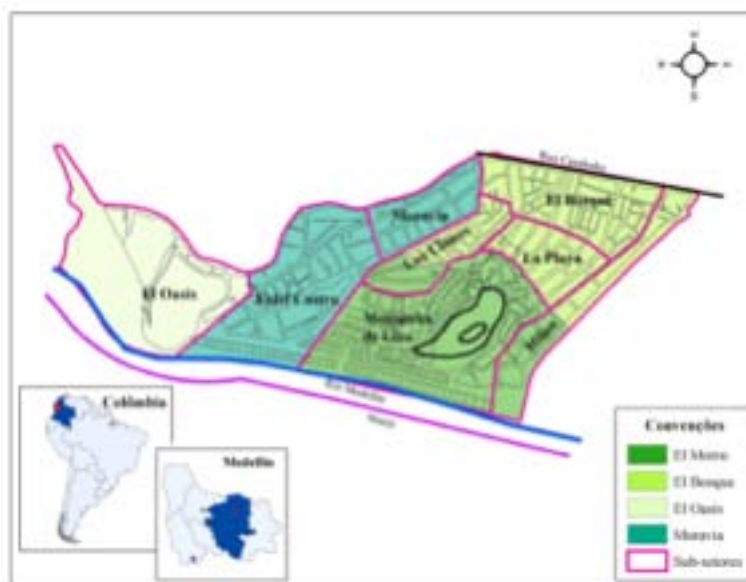


Figura 3: Setorização de Moravia. Fonte: DAPM.

Ao mesmo tempo que viabilizou o adensamento populacional da área, o acordo de 1977 foi também responsável pelas grandes transformações e pelos conflitos socioambientais observados no território,



mostrados ao longo do texto.

## 2. Objetivos

### Geral:

O objetivo geral da pesquisa é contribuir para o aprofundamento da reflexão sobre políticas públicas adotadas em áreas marcadas pelo risco à saúde pública, pelo risco geológico, por constante conflito socioambiental e pela forte insegurança no território.

### Específicos:

- Analisar as implicações socioambientais, os atores envolvidos e as implicações ambientais, enfocando a disputa pelo espaço e a situação concreta vivenciada pelas famílias assentadas em área informal;
- Verificar se e de que maneira a dimensão socioambiental tem sido contemplada nos programas habitacionais e como contribui para assegurar o princípio da função socioambiental da terra urbana;
- Avaliar a correlação entre regularização fundiária e mitigação de impactos socioambientais nas áreas objeto de estudo.

## 3. Metodologia

Além das informações documentais, fatos históricos e relatos pessoais dos moradores mais antigos foram usados para investigar as origens da ocupação em tela, bem como as características do espaço construído e do meio ambiente. A partir daí, tornou-se possível identificar e compreender os impactos ambientais gerados pela ocupação e pelas condições da qualidade de vida daí resultante, entendendo, assim, o processo de estigmatização de um território ocupado por grupos violentes – guerrilhas, paramilitares, milícias, combos, autodefensas – e as disputas pelos espaços e as transformações urbanas ocorridas na comunidade, tendo o Estado e as construtoras como os principais geradores dos conflitos no território.

Para o entendimento da realidade fez-se uma pesquisa qualitativa (entrevistas semiestruturadas, com roteiros previamente definidos, individuais e com grupos focais) com gestores da política urbana e social; com o corpo técnico de universidades que contribuíram nas pesquisas e trabalhos realizados para Prefeitura de Medellín, como para a Revisão do POT - Plano de Ordenamento Territorial, de 2013 a 2016; e com representantes de movimentos sociais e da comunidade.

A escolha da abordagem qualitativa para a captação da realidade exigiu a superação dos desafios que se impõem para garantir as marcas de qualidade da investigação, pelo fato de se lidar com fenômenos que se revelam de forma flexível, subjetiva, intensa, ideológica e provisória, colocando a realidade num campo de “aproximações”, no qual a incompletude de interpretação dos fatos sociais é uma dimensão a ser considerada. Assim, como analisado por Demo (2000), a apreensão da realidade, sob a abordagem qualitativa, só se dá



por aproximações.

A heterogeneidade das pessoas entrevistadas tornou possível identificar posturas, opiniões, interesses, ações e representações diversas sobre as intervenções no território e as realizações que produziram. Essas entrevistas, por sua vez, permitiram detectar as semelhanças, as divergências e as contradições existentes entre cada um dos agentes sobre as intervenções. Durante as entrevistas, também fez-se o uso da observação, o recurso à observação enseja a descrição sistemática dos “acontecimentos, ações, comportamentos e objetos presentes no cenário social objeto de estudo” (Kawulich, 2005, citando a Marshall e Rossman, 1989, p.79).

Durante a observação, foram aplicados métodos que possibilitam obter uma leitura do cenário social, recorrendo à fotografia, aos diálogos, a observar as relações das pessoas com o espaço em transformação ou já configurado. A observação compreendeu caminhadas em Moravia, tanto no setor da intervenção quanto em lugares próximos, tomando conhecimento das mudanças apresentadas e da configuração atual do espaço social, bem como visitas às famílias reassentadas, em Pajarito, Álamos e Herradura, afetadas pela intervenção. Mediante essas visitas, presenciando as novas relações que eles tem com o novo espaço habitado e a percepção sobre a habitação e a relação de vizinhança, e a observação a cenários de debate e discussão social que ocorreram na cidade que tinham uma relação com o que estava sendo investigado: na Prefeitura, sobre Diálogos da Cidade, Macroprojecto-POT; em Projeto de Observatório Mesa Barrial - encontro de comunidades; em Projeto de Escola Interbarrial: Identidade, Memória e Território - encontro de comunidades e universidades.

#### 4. Moravia: bairro estigmatizado

Após o acordo nº 03 de 1977, teve início o despejo das famílias por meio da força pública, mobilizando os processos de resistência da população de Moravia. A ação do Estado não teve o retorno esperado. Após a instalação do lixão, a população não só abandonou o local, como o número de moradores aumentou ainda mais.

*“En 1983 había cerca de 80 familias que vivían del consumo de los alimentos coletados del basurero”* (Santana, 1986, p. 67). As moradias rudimentares foram erguidas com resíduos retirados do próprio aterro. Esta situação é identificada pela Prefeitura como um problema de ordem pública e, em 1984, foi expedido o Decreto Municipal 102 de 1984, por meio do qual se estabeleceu o programa de Reabilitação do setor de lixo, a fim de encontrar algum tipo de solução para os problemas que ainda persistiam. Esse programa tinha como meta desenvolver a infraestrutura local sem remover os moradores do território, descartando, assim, a possibilidade de despejo aberto ou em massa, que poderia desencadear uma convulsão social sem precedentes (Secretaría de Cutura, 2011). Todavia, o programa não foi adiante, devido `a violência local e ao abandono do poder público.

As perspectivas para a década de 1980 eram desanimadoras, devido não apenas ao fracasso do projeto de ampliação do Parque Norte, mas também ao total descontrole do depósito de lixo como aterro sanitário para a adequação do terreno em depressão aluvial. O que se via era 6.000 mil famílias vivendo no entorno de uma montanha de lixo (Consultivo de Ordenamiento Territorial, 2011).

Os habitantes de Moravia receberam isenção de impostos durante 20 anos, a entrega de zonas comunitárias em comodato, mas muitas promessas não foram cumpridas e vários líderes foram mortos. Foi o começo de um período negro no qual alguns líderes foram expulsos à força e a organização da comunidade, conseqüentemente, se enfraqueceu (Secretaría de Cultura, 2011).

Consolidado como bairro em 1993, quando foi expedido o decreto municipal que legitimava a existência jurídica de Moravia, e essa medida não impediu que tivessem prosseguimento os processos de invasão, a violência causada pelo narcotráfico e o descontrole do manejo de resíduos. Esse conjunto de fatores foi aumentando a preocupação dos moradores de classe mais alta que estavam assentados em Moravia por sua localização comercial.

O período que se estende de 1984 a 2000 foi muito difícil para os moradores. Devido à falta de material de reciclagem, o sustento de muitas famílias foi extremamente comprometido, passou-se a roubar uns aos outros, a invadir as casas para roubar. Os traficantes entravam nas casas e abusavam sexualmente das mulheres. O grupo à margem da lei se apoderou do território, segundo Ana Lucia Aranque, - líder de El Oasis e que hoje trabalha com o Projeto Ambiental em Moravia. Em 2000, os líderes comunitários recorreram ao Estado numa tentativa de retomada do controle do território, e foi quando a milícia entrou, e, segundo os entrevistados, a violência aumentou. Em 2003, o quadro era ainda mais grave, com um número ainda maior de moradores no topo do morro. Nesse ano, habitavam nesta pequena área de 43,7 hectares, mais de 38 mil pessoas, distribuídas em 8.302 moradias, com 10.471 famílias, o que equivalia a uma média de 4,8 pessoas por família (RAPP, 2011). Segundo essa mesma fonte, Moravia – situada a nordeste de Medellín, na comuna 4, era constituída pelos setores El Bosque, Moravia, El Morro, Tropical e La Herradura (denominações que coincidem apenas parcialmente com a apresentada acima). A Figura 4 mostra Moravia em seu conjunto, vista de cima:



Figura 4: Vista aérea de Moravia, 2003. Fonte: Arquivo Planejamento Municipal Prefeitura de Medellín.

## 5. A transformação e os conflitos socioambientais

Um marco crucial na história recente de Moravia foi a iniciativa tomada pelos líderes comunitários em 2000, rompendo com a letargia institucional dos anos anteriores, que tornou viável uma proposta de intervenção urbana integral. Trata-se do macroprojeto de Moravia, aprovado parcialmente pela comunidade em 2004 e iniciado em 2006, que incluía diversas intervenções, entre as quais as seguintes :

- Construção e aquisição de moradia nova e usada e de interesse social;
- Geração, recuperação, melhoramento e consolidação do espaço público de Moravia e sua área de influência;
- Legalização integral das propriedades no bairro Moravia;
- Comunicações para o desenvolvimento sociocultural;
- Fortalecimento do tecido produtivo do bairro;
- Melhoramento da saúde sexual e reprodutiva dos moradores; e
- Melhoria da qualidade das habitações no bairro Moravia.

Apesar de Moravia e seu entorno se apresentarem hoje de uma outra conformação, sem a estação de trem e com o rio canalizado, e com atrativos como parques e Jardim Botânico, que contribuíram significativamente para a valorização da área (ver Figura 5), alguns pontos acordados no macroprojeto de 2006 não foram cumpridos.



Figura 5: Moravia e seu entorno, ano 2014.  
 Fonte: DAPM - Departamento Administrativo de Planeación Municipal.

A instabilidade do solo; suas áreas íngremes; a fragilidade das construções; a presença de detritos industriais; clínicos e doméstico e a contínua emissão de gases tóxicos e lixiviados submetem os habitantes de Moravia a um elevado risco químico e microbiológico. Em junho de 2006, a partir dos resultados do estudo realizados pela Universidade Nacional de Colômbia – UNAL, a Direção Nacional de Prevenção e Atenção de Desastres do Ministério do Interior e de Justiça declara a situação em Moravia como de calamidade pública (ver Figura 6).



Figura 6: Caracterização de zonas de alto risco do Bairro Moravia. Fonte: (DAPM).

A proposta, após a realização de estudos de análise de risco, foi transformar as áreas destacadas na Figura 6 em áreas verdes, conforme mostra a figura 7.



**Figura 7:** Futuras Zonas Verdes. Fonte: Revista Luz Verde. Macroprojeto Integral de Moravia, 2005. Archivo Red Cultural de Moravia.

Esta declaração agravou o conflito social e ambiental que se apresentava na comunidade, e acirrou a disputa entre a comunidade de Moravia e o Estado, que segundo Acselrad (2004), os conflitos socioambientais ocorrem quando são envolvidos grupos sociais com modos diferenciados de apropriação, uso e significado do território. São originados quando pelo menos um dos grupos sofre ameaças quanto à continuidade das formas sociais de apropriação do seu meio. Estas ameaças podem acontecer por impactos indesejáveis ocorridos com o solo, água, ar ou sistemas vivos, decorrentes do exercício e das práticas de outros grupos. Ou seja, o conflito socioambiental é visualizado quando os agentes sociais estabelecem uma associação lógica imediata entre a degradação do ambiente e a ação dos agentes sociais determinados sob dadas condições históricas.

Ao longo desta pesquisa foram evidenciados os tipos de conflitos produzidos entre os agentes sociais e os agentes institucionais. Com efeito, a execução de projetos que para seu cumprimento requeria a aquisição de terrenos, que por sua localização privilegiada são catalogados como de valorização urbanística, acarretou isso processos de expropriação, de reassentamento de moradores e perda do hábitat.

A ameaça por parte de um grupo a outro rompe com o acordo simbólico, por isso podemos dizer que o conflito socioambiental envolve aspectos materiais e imateriais, simbólicos. Para Bourdieu (1994), “o poder simbólico é esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.” (p. 7-8). São os símbolos que permitem a integração social, possibilitam o consenso com respeito a significados e contribuem para a reprodução da ordem social.

Manter um território sob ameaça, com intervenções em tempos indefinidos, sem a participação dos moradores, acaba criando uma tensão entre as instituições governamentais e os residentes, diretamente afetados pelas obras de remodelação dos espaços. A entrevistada Ana Lucia Aranque - líder de El Oasis - confirmou o grande estresse, a insegurança, a incerteza do futuro de sua família, desde o momento que

disseram que ela iria ser reassentada quando fosse construída a via que corta Moravia até o Jardim Botânico.

Os momentos de tensão e conflito estão marcados pelo deslocamento involuntário dos moradores pela Prefeitura. O interesse do poder público, de transformar o espaço urbano, gera neles um sentimento de não identidade em relação ao seu hábitat, tornando-os marginalizados quanto ao desenvolvimento da cidade e fazendo-os sofrer a perda de seu patrimônio econômico, social, familiar e cultural.

Embora o ano de 2006 fosse chave para a transformação do conflito socioambiental, com a Declaração de Moravia como de calamidade pública, em 2014 novos estudos indicavam que a contaminação vinha se expandindo por toda a área que envolvia o bairro. O discurso oficial afirmava que a recuperação do solo era pouco provável. As transformações físicas (ver Figuras 8 e 9) foram acontecendo ao longo dos anos, par e passo com as transformações sociais.



Figura 8: Moravia em 2005. Fonte: DAPM.



Figura 9: Moravia em 2014. Fonte: DAPM.

Para a institucionalidade a habitação é concebida como um objeto físico deteriorado que requer uma ação de planejamento. Os agentes sociais vêem a habitação como o patrimônio familiar, socioeconômico e cultural que os representa a sua segurança e a sua proteção. Por sua vez, o hábitat representa o entorno que se associa à habitação, onde se instituem as relações sociais, de vizinhanças com os outros, conformando uma convivência coletiva.

Os conflitos se dão à medida que avança a intervenção urbana no espaço social, no qual parafraseando Bourdieu, (1997), as forças de agentes externos invadem o campo do hábitat, entrando em disputa com os agentes e as forças internas existentes e estabelecidas no campo.

A Figura 10 mostra as intervenções por agentes externos e as consequências em Moravia.

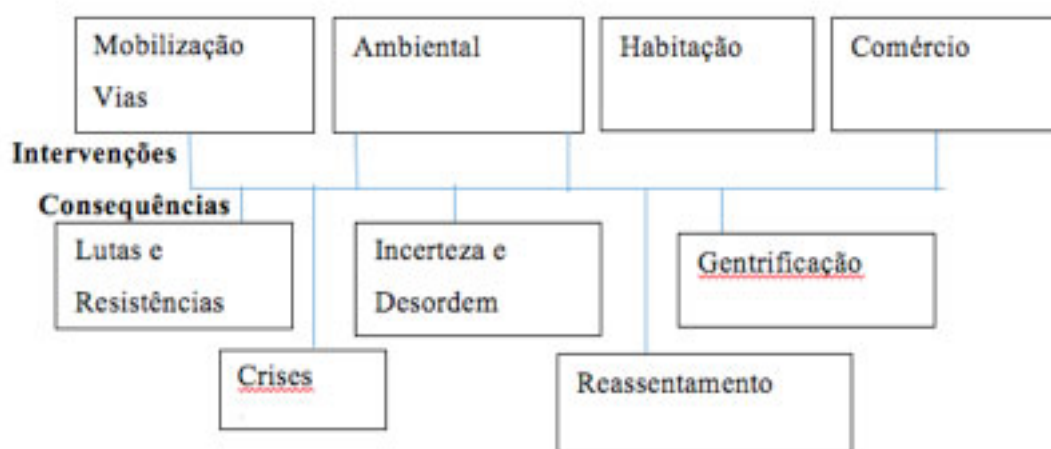


Figura 10: Intervenções Urbanas e as consequências internas. Fonte: Elaboração própria.

Todas essas mudanças se refletiram nas formas de propriedade no bairro. Segundo os dados do Sistema de Identificación de Potenciales beneficiarios de Programas Sociales - Sisben – se em 2004 somente 14% da população eram proprietários, em 2012 o percentual superou dos 40%. O mesmo sucedeu com o percentual de inquilinos, que passou de 36% em 2004 a 52,6% em 2012. Em contrapartida, outras formas de ocupações irregulares diminuíram consideravelmente passando de 50% em 2004 para 6,8% em 2012.

## Conclusões

Ao falar da relação com o meio ambiente, pensa-se usualmente no respeito aos recursos naturais, ou em como o homem violenta um ecossistema, e quais são as ações realizadas para combater ou prevenir tais agressões. No caso de El Morro, a relação é estabelecida em outra ordem, pois ele deve ser pensado como um terreno afetado de antemão, contaminado por toda uma cidade, e que é reabilitado e convertido em um espaço para habitar, transformado em lugar onde se estabelecem fortes relações sociais.

Com isso identifica-se diferentes formas e mecanismos pelos quais El Morro foi se constituindo no território-espaço onde se estabelece uma ordem simbólica, mediante um processo vivencial, desordenado e rizomático, não programado ou dirigido por um centro articulador. Esse processo foi levado adiante pelos habitantes, carregando em si toda uma história de reciclagem em seu sentido metafórico e empírico, visto que na prática os moradores catadores reciclavam o material do lixo.

El Morro do lixo em Moravia se tornou um símbolo na cidade, um símbolo não só do abandono do Estado, como muitos o denominam, como também um símbolo da capacidade das famílias em reconstruir suas vidas, transformando um espaço não apto ambientalmente em um lugar habitável. Como afirma a entrevistada Gloria Ospina, líder dos moradores do setor El Bosque e funcionária do CDCM:

El papel de los líderes ha sido significativo, porque en Moravia las obras se hicieron cuándo la comunidad se movilizaba, no cuándo vienen de afuera para decirles que necesitan. Los que viven en el barrio conocen sus necesidades y determinan con argumentos cómo deben solucionarse. Todos han contribuido a la transformación de Moravia, pero han sido los líderes sus motores, porque ellos ven las necesidades y acuerdan a los lugares y a los funcionarios claves para conseguir lo que necesitan.

A cidade reduziu um bairro e mais de quarenta mil habitantes a um único símbolo, El Morro, setor onde se depositava o lixo, e cuja imagem a seguir reflete a pobreza, a marginalização e estigmatização (figura 11).



Figura 10: A pobreza e estigmatização em Moravia.

Para Muhammad Yunus, economista índio, criador do banco dos pobres, “La pobreza no la crea la gente pobre. Ésta es producto del sistema que hemos creado, por ende hay que cambiar los modelos y conceptos rígidos de nuestra sociedad”. A estigmatização deste território e de seus habitantes foi percebida ao longa da pesquisa, das entrevistas realizadas. A consequente marginalização, principal aspecto do estado de invisibilidade social, é decorrente não só de fatores econômicos, mas, também, de aspectos estéticos, culturais e sociais que, fundamentados no preconceito e/ou na indiferença, podem colaborar para o não reconhecimento de determinados grupos quando estes não se conformam ao padrão de vida das classes dominantes (Gachet, 2007)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Fonte: Entrevista dada em 24 jun 2007. Disponível em: <<http://discutireducacao.blogspot.com.br/2007/06/entrevista-samuel-gachet.html>>. Acesso em 18 set 2013.



No universo deste estudo, esses indivíduos, também descritos como “cidadãos de segunda classe” (Darhendorf apud Vieira, 1999), ou seja, aqueles desprovidos de reconhecimento e de direitos estão claramente representados pelos moradores locais – população de baixa renda.

Portanto, o território de Moravia, localizado no antigo lixão, conformou-se sobre a noção de segregação ao apresentar no território a vulnerabilidade social e de saúde, o que contribuiu para dificultar a “aceitação social plena” dos indivíduos relacionados a esse lugar (Goffman, 1999 e 1988)<sup>2</sup>.

Especificamente no caso dos habitantes desse território, sua estigmatização “[...] se faz sentir ao nível das políticas públicas” (Wacquant, 2006, p. 30) já que o seu não reconhecimento formal, proveniente da falta de consenso entre os órgãos oficiais quanto à conceituação desses grupos populacionais, compromete o aporte de investimentos públicos bem como sua absorção pela malha urbana.

As políticas públicas empreendidas em Medellín levaram as novas dinâmicas territoriais a produzir processos de gentrificação<sup>3</sup> em Moravia, especialmente do setor *El Bosque*, onde as oportunidades comerciais crescem diariamente e os interesses econômicos prevalecem. Esse aumento da atividade comercial acarretou a redução do uso residencial, deslocando as famílias ali residentes, incrementando o valor dos aluguéis como alternativa de negócio e crescimento familiar. Por isso o acordo urbano, realizado em 2006, denominado “*Influir sobre los precios de la tierra: Protección del uso residencial, modificación de la tendencia creciente de inquilinatos, protección a moradores con derechos adquiridos*”, não foi respeitado. Os acordos pactuados de proteção a moradores no Plan Parcial de Mejoramiento Integral del Barrio Moravia - PPMIM se tornaram difíceis de serem cumpridos devido a estas transformações.

Não podemos negar que continuam a prevalecer na cidade social as contradições espaciais, a concentração de investimentos em bens imóveis, a inconsistência dos vazios urbanos, a cidadania zonificada, a priorização da cidade - mercadoria (ou cidade econômica), tão difundida em Medellín, que não mostra a verdadeira realidade, desconhecida pelo turista.

Moravia não é diferente. O Estado interveio no espaço, reassentou parte da comunidade numa área distante, sem equipamentos básicos, de saúde e educação, promovendo a segregação destas pessoas. O reassentamento foi imposto na maioria dos casos, sem ter havido uma participação dos interessados na tomada de decisão, acarretando rompimento do tecido social, desemprego elevado e aumento da violência

2 Para E. Goffman, a “não aceitação social plena” era considerada por este autor como uma forma de classificação que leva a marginalização do estigmatizado.

3 Todas as mudanças nas dinâmicas territoriais, resultado da transformação urbana, gerou para o território processos de gentrificação; aumentando os custos de permanência, expulsando parte da população originária do bairro, dando origem a uma nova ocupação, com população em condições sócias – econômicas superiores, situação que contribuiu para o crescimento da dinâmica comercial, causando uma variação na estrutura sócio – cultural, econômica e urbana do território (Ríos, 2013).

diante da ausência do Estado.

O Estado revelou-se o grande agente modificador do espaço, dotador de infraestrutura, equipamentos urbanos e numerosas ações que criam e modificam o espaço. O Estado interveio no espaço por meio de leis, decretos e ações, e muitas vezes essas intervenções refletiam os interesses das classes dominantes e do capital, aumentando as desigualdades sociais e a degradação do meio ambiente. A violência, falta de equipamentos (escolas, hospitais, comércio, recreação, entre outros) e a redução do tecido produtivo são as consequências enfrentadas pelas famílias reassentadas com o PPMIM. As 152 famílias resistentes do setor El Morro que não foram reassentadas fora de Moravia aguardam a construção de um edifício dentro do bairro. Contudo não existem os recursos para a construção deste edifício. Os moradores do setor El Oasis também se encontram em grande risco, uma vez que o terreno onde estão assentados é formado fundamentalmente de escombros, sendo elevada a possibilidade de deslizamento.

Os mecanismos e instrumentos utilizados pelas instituições para a intervenção urbana nos bairros estão baseados sobretudo em critérios técnicos que possam atender aos objetivos funcionais do planejamento. Não há uma preocupação efetiva em se conhecer as formas de habitar dos moradores, parte integrante da uma organização social de bairro, com suas práticas e condições sociais e históricas. Por conseguinte, não é possível definir estratégias que mitiguem a dispersão e a desintegração produzidas pela expropriação e pelo reassentamento dos moradores, rompendo o tecido social construído em décadas. Foi exatamente isso que aconteceu com os moradores de Moravia.

Portanto, baseado na problemática apresentada, pode-se entender a necessidade de ações essenciais para dar andamento às soluções, através de mecanismos de participação social, junto ao poder público e à sociedade como um todo para superar os problemas locais. Além disso, também é necessário, para garantir o direito à cidade, a articulação das diversas entidades federais, estatais e municipais, em seus diversos âmbitos da gestão urbana, a fim de contribuir eficazmente para a redução das desigualdades sociais. No caso de Moravia, é fundamental a articulação das políticas públicas de interesse social, que estejam voltadas para solucionar a questão da moradia, assegurando melhores condições de vida para os mais pobres em um ambiente saudável.

## Referências

- Acselrad, Henri. (2004). As práticas espaciais e o campo dos conflitos ambientais. In: Conflitos ambientais no Brasil. Acselrad, Henri (Org). Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Fundação Heirich Böll.
- Bourdieu, P. (1994). Espace social et espace symbolique. In: Raison Pratique. Paris: Éditions du Seuil.
- Bourdieu. (1997). Capital cultural, escuela y espacio social. Siglo XXI. México.
- Consultivo de Ordenamiento Territorial. (2011). Alcaldía de Medellín Departamento Administrativo de Planeación, 16–178.
- Coutinho, M.T. da C.; Cunha, S.E. da. (2004). Os caminhos da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte, Editora da PUCMINAS, 2004, p 187.
- Demo. (2000). Metodologia do Conhecimento Científico. São Paulo.
- Goffman, E. (1988). Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC, p.4.
- \_\_\_\_\_. (1999) Manicômios, prisões e conventos. 6 ed. Editora Perspectiva: São Paulo, 1999, p. 45.

Kawulich, B. (2005). La observación participante como método de recolección de datos. Forum Qualitative Social Research. Vol. 6, Nº 2. Art. 43. Carrollton, Georgia. Disponible em URL:

<http://www.trabajosocialmazatlan.com/multimedia/files/InvestigacionPosgrado/Observaci%C3%B3n.pdf>

Minayo, M. C. de S.; (Org.). (2005). Avaliação por triangulação de métodos: abordagem de programas sociais. Rio de Janeiro: Fiocruz.

Red Antioqueña de Políticas Públicas - RAPP. (2011). La investigación de las políticas públicas: contribuciones desde la academia, Universidad nacional de Colombia, Impresos y Diseños, Medellín, 2011.

Ríos, Sandra Cristina O. (2013). La dimensión socio – cultural como eje transversal del PPMIM. ISVIMED, Medellín.

Santana, Pedro. (1986). Mejoramiento barrial, Moravia, Medellín, Colombia. Eschborn: Deutsche Gesellschaft fur Technische Zusammenarbeit. p 289.

Secretaría de cultura. (2011). La memoria cultural como dispositivo para la intervención social en Moravia. Municipio de Medellín.

Toro, N. Q., Echeverri, J. C., & Gil, H. M. (2006). Moravia Una Historia De Resistencia. Equipo.

Universidad de Cataluña. Universidad de Antioquia (2004). Ambientes urbanos , el reto de la sostenibilidad . Moravia como ejemplo de transformación.

Vieira, O. V. (1999). Desigualdade e limites do governo das leis. São Paulo Perspectiva; vol. 13, n. 3. São Paulo, Jul-Set/1999. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010288391999000300006#n17](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288391999000300006#n17).

Acesso em 25 jul 2011.

Wacquant, L. (2006). A estigmatização territorial na idade da marginalidade avançada. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, departamento de Sociologia, vol.16. p. 27-39. Porto. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4618.pdf>. Acesso em 12 jul 2011.

## Site

A Estigmatização. Entrevista dada em 24 jun 2007. Disponível em: <http://discutireducacao.blogspot.com.br/2007/06/entrevista-samuel-gachet.html>. Acesso em 18 set 2013.

## Figuras

Figura 1: Depósito de lixo na década de 70, os caminhões depositavam todo o lixo da cidade. Fonte: Jorge Humberto Melguizo

Figura 2: Depósito de lixo na década de 70, os caminhões depositavam todo o lixo da cidade. Fonte: Jorge Humberto Melguizo

Figura 3: Setorização de Moravia. Fonte: DAPM.

Figura 4: Vista aérea de Moravia, 2003. Fonte: Arquivo Planejamento Municipal Prefeitura de Medellín.

Figura 5: Moravia e seu entorno, ano 2014. Fonte: DAPM - Departamento Administrativo de Planeación Municipal.

Figura 6: Caracterização de zonas de alto risco do bairro Moravia, ilustração tomada de apresentação de dois projetos estratégicos de periferia Medellín 2004-2007 (DAPM).

Figura 7: Futuras Zonas Verdes. Fonte: Revista Luz Verde. Macroprojeto Integral de Moravia, 2005. Archivo Red Cultural de Moravia.

Figura 8: Moravia em 2005. Fonte: DAPM.

Figura 9: Moravia em 2014. Fonte: DAPM.

Figura 10: Intervenções Urbanas e as consequências internas. Fonte: Claudia Muniz.

Figura 11: La pobreza no la crea la gente pobre. Ésta es producto del sistema que hemos creado, por ende hay que cambiar los modelos y conceptos rígidos de nuestra sociedad (Muhammad Yunus, economista indio, creador del banco de los pobres).

# CRIAR E RECRIAR O DESAPARECIDO. O SÍTIO E A IGREJA ROMÂNICA DE SANTA JUSTA DE COIMBRA NA CIDADE DE HOJE

MARIA AMÉLIA ÁLVARO DE CAMPOS

Investigadora  
CHSC-U.C. e CIDEHUS-U.É.  
melicampos@gmail.com

MARIA LEONOR BOTELHO

Professora Auxiliar  
Departamento de Ciências e Técnicas do Património  
da FLUP  
Investigadora  
CITCEM-U.P.  
mlbotelho@letras.up.pt

## Resumo

*A cidade é um organismo vivo cuja morfologia está sujeita a contantes transformações que visam responder às necessidades dos seus habitantes. Só o olhar da História e da História da Arte podem recriar o transformado; ler os estratos do palimpsesto; e devolver à memória urbana a origem matricial dos edifícios, praças, bairros, ruas e arruamentos que dão vida à cidade de hoje.*

*Referenciada desde 1155, a igreja românica de Santa Justa de Coimbra funcionou no arrabalde Norte dessa cidade até 1710. Longe do núcleo amuralhado, implantado numa região arenosa próxima da margem do rio, este edifício enfrentou cheias sazonais e os efeitos do assoreamento e do alteamento das margens. Da igreja e respetivo adro, restam parte da estrutura (um edifício entretanto secularizado e degradado) e um terreiro (conhecido por Terreiro da Erva).*

*Este complexo urbano está atualmente implantado numa superfície muito superior à medieval e as escavações arqueológicas têm sido infrutíferas, dada a elevada cota do lençol freático. Só a articulação exaustiva da informação proveniente das fontes escritas permitirá interpretar a história deste espaço urbano de leitura tão difícil.*

*Neste estudo, pretende-se apresentar uma proposta da estrutura da igreja românica e do seu adro, bem como das transformações físicas até ao século XVI. Esse esboço resultará da análise das informações sobre o espaço, contidas na documentação medieval. Para tal, serão examinados, entre outros documentos, aqueles que fazem referência aos túmulos, altares e capelas, bem como os registos de visitas episcopais e o regimento da igreja.*

*Com base em premissas metodológicas delineadas na obra A Cripto-História da Arte (2001), considera-se possível caracterizar a estrutura românica desaparecida. Finalmente, essa caracterização, contextualizada pelo conhecimento que temos das dinâmicas urbanas desta paróquia medieval, permitirá apresentar uma proposta de legenda para o atual espaço da cidade.*

## PALAVRAS CHAVE

**Coimbra medieval, património desaparecido, memória urbana, paróquia urbana medieval, património religioso**

## Abstract

*The city is a living organism whose morphology undergoes constant transformations according to the needs of its residents. History and History of Art only can recreate what has changed; read the strata of palimpsest; and restore the urban memory of the original matrix of buildings, squares, neighbourhoods, streets and layouts that give life to the cities of today.*

*References to the Romanesque Church of Santa Justa of Coimbra, which developed its work in the Northern outskirts of the city until 1710, date back to 1155. Removed from the city walls and located in the sandy lands of the river banks, the building withstood seasonal flooding and the impact of silting and river bank heightening. From the church only part of the structure (nowadays a secular and degraded building) and the churchyard (known as Terreiro da Erva) remains.*

*This urban complex is currently part of a much higher surface and archaeological excavations have been mostly unsuccessful due to high water table levels. Only a comprehensive articulation of information from written sources will allow us to interpret the history of this urban space, whose reading is rendered so hard.*

*The present study will propose a structure for the Romanesque church and respective yard, as well as for the physical transformations the space experienced until the 16th century. This outline will result from the analysis of information obtained from medieval documents concerning this space. With this in mind, a series of documents will be examined, including references to tombs, altars and chantries, as well as records of episcopal visitations and church regulations.*

*Based on methodological assumptions set forth by the work A Cripto-História da Arte (2001), we believe we can describe this lost Romanesque structure. Finally, this outline, sustained on our knowledge of this medieval parish and its urban dynamics, will allow us to propose a reading for the space that is the city of our days.*

## KEYWORDS

**Medieval Coimbra, lost heritage, urban memory, medieval urban parish, religious heritage**

## Introdução

Ao entrar em Coimbra pelo Sul, deparamos com uma colina densamente ocupada e com uma urbanização que se estende até ao rio e o ultrapassa. A colina e o rio terão sido, desde a fundação, os elementos definidores da paisagem urbana e os principais condicionadores do povoamento da cidade.

Focaremos um dos primeiros núcleos de povoamento da Baixa da cidade – o adro de Santa Justa – e tentaremos reconstituir esse sítio patrimonial que hoje em dia integra a zona de proteção da área de património mundial constituída pela Rua da Sofia. De acordo com Vítor Serrão, a *reconstituição* é uma das quatro vertentes da Cripto-História da Arte enquanto «noção operativa» e passa pela «análise do fragmento de um conjunto artístico nos nossos dias parcialmente inexistente, a fim de desvendar a sua possível estrutura inicial» (Serrão, V. 2001:12).

Este trabalho resulta da vontade de congregar a História, a História de Arte e o Património na leitura de um edifício quase totalmente desaparecido e na recuperação da memória de um espaço urbano de Coimbra, tornando-o acessível pela difusão do conhecimento que dele se tem. Partindo do pressuposto da comunicação pública como parte primordial num processo de conservação mais amplo, ou seja, de conservação de uma memória, assumiremos a Interpretação e Apresentação como ferramentas básicas para a compreensão do público de sítios de Património Cultural (ICOMOS, 2007), dando assim resposta às recomendações da Carta Internacional Sobre Turismo Cultural (ICOMOS, 1999).

## Objetivos

Descrever e procurar caracterizar a estrutura românica do edifício da igreja de Santa Justa de Coimbra, assim como o espaço circundante – o adro da igreja onde se situava o cemitério e em torno do qual se localizavam as casas onde residia parte dos seus clérigos e paroquianos. Trata-se de compreender a estrutura de uma igreja da primeira metade do século XII que se manteve em atividade até ao início do século XVIII e cuja estrutura foi, por força da sua dessacralização, adequada a outro uso pela assimilação de parte da sua fábrica por outras arquiteturas de carácter habitacional e comercial.

Apresentar uma legenda informativa, resultante da interpretação das fontes materiais e históricas remanescentes, para o espaço do atual Terreiro da Erva, em que se contextualize a história deste espaço urbano e o integre na cidade-património, informando as comunidades anfitriã e visitante quanto ao valor patrimonial do sítio.

## Metodologia

Esta investigação assenta numa metodologia que pressupõe o cruzamento de informações sobre o espaço decorrentes de fontes materiais e escritas.



A maioria das fontes analisada é composta por documentos de cronologia anterior a 1450. Nesse conjunto de cerca de 800 documentos (datados entre 1283-1435), do fundo arquivístico desta igreja do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (PT/TT/CSJTC, maço 1-37 e livro 4), coligimos todas as informações sobre o espaço. Analisámos ainda as doações e testamentos onde se fundam capelas e altares por alma, e um regimento de 1524 onde se compilam os estatutos do cabido da igreja; o tombo das suas propriedades; a data e o tipo de missas e capelas que lhe competia celebrar; e o registo de uma visitação do bispo. De todos estes atos, a visitação é aquele que nos fornece mais informações sobre o espaço. Assim, optou-se também por fazer uma sondagem pelas visitas desta igreja realizadas durante o princípio desse século, conservadas no Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC/CSJ/Dep. III/1ªD/Est.8/Tab. 3/livro 30).

Perante a inexistência de fontes iconográficas sobre o edifício, analisaremos o levantamento topográfico atual da cidade de Coimbra e as ruínas da antiga igreja que têm sido objeto de escavações arqueológicas, durante os últimos meses.

Esta pesquisa fornecerá dados que, em articulação com o conhecimento existente sobre igrejas idênticas e coevas, permitirão acrescentar dados sobre a estrutura românica da igreja, apresentando-a às comunidades que poderão vir a usufruir do sítio.

## 1. Origem e evolução do espaço urbano

A primeira referência escrita à igreja de Santa Justa de Coimbra data de 1098 e em 1139 esta disputava o seu território paroquial com a recém-criada paróquia de São João adscrita ao mosteiro de Santa Cruz (Campos, 2016). Situada em local distante das muralhas da cidade, junto ao traçado da antiga via romana, esta igreja originalmente fixada numa área rural periférica ao núcleo urbano, passava a configurar o centro da paróquia mais a norte da cidade de Coimbra (Campos, 2013).

Neste período em que, a partir de Coimbra, se determinava a autonomia do reino de Portugal face aos de Leão e Castela, Afonso Henriques implementava um programa de reconstrução dos principais edifícios e infraestruturas da cidade (Ventura, 2003). No plano da arquitetura religiosa, em simultâneo com a construção do mosteiro crúzio, reconstruía-se a Sé e as igrejas paroquiais da cidade (Alarcão, 2008:114-115; Rossa, 2001:287-288). Implementava-se assim em Coimbra o programa estilístico do Românico, vigente no centro da Europa (Botelho, 2013:448-456).





© Historic Cities Research Project. Courtesy of Ozgur Tufekci

Figura 1. Vista de Coimbra (Braun, 1575).

A reforma românica de Santa Justa estaria acabada em 1155, ano da morte de D. Rodrigo, presbítero dessa igreja que a terá ordenado. A sua epígrafe (Barroca, 2000: v. II, n. 101) está ainda hoje conservada no Museu Nacional Machado de Castro e informa-nos sobre essas obras, dizendo que a igreja e o claustro, com casas adjacentes, estariam construídos por essa data (Barroca, 2000: v. II, 261-265).

Nos inícios do século XIII, tal como se verifica nas outras igrejas paroquiais de Coimbra, em Santa Justa organizava-se uma colegiada, presidida por um prior, reconhecido a partir de 1175, e constituída por um conjunto de beneficiados, a que se dava o nome de porcionários ou raçoeiros, identificados a partir de 1226. A igreja tinha ainda um tesoureiro e um conjunto de clérigos auxiliares denominados de capelães ou clérigos de missa (Campos, 2012: 184-219). A análise desta comunidade eclesiástica durante os séculos XIII, XIV e primeira metade do XV permite-nos perceber uma população de cerca de uma dezena de indivíduos aos quais se juntava um círculo de sociabilidade alargado de familiares e criados, que residia preferencialmente neste adro e nas ruas mais próximas (Campos, 2012: 232-254).

Durante esse período, a paróquia revela um crescimento urbano de grandes dimensões, beneficiando da deslocação de populações nomeadamente em períodos de êxodo rural. (Campos, 2013). Seguindo o traçado da antiga via romana que passava em Coimbra (Mantas, 1996:802-807), a zona sul/sudoeste deste território acompanhava a margem do Mondego – um rio velho, que em Coimbra e na planície do Baixo Mondego tinha pouca profundidade e alargava as suas margens devido ao forte assoreamento do seu álveo (Martins, 1940: 77-89). Por esta razão, a zona meridional da paróquia de Santa Justa – e o adro da igreja – sofreram inúmeras cheias, bem como o paulatino alteamento do seu solo (Coelho, 2003 e Gomes, 2006).

Nos inícios do século XVI, durante o reinado de D. Manuel I, Coimbra é alvo de um novo programa de reconstrução urbanística e, no reinado de D. João III, aquando da fixação definitiva da Universidade nesta cidade, abriu-se a Rua de Santa Sofia (Lobo, 2006 e Oliveira, 2010). De largura ímpar para o seu tempo, esta rua foi rasgada a nordeste da paróquia de Santa Justa e, em linha reta, ligava o mosteiro de Santa Cruz ao exterior da cidade. No seu extremo, a Porta de Santa Margarida viria substituir a Porta de Figueira

Velha, enquanto principal saída/entrada na cidade e a zona de Santa Justa deixava assim de ser serventia obrigatória. O carácter dominador que esta rua passava a assumir é observável no destaque que lhe é dado por Braun na sua representação de Coimbra (Figura 1).

Igualmente fustigado pelas cheias e a necessitar de espaços maiores, o mosteiro de São Domingos, a Oeste de Santa Justa seria imediatamente transferido para a Rua da Sofia (Gomes: 2006). Pelo contrário, aquela igreja só mudaria de lugar dois séculos mais tarde (Correia & Gonçalves: 1947). Em 1710, a igreja de Santa Justa foi transferida para o cimo da Ladeira de Santa Justa (Figura 2), no final da Rua da Sofia. Consequentemente, o adro de Santa Justa perdeu o seu nome, passando a chamar-se mais tarde Terreiro da Erva. O edifício da igreja românica foi secularizado e desempenhou diferentes funções, durante os últimos séculos. A ruína que chegou aos nossos dias revela um edifício completamente descaracterizado, com uma cota de superfície mais elevada que a medieval (cerca de 8m e posicionada agora ao nível dos arranques da abóbada) e que serviu de base para a construção de uma casa de habitação num piso superior (Figuras 3, 4 e 5), sobre uma das suas abóbadas o que contribui para a difícil legibilidade dos elementos remanescentes. Em simultâneo, com a descaracterização do edifício, que chegou a acolher uma oficina com materiais para automóveis, também a memória do espaço e da sua função original se perdeu definitivamente. Procurar reconstituir a sua estrutura original, apesar de ingrata, dada a escassez das fontes, é uma missão necessária à sobrevivência deste património religioso e urbano.



Figura 2. Igreja setecentista de Santa Justa, fotografia de Varela Pecurto (Dias, 1995: 77).





Figura 3. Edifício da igreja de Santa Justa no Terreiro da Erva © R. Campos: 2012.



Figura 4. Edifício da igreja de Santa Justa © M. L. Botelho: 2016.



Figura 5. Antigo edifício da igreja de Santa Justa (Levantamento: 2005).

## **2. A reconstituição do edifício desaparecido**

### **2.1. A igreja de Santa Justa e o Românico Coimbrão**

Apesar da imensa produção historiográfica consagrada à arquitetura da época românica na cidade de Coimbra (Botelho, 2013), a verdade é que as referências à igreja em estudo são diminutas. O caráter recente de uma investigação documental crítica e aturada da freguesia de Santa Justa de Coimbra (Campos, 2012) e a quase inexistência de vestígios materiais do edifício medieval contribuiriam seguramente para este facto. Na verdade, a dessacralização do edifício existente no Terreiro da Erva, resultante da construção da igreja que agora conhecemos, fez com que a partir do século XVIII se iniciasse o desmantelamento parte da igreja românica e, simultaneamente, à apropriação de parte da sua estrutura como base de outro tipo de construções.

Conhece-se a data de conclusão da reforma românica da igreja (1155), dado de relevo pela sua raridade no contexto da arquitetura da época românica em Portugal (Botelho, 2013). Lembrando o desconhecimento quase total quanto à sua plástica decorativa, sabemos que, acabada em 1155, esta reforma terá sido coeva da da igreja românica de São João de Almedina (Botelho, 2013: 483) e da edificação de Santa Cruz, cuja primeira pedra foi lançada em 1131, verdadeiro laboratório do românico coimbrão (Botelho, 2013: 487).

Contudo, da igreja românica de Santa Justa persistem apenas, além da epígrafe acima referida e de uma arca tumular de 1166 (Barroca, 2000: v. II, n. 123) hoje musealizadas, dois elementos arquitetónicos, muito adulterados na sua legibilidade original: as abóbadas da capela-mor e da capela da Epístola. Desconhece-se o programa iconográfico e a plástica artística da igreja, apesar da recente identificação das invocações de um número considerável de altares, exarados das fontes escritas. Perante estes factos, uma proposta de reconstituição real apenas se torna exequível diante da possibilidade da realização de prospeções arqueológicas que determinassem a dimensão da igreja (e das suas dependências), bem como pudessem identificar remanescentes elementos lavrados, mesmo que avulsos. No entanto, estamos cientes das profundas transformações urbanas sofridas por este sítio patrimonial e sua envolvente ao longo dos séculos que seguramente contribuirão para dificultar, se não impossibilitar, esta tarefa.

### **2.2. O edifício medieval a partir das fontes escritas**

O complexo arquitetónico dedicado às mártires Santa Justa e Rufina, em Coimbra, era composto por vários edifícios.

A igreja seria composta por mais do que uma nave que o bispo mandava frequentemente reparar, durante as suas visitas no século XVI (AUC/CSJ/Dep. III/1<sup>a</sup>D/Est.8/Tab. 3/livro 30, fl. 102), facto comprovado pela persistência dos abobadamentos da capela-mor e do absidíolo da Epístola já referidos (Figura 6). No século XVI, o bispo exigia sobretudo que se nivelasse o chão e que para isso fossem responsabilizados os donos das

“covas” no seu interior. Também em Quinhentos, o prelado mandava que se reforçasse e pintasse a parte do edifício que era de alvenaria (PT/TT/CSJTC, liv.4, fl. 10). Nogueira Gonçalves questionou se a igreja românica de Santa Justa seria abobadada (Gonçalves, 1938: 134). A cabeceira era-o seguramente (Figura 6). Contudo, as naves poderiam ter uma cobertura em madeira, hipótese provável atendendo à referência à alvenaria e ao exemplo muito próximo da igreja de Santiago de Coimbra, cuja cobertura em madeira resulta, contudo, de uma significativa intervenção realizada nos finais da década de 1930 (Botelho, 2013: 413 e ss).

À cabeceira da igreja, o altar-mor seria dedicado ao orago da igreja e, próximo dele, localizava-se um crucifixo junto do qual vários fregueses quiseram ser inumados, durante o século XIV e XV (PT/TT/CSJTC, m. 1, n. 7:1310-08-23; m. 27, n. 619:1330-05-19; m. 26, n. 544:1335-03-05; m. 29, n. 667:1445-06-29). Já no século XVI, ordenava-se que se envidraçasse a fresta da capela-mor que era gradeada (AUC/CSJ/Dep. III/1ºD/Est.8/Tab. 3/livro 30, fl. 102). Provavelmente junto a este altar configurava-se o coro da igreja, onde a comunidade eclesiástica oficiava e onde também se reunia com vista à resolução de assuntos de ordem temporal (PT/TT/CSJTC, m. 22, n. 447:1331-2-12).



Figura 6. Remanescente da cabeceira da igreja de Santa Justa © M. L. Botelho: 2016.

A par com o altar-mor, eram frequentemente citados os altares ou capelas do Salvador (PT/TT/CSJTC, m. 6, n. 140:1348-8-29), do Espírito Santo (PT/TT/CSJTC, m. 30, n. 673: 1396-9-15), de Santa Marinha (PT/TT/CSJTC, m. 19, n. 396:1334-08-15), da Trindade (PT/TT/CSJTC, m. 26, n. 575:1362-8-15), de São Leonardo e, mais tarde, a de São Sebastião. As quatro primeiras foram fundadas por paroquianos desta igreja, durante o século XIV (Campos, 2012:259-261), a última, reconhecida a partir do século XV, pertenceria a uma confraria com o mesmo nome. Já nos inícios do século XVI, o bispo mandava dismantelar o altar da capela de São Sebastião e colocá-la na «ilharga do altar de Sam Lionardo com as grades que tem o guarda

poo» (PT/TT/CSJTC, m. 16, n. 349:1434-10-19 e liv.4, fl. 11). Infelizmente, não sabemos a localização precisa de nenhuma delas. Apenas que a capela de Santa Marinha se localizaria perto de uma das portas da igreja que teria o mesmo nome (PT/TT/CSJTC, m. 27, n. 625:1360-11-24).

A análise dos locais de reunião do cabido desta igreja permite-nos identificar uma «porta principal» (PT/TT/CSJTC, m. 33, n. 748:1391-01-15), a referida porta de Santa Marinha, e uma Porta Travessa (PT/TT/CSJTC, m. 28, n. 652:1435-10-10), assim chamada por ser perpendicular à porta principal, sendo provavelmente ao nível das naves pois desconhecemos se a igreja românica teria transepto.

O claustro com as suas casas poderá ter servido, no início, como residência da própria comunidade eclesiástica, mas rapidamente terá perdido essa função, dada a secularização progressiva da comunidade eclesiástica (Campos, 2012:167-172). Durante o século XIV, uma dessas casas do claustro serviria de celeiro da igreja (PT/TT/CSJTC, m. 10, n. 205:1381-12-22).

À parte dessas casas do claustro, mas em espaço adjacente à igreja, existiam as casas do priorado: um conjunto de compartimentos de carácter habitacional e agrícola capaz de prover a autossubsistência do lar do prior – característica comum a outras residências de clérigos, à semelhança dos próprios palácios episcopais (para o caso do bispo de Coimbra, Alarcão 2008: 105-127). Sobre a arquitetura destas casas do prior, sabe-se que teria uma «alpendorada» (PT/TT/CSJTC, m. 33, n. 743:1404) e que a sua proximidade da igreja permitia que daí se desse conta do que se passava no interior do templo (PT/TT/CSJTC, m. 15, 320:1379-06-17). A Norte da igreja, do lado esquerdo da cabeceira, conservou-se até há pouco tempo o topónimo Quintal do Prior – provável reminiscência da localização destas casas do priorado.

Ponto de encontro dos paroquianos, espaço privilegiado para a reunião dos habitantes da cidade, para o comércio e outras atividades económicas, o adro das igrejas era um elemento fundamental do urbanismo medieval (Trindade, 2013: 595-597). O de Santa Justa seria delimitado por casas de habitação, localizando-se aí também o forno que cozia o pão para a igreja (PT/TT/CSJTC, m. 5, n. 135:1405-10-09). Aí situava-se também o cemitério, onde alguns túmulos se destacavam pela sua monumentalidade (PT/TT/CSJTC, liv.4, fl. 6v).

### **3. Proposta de legenda informativa: da interpretação e apresentação do sítio patrimonial de Santa Justa de Coimbra**

A Carta Internacional sobre Turismo Cultural (ICOMOS, 1999) tem como objetivo fundamental a comunicação do significado e da necessidade de conservação do património. Assim, impõe-se o acesso ao Património Cultural pela comunidade anfitriã – contribuindo definitivamente para o seu conhecimento e reforçando um sentido afetivo de pertença – e pela comunidade de visitantes – enquanto meio de promoção/difusão turística.

Torna-se, pois, cada vez mais significativa a criação de conteúdos que otimizem a compreensão destes dois públicos acerca das características significativas do Património (ou patrimónios) e da consequente necessidade de proteção, reconhecendo e potencializando a autenticidade do lugar, mesmo o seu *spiritu loci* (ICOMOS, 2008).

A Carta ICOMOS para a Interpretação e Apresentação de Sítios de Património Cultural (ICOMOS, 2007) assume a *interpretação* e *apresentação* como elementos essenciais do esforço de conservação do Património e como ferramentas básicas para a apreciação e compreensão do público dos sítios do Património Cultural. Entendendo a conservação do Património como um ato comunicativo, consideramos necessário valorizar a tarefa de *comunicação do significado* do Terreiro da Erva e daquela que foi, não só a igreja românica de Santa Justa, mas também toda a sua estrutura que tão definitivamente marcou o desenvolvimento urbano da zona noroeste de Coimbra.

Embora o estatuto de sítio de património cultural não esteja inventariado, nem classificado conforme prevê a Lei-Base do Património Cultural nº107/2001 de 8 de Setembro, este sítio patrimonial encontra-se na Zona de Proteção da área inscrita em 2013 na Lista de Património Mundial da UNESCO, o que lhe confere um estatuto outro pela proteção jurídica criada (Diário da República nº236, 2ª Série, 2013-12-05 e <http://www.uc.pt/ruas/inventory>). Entende-se assim a recente requalificação do espaço público e justifica-se portanto a necessidade de valorização do conhecimento sobre este espaço urbano. Deste modo, consideramos que deveriam ser desde logo dados a conhecer *in loco*, num painel, os seguintes dados:

A) De perceção mais imediata:

- Breve contextualização do sítio de Santa Justa;
- Planta do sítio de Santa Justa indicando as várias camadas estratigráficas dos diversos tempos históricos;
- Cronologia do sítio e igreja românica de Santa Justa;
- Reconstituição virtual de várias perspetivas do conjunto arquitetónico composto pela igreja românica e suas dependências, diferenciando visualmente os elementos concretos daqueles que constituem meras hipóteses de interpretação segundo modelos de boas práticas internacionais;

B) Informação mais desenvolvida sobre o sítio e a sua história:

- QR Code permitindo acesso a diferentes conteúdos e estudos de referência.

## Conclusões

Colocámos a História, a História da Arte e o Património, em articulação com noções de urbanismo, a interpretar a evolução de um espaço, a analisar as mudanças de toponímia e a recuperar uma memória patrimonial praticamente esquecida do quotidiano e das comunidades da cidade de hoje.

Percebemos como entre os séculos XI a XVI, este foi um espaço em permanente transformação,

dadas as alterações dos preceitos da vida canónica e as permanentes demandas da vivência espiritual e religiosa dos seus fregueses e benfeitores. O claustro perdia a sua função residencial, mas contiguamente à igreja desenvolveram-se as casas do prior; os altares multiplicavam-se imprimindo, tanto no espaço como na pastoral da igreja, as preferências devocionais dos paroquianos defuntos. Túmulos, lápides, casas de habitação e equipamentos necessários à vida económica da colegiada coexistiam no adro materializando a convivência entre o sagrado e o profano, natural numa sede de paróquia, dentro da cidade medieval.

De acordo com as diretrizes internacionais para o Turismo e o Património, considerámos relevante interpretar este espaço, através de uma legenda informativa cuja estrutura aqui se propôs. Consideramos fundamental a apresentação e interpretação deste espaço dado o seu estatuto de zona protegida nas proximidades da Rua da Sofia, área inscrita pela Unesco desde 2013 na Lista de Património Mundial da Humanidade.

## Referências

- Alarcão, J. (2008). *Coimbra: a montagem do cenário urbano*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Barroca, M. J. (2000). *Epigrafia medieval portuguesa: 862-1422*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Botelho, M. L. (2013). *A historiografia da arquitectura da época Românica em Portugal (1870-2010)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian : Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Braun, G. (1575). *Civitates orbis terrarum*. Antwerpiae : Apud Aegidium Radeum. Em linha: <http://archive.org/details/civitatesorbiste00brau>
- Campos, M. A. Á. de (2012). Santa Justa de Coimbra na Idade Média: o espaço urbano, religioso e socio-económico. Faculdade de Letras, Coimbra.
- Campos, M. A. Á. de (2013). População e família na freguesia de Santa Justa de Coimbra nos séculos XIII a XV. Em Ferreira, A., Pacheco, P., Reher, D., Martins, M. M., Santos, C., Pinto, M. L. R. (Eds.). *As cidades na história: população: I Congresso Histórico Internacional: atas*. Guimarães: Câmara Municipal.
- Campos, M. A. (2016). Coimbra's parochial network: aspects of its definition in the 12th century. Em Vilar, H. V. e Branco, M. J. (Eds.), *Ecclesiastics and political state building in the Iberian monarchies, 13th-15th centuries* (pp. 246–258). Lisbonne: Publicações do CIDEHUS. Em linha: <http://books.openedition.org/cidehus/1596>
- Diário da República nº236, 2ª Série, de 5 de dezembro de 2013
- Coelho, M. H. da C. (2003). Coimbra Medieval: Uma cidade em maturação. Em Alarcão, A. (Ed.), *Inventário do Museu Nacional Machado Castro. Coleção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII-XIV*. Lisboa: Instituto Português dos Museus.
- Correia, V. & Gonçalves, A. N. (1947). *Inventário artístico de Portugal: cidade de Coimbra*. Vol. 2. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- Gervásio, A. S. dos S., & Santos, S. R. R. (2005). *Relatório final: Sondagens arqueológicas no Terreiro da Erva*. Coimbra: Gabinete de Arqueologia Arte e História da Câmara Municipal.
- Dias, P. (1995). *Coimbra arte e história* (3ª. ed. rev. e aumentada). Coimbra: Minerva.
- Gomes, S. A. (2006). Igreja S. Domingos de Coimbra em 1521. *Separata de Arquivo Coimbrão*, Vol. XXXIX (2006), 377-396.
- Gomes, S. A. (2006). Coimbra - aspectos da sua paisagem urbana em tempos medievos. *Biblos*, IV, 125-163.

- Gonçalves, A. N. (1938). *Novas Hipóteses acerca da Arquitectura Românica de Coimbra*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- ICOMOS (1999). *Carta Internacional sobre Turismo Cultural*. Cidade do México.
- ICOMOS (2007). *Carta Icomos Para a Interpretação e Apresentação de Sítios de Património Cultural*.
- ICOMOS (2008). *Declaração de Québec*. Canadá: Icomos. Em linha: [http://www.icomos.org/quebec2008/quebec\\_declaration/pdf/GA16\\_Quebec\\_Declaration\\_Final\\_PT.pdf](http://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_PT.pdf).
- Levantamento arquitectónico do edifício sito no Terreiro da Erva, n.º 35-45 - N.º de inventário 04T07 do «Levantamento Arquitectónico e do Património Cultural e do Edificado e Constituição do Sistema de Informação do Processo para a Reabilitação Urbana e Social da Baixa de Coimbra (projecto multidisciplinar desenvolvido no âmbito do protocolo entre a Universidade de Coimbra e a Câmara Municipal de Coimbra através do Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra), coord. científica: João Coutinho; Carlos Fortuna; Eduardo Júlio; Walter Rossa; Raimundo Mendes da Silva, Coimbra, 2003-2005»
- Lobo, R., Costa (2006). *Santa Cruz e a Rua da Sofia: arquitectura e urbanismo no século XVI*. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade.
- Mantas, V. G. (1996). *A rede viária romana da faixa atlântica entre Lisboa e Braga*. s.n., Coimbra.
- Martins, A. F. (1940). *O esforço do homem na bacia do Mondego: ensaio geográfico*. A. F. Martins, Coimbra.
- Oliveira, A. de. (2010). Encantos de Sofia: para a História de uma rua de Coimbra. Em *Pedaços de História Local* (Vol. I, pp. 177-203). Coimbra: Palimage Editores e CHSC.
- Rossa, W. (2001). *Diversidade: urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade*. s.n., Coimbra.
- Serrão, V. (2001). *A Cripto-História de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Trindade, L. (2013). *Urbanismo na composição de Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ventura, L. (2003). Coimbra Medieval: uma cidade em formação. Em Alarcão, A. (Ed.), *Inventário do Museu Nacional Machado Castro. Coleção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII-XIV*. Lisboa: Instituto Português dos Museus.

(Endnotes)

1 Em 2005, realizaram-se escavações arqueológicas pouco conclusivas dada a cota elevada do lençol freático (Gervásio & Santos, 2005). Nos últimos meses, no decorrer das obras de reabilitação urbana do Terreiro da Erva, a Câmara Municipal de Coimbra voltou a abrir escavações. Agradecemos ao Arqueólogo Sérgio Madeira e ao Engº Sidónio Simões, responsáveis pelas obra e escavações, por todas as informações cedidas sobre o espaço, durante uma visita ao sítio.

# DESTRUCTIONS AS OPPORTUNITIES: THE DEBATE ABOUT THE BOMBED HISTORIC NAPLES AT THE DAWN OF RECONSTRUCTION, 1943-1946

ANDREA PANE

Associate Professor of Architectural Conservation  
University of Naples Federico II, DiARC,  
via Toledo 402 80134 Naples, ITALY  
a.pane@unina.it

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

Ph.D. in Architectural Conservation  
University of Naples Federico II, DiARC,  
via Toledo 402 80134 Naples, ITALY  
giovanna.russokrauss@unina.it

## Resumo

Nápoles foi uma das cidades mais bombardeadas de Itália durante a Segunda Guerra Mundial devido ao seu porto e indústrias. Contudo, este violento cenário de destruição deu também origem a um processo dinâmico de planeamento urbano. O denso centro antigo, desenvolvido em altura sobre um tecido urbano comprimido, foi historicamente marcado por problemas de desordem e densidade. Antes da guerra vários planos urbanísticos tentaram resolver a questão seguindo abordagens que variaram com a atenção progressiva ao monumento e suas envolventes. Já em 1945, foi criada uma Comissão para o estudo de um novo plano diretor, envolvendo os estudiosos mais importantes da cidade, como Luigi Cosenza e Roberto Pane. Este último tinha expressado a sua opinião sobre a reconstrução da cidade já em 1943, afirmando que era necessário tirar partido das novas circunstâncias, que na tragédia do momento ofereciam oportunidades de renovação através de um cuidado processo de «diradamento» (desbastamento). Apesar do rico debate que, a partir desse momento, marcou a segunda metade da década de 1940, em que uma certa indiferença pelo património urbano convivía com o surgimento das primeiras medidas de proteção do ambiente dos monumentos, a reconstrução de Nápoles acabou por ter um resultado diferente traíndo as motivações que o inspiraram. Hoje, a cidade apresenta muitos vestígios deste processo: grandes reconstruções, algumas áreas de conservação e até mesmo a presença de feridas de guerra que ainda surgem dentro do tecido urbano contemporâneo, como na via Marina. A partir dos efeitos da guerra, o paper ilustra este rico debate sobre a reconstrução urbana, destacando os desenvolvimentos teóricos e os diferentes resultados em termos de perda e de conservação de um património construído tão relevante como o centro histórico de Nápoles.

## PALAVRAS CHAVE

Património urbano, guerra, destruição, reconstrução, Nápoles

## Abstract

Naples has been one of Italy's most bombed cities of World War II. Despite this tremendous scenario the random destructions also gave start to a period of great turmoil for urban city planning. The dense centro antico, grown in height on a narrow urban fabric, was historically marked by problems of disorder and density. Before the war several urban plans had tried to resolve the matter following approaches that varied with progressive attention to their monuments and settings. As early as in 1945 a Commission was set up for the study of a new masterplan, involving the most important scholars of the city, such as Luigi Cosenza and Roberto Pane. The latter had expressed his views on the town reconstruction already in 1943, stating that it was necessary to take advantage of the new circumstances, which in the tragedy of the moment offered new opportunities through a careful process of diradamento (thinning out). Despite the rich debate that from that moment on marked the second half of the 1940s, in which a certain nonchalance towards the urban heritage cohabited with the rise of the first instances of protection of monuments' ambiente (setting), the reconstruction of Naples had a different outcome and betrayed the hopes that had inspired it. Today, the city displays many traces of this process: large reconstructions, some conservation areas and even the presence of war wounds that still emerge within the contemporary urban fabric, as in via Marina. Starting from the outcomes of the war, the paper outlines this rich debate on urban reconstruction, highlighting the theoretical progresses and the different outcomes in terms of loss and conservation for such a relevant built heritage as the historic centre of Naples.

## KEYWORDS

Urban heritage, war, destruction, reconstruction, Naples



## Introduction

The paper analyzes the vicissitudes of Neapolitan urban planning in the context of the early years after World War II. It highlights good practices and negative actions undertaken by the city administration in a historical and institutional context very complex both at a local and national scale. In conclusion are analyzed the materials results on the urban fabric of Naples, of this city planning that failed to be realized.

## Aim of the research

The main research goal is the analysis of a specific historical phase of transformation of the city of Naples in relation to the problems of post-war reconstruction, with particular reference to urban planning. Therefore the research enlightens the necessity that even in relation to unusual and unexpected scenarios planning the reconstruction and development of cities should be addressed with no rush.

## Methodology

The present paper is based on a traditional historical approach. An accurate analysis of the literature available has been carried out, analyzing the results of recent publications and supporting it by consulting historical documents: scientific publications, newspaper articles and archival records. Beside the current data analyzed by the architectural historians, the research includes also sources that highlight the political and institutional framework of the reconstruction period. The point of view of the article is based on a focus and a synthesis of many studies carried out over the years by Andrea Pane and the Ph.D thesis recently discussed by Giovanna Russo Krauss.

## 1. Naples and its urban issues throughout the war (1940-43)

### 1.1. Naples during the war

It is widely known that during War World II Naples has been one of Italy's most bombed cities. With its fame, high number of inhabitants, as well as strategic position in the Mediterranean sea, the city has been considered a key target throughout the war. In fact from November 1940 to April 1944 Naples is constant object of air raids, both from allied and German aviation.





Figure 1 – The harbour and the historic centre of Naples during January 1st, 1943 bombing (NARA).

From its first incursion to December 1942 the Allied night raids aim primarily at the port, source of supply for the African front, and other infrastructural and industrial strategic targets present mainly in the eastern area (fig. 1). Since the end of 1942 strategy switches to “carpet bombing” (also known as saturation bombing), even in daylight. This new strategy is carried out in order to demoralize the population and when in 1943 Italy becomes the cornerstone upon which insisting to change the fate of the war, the military headquarters of the Strategic Air Force have no doubts and increase up to one hundred times the monthly average load of bombs on Naples. After the Allied invasion of Sicily and the July 25th deposition of Mussolini, the renewed motivation of the Allies, who hope to lead Italy to surrender, bring the devastation to experience a further enhancement (Gribaudi, 2005). Therefore it doesn't surprise that the largest raid on the city is on August the 4th 1943, carried out by 400 B-17 planes that for more than eight hours fly over the whole city releasing upon it the devastating fury of countless bombs that destroy buildings and monuments. From the ancient inner centre, so dense with history and monuments, to the historic districts such as San Ferdinando, ancient roman settlement and nineteenth-century expansion zone, to the residential Vomero and to the industrial areas, the whole city is affected by the incursion and the day after Naples is continually punctuated by fresh ruins (Villari, Russo & Vassallo, 2005; Pane, 2011).





Figure 2 – The Basilica of Santa Chiara in the aftermath of August 4th, 1943 bombing (ASBAN, B2187)

Among the many monuments hit in this grim day is the Basilica of Santa Chiara, almost completely destroyed by the fire developed from the firebomb released upon it (fig. 2). For the citizens the angevian church is one of the most beloved architectures of the city and its destruction has a deep effect on the population, promptly interpreted in the famous traditional song *Munasterio 'e Santa Chiara*, as well as on the scholars that cherish the beautiful and ancient church and weep the loss of the baroque layout that Vaccaro, Buonocore and Del Gaizo had given to the medioeval architecture (Guerriero & Rondinella, 2011). The news of the church's destruction rapidly spread across the country, as in the next months the photographs of the unroofed empty nave, full of debris, circulate in national and international papers and journals. Santa Chiara immediately becomes one of the symbols of the devastating fury of the war and its destructive effects on artistic and historical heritage, stimulating considerations on the fate of this heritage in peacetime, when the architectural and urban question will demand a solution (fig. 3).

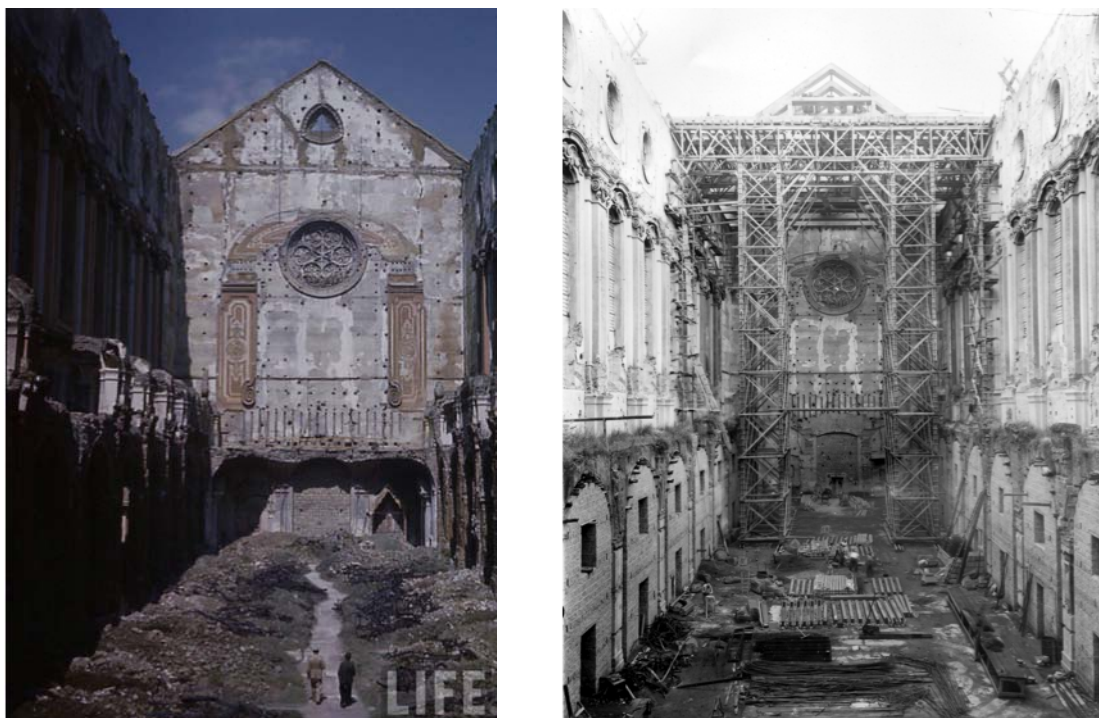


Figure 3 –The interior of the Basilica of Santa Chiara depicted in a photograph published in the journal “Life” (1943) and the reconstruction of the roof structure with concrete trusses in 1948 (ASBAN, B2191).

When finally, in the first days of October 1943 the Allied troops triumphantly enter Naples they discover a city morally and physically devastated, exhausted by the constant air attacks and mutilated by the violent retreat of the Germans, who have carried out a work of systematic destruction leaving it without light, gas, water, trams or telephones, and with broken sewers, impassable roads and all establishments of public services destroyed or seriously damaged. It would have been the Allied government to try and fix this tragic situation, during the long months from October 1943 to June 1944, when finally the breakthrough of the front allows the liberation of Rome and many of them continue north. However it must be pointed out that the Neapolitan occupation has been the longest of World War II: entered in the city on October 1, 1943, the Allies remained there 34 months, until July 31, 1946, well longer than all other Italian regions (Stefanile, 1968; Isabella, 1980).

The final outcome of the war on the city is heavy. It doesn't matter whether from Allied or German raids, strategic or carpet bombing, the proximity of the historic city to the rail station and the Port facilities has brought frequent and large random destructions throughout the consolidated city, permanently altering both individual monuments, so widespread even in a relatively small area, and the historic urban fabric. Especially the neighborhoods Mercato, Porto and Pendino, closest to the industries and the port, suffer more damages. For instance the Mercato district reached 90% of destroyed rooms and here, therefore, the major debates and the choices on the reconstruction will be concentrated (Villari, Russo & Vassallo, 2005; Middione & Porzio, 2010; Russo 2011; Vassallo 2011).

## 1.2. Destructions as opportunities: Roberto Pane in the early debate

In 1943 Naples has no facilities, prey of epidemics (Isabella, 1980) and with a population marked by such poverty and hunger that the long months of Allied occupation are immediately exploited as an occasion to recover through illegal trades and activities. This “paradise inhabited by devils” becomes soon infested as never before with a malpractice made famous by the literature (Malaparte, 1949; Lewis, 1978) and cinema representations of the following years (such as Roberto Rossellini’s *Paisà*, 1946). Despite this conditions of complete devastation – as in all liberated Italy - the hopes for a better future have never been so high: after twenty years of fascist regime finally citizens and intellectuals are free to speak and govern themselves. The future is in their hands and they are eager to contribute to the city’s rebirth.



Figure 4 –Roberto Pane in the 1940s and his article on “La nuova Europa”, December 24th, 1944.

After being forced out of the spotlight for many years the architect Roberto Pane (1887-1987), one of the first graduates of the School of Architecture founded by Giovannoni in Rome, and from 1942 on full professor at the Faculty of Architecture in Naples, is among the many intellectuals who promptly joins the debate on the city and its future configuration, quickly establishing himself as one of the reference academics in the field of restoration and reconstruction (fig. 4). Having promoted, in January 1944, the reconstitution of Campania’s Order of Architects (becoming its first president after fascism) not only does Pane intervenes in the printed debate, for example outlining the guidelines for the restoration of monuments like Santa Chiara or the Ponte Santa Trinita in Florence (Pane 1944; Pane, 1945-1946), but he also personally collaborates with the Italian art administration, the General Direction for Fine Arts, and the Allied Administration, the Subcommittee for

Monuments, Fine Arts and Archives, which in the spring of 1944 appoints him «director of restoration» (Russo Krauss, 2016).

On the threshold of the Forties Pane has not been particularly interested in the issues of restoration and planning. It is war, with its destruction, deeply felt in Naples, to push him to delve into the theme of conservation and transformation of the consolidated city and its monuments (Fiengo, 1993). He intervenes in advance on the issue as early as July 1943, when the debate has not yet developed and in the church of Santa Chiara the Tino da Camaino's funeral monuments, covered by sandbags and scaffoldings, await the end of the conflict, unaware that as soon as in a month time those same protections would foment the fire that would forever erase the Baroque layout of the church (Vassallo, 2010).

In July 1943 the local newspaper «Il Mattino» publishes Pane's article *Monumenti e restauri* [Monuments and restorations] (Pane, 1943, July 3) which anticipates the more famous considerations of the later *Il restauro dei monumenti* [monument's restoration] (Pane, 1944) and *Aspetti della ricostruzione di Napoli* [Aspects of Naples' reconstruction] (Pane, 1944, December 24). As his mentor Giovannoni, who just a few months later will publish the article *Il diradamento edilizio ed i suoi problemi nuovi*, [City's thinning out and its new problems] (GIOVANNONI, 1943), reconsidering his famous theory of *diradamento* (thinning out) in light of the casual destruction of the war, at that time the architect is already fully aware of the dangers, but also the potential, of the reconstruction to be carried out in peacetime. In particular, he points out the risk that historians and restorers might influence reconstruction in a selective way, focusing exclusively on “monuments”, while, on the contrary, the true question was about their “*ambiente*” (settings), equally altered by incursions. He underlines that the restorations of the few monuments and the reconstruction of the “common” residences were not to be considered separately but as a whole, unit issue.

Pane already knows that specific attention must be reserved to the new urban voids because in this gray spaces left by bombs and sudden absence of planning, speculators would intervene to further build the already saturated fabric, therefore irreversibly altering also the perception of monuments, conceived and built in an environment that is equally worthy of protection as the monuments themselves. As he would warn in later articles this speculation would mean engulfing a city that is historically already full of problems and creating an even more severe damage by relocating the local population, which, as he points out, is linked to those places in the same way monuments are to their environment (Pane, 1947).

For the architect, who already recognizes the formation of sharp factions, the only solution to the problem is a critical and extensive approach to the individual case, both in scale, from monument to city, and in instances object of attention, from aesthetical to practical ones. Despite upholding with “finally” the emergence of the first proposals of ruin conservation, he already expresses his opening for a reconstruction “as it was, where it was” while recognizing it as an extreme proposal and specifying «the impossibility of establishing in advance the rules to be followed». The problem of post-war reconstruction, as he points out, would continue

to arise from time to time and far for being solvable with rigid and aprioristic recipes it would demand always different solutions as well as technicians morally up to the task, not only competent in their specific fields – as he recognizes the technical preparation of Italian officials – but also ethically prepared to not leave any space to arbitrariness and speculation (Pane, 1943, July 3).

## 2. After the war: institutions and reconstruction (1944-46)

### 2.1. Power and politics at the dawn of reconstruction

It's been some time now that a vast literature has deepened Italy's complex institutional situation between the armistice of September 8, 1943 and the final liberation of April 25, 1945. In addition to the direct testimonies of many protagonists of the time (Degli Espinosa, 1946; Caracciolo, 1964; Croce, 2004) today are available many studies on this difficult phase of civil and political reconstruction (Ricci, 1996). As has been repeatedly noted, referring to that general institutional contest is necessary to comprehend the complexity and evaluate the effectiveness of the actions taken for monuments and cities' protection and restoration. In this sense, the term "reconstruction" should be understood in a unitary way, keeping together both Italy's real material reconstruction and the civil, political and economic issues, all closely intertwined to the first (Saraceno, 1977; Isabella, 1980).



Figure 5 – Benedetto Croce (1866-1952) and Paul Gardner (1894-1972)

Between autumn 1943 and winter 1944, the so-called «Regno del Sud» – the southern Italian territory already liberated from the Germans, that had first Brindisi as its capital and then, from February 11, 1944, Salerno – is the object of a timid recovery of intellectual and political life, which also leads to the first providences in the field of reconstruction. Although in a delicate military context – the Germans air raids continue on Naples until spring 1944 – and in a no easier political context – compressed between the reticence of King Vittorio Emanuele III to abdicate and the Allied interferences – Campania is therefore scene of significant events for Italy's future. Many intellectuals and politicians who had openly fought against fascism are protagonists of these events. First of all Benedetto Croce (fig. 5) – who maintains a strong influence on the Allies at least until

summer 1944 – and then Carlo Sforza, Enrico De Nicola and, on different positions, Palmiro Togliatti (Degli Espinosa, 1946; Isabella, 1980:69-70; Croce 2004). In the fervor of the journalism restart, which begins from Naples and Rome, many of these political and cultural issues are expressed a few months later through the weekly newspaper «La nuova Europa», founded by Luigi Salvatorelli in December 1944. On it Pane writes his already mentioned proposals for Naples' reconstruction (Pane, 1944, December 24).

In this general context develop the first fundamental considerations on the fate of monuments and city, mostly unfulfilled in later years, but above all the first protective actions and minor repairs on the damaged artistic heritage are carried out. The latter are promoted by the Subcommittee for Monuments, Fine Arts and Archives within the Allied Control Commission for Italy, whose responsibility for Region III (Campania and Molise) is entrusted to Major Paul Gardner (1894-1972), in peacetime director of the Nelson Museum in Kansas City (fig. 5). Starting from October 19, 1943, he begins his work of recognition of war damages on local artistic heritage (Colalucci, 2010). Working closely alongside the Superintendent of Galleries Bruno Molajoli, Gardner selects monuments by «the dual criterion of buildings' individual artistic importance and works' urgency, comparing them to the damages extent». Aim of these early operations is to «preserve buildings and monumental and decorative works contained therein from any further possible aggravation, as well as from the inevitable deterioration that would be caused by the prolonged persistence of precarious situations». Therefore for the moment Molajoli and Gardner give up «following the attractive desire to also include so-called “artistic restoration” projects» (Molajoli & Gardner, 1944).

At the same time, however, the political and economical situation in of the Allied occupied Naples is not simple. This is due to the Allied Military Government, which for the civil affairs is led by Regional Commissioner Colonel Charles Poletti, who imposes numerous prohibitions against a free restart of democratic life. This is attested by the episode of the Liberation Committee Congress, which – forbidden in Naples – is held in Bari in January 1944, with the authoritative presence of Croce, Sforza, Arangio Ruiz and many others (Caracciolo, 1964:97-98; Isabella, 1980:104; Pane, 2011b:436). To aggravate the situation there is also the requisition of the port, which is handed back to the city administration only in November 1946 (Isabella, 1980:65-67). In this context, a tangible sign of administrative restart takes place on April 15, 1944, with the establishment of the first democratic mayor, Gustavo Ingrosso, after twenty years of fascist government and whose junta is formed on May 12. From the beginning the Ingrosso program aims to focus on the reconstruction of the building stock and on the «full, definitive realization of a city's rational, modern overall reclamation and expansion plan». For this purpose it is announced the imminent approval of a «project for the drafting of a master plan». This actually happens with the deliberation of August 12, 1944, but has no immediate consequences because of the fall of the junta Ingrosso of September 9 (Isabella, 1980:110-113). Although the decision to start immediately a new master plan appears brave, it should be noted that the judgment on the current plan of 1939 – one of the best results of the culture of the time, prepared by a group of technicians led by the great urbanist Luigi Piccinato – is hasty and influenced by ideological prejudices (Dal Piaz, 1985:17).



Meanwhile, nationwide important events take place: in June 1944 the Allies finally enter Rome, imposing the Italian government to move in the capital, entrusting it to the president of the National Liberation Committee Ivanoe Bonomi, sanctioning a more definite political participation of the Liberation Committees (Ricci, 1996). To this also follows relevant initiatives regarding reconstruction: in summer 1944, the National Institute of Urban Planning resumes its activities thanks to the contribution of Piccinato, that in a significant article of the same year, entitled *Conquista*, stresses the need to safeguard the modern urbanism acquisitions, among which he places «the conscience that a monument should be seen only in its environment, the awareness that an old neighborhood, even without crucial monuments, might have its own beauty, its own meaning, and should be considered the same way as a painting, a statue or a palace» (Piccinato, 1944; Olmo, 1992). While even the elderly Giovannoni returns to the issue of reconstruction and thinning out (Giovannoni, 1944), a clearer awareness of the close relationship between urban planning and conservation emerges. It is pursued in particular by the art historian Carlo Ludovico Ragghianti (fig. 6), who in 1945 – through the establishment of a Urbanistic Office within the Undersecretariat of Fine Arts and Entertainment, which he directs in the short-lived government of Ferruccio Parri between June and December 1945 – tries to obtain the approval of radical legislative acts (Morgante 2010; Panato, 2013, Russo Krauss 2016).

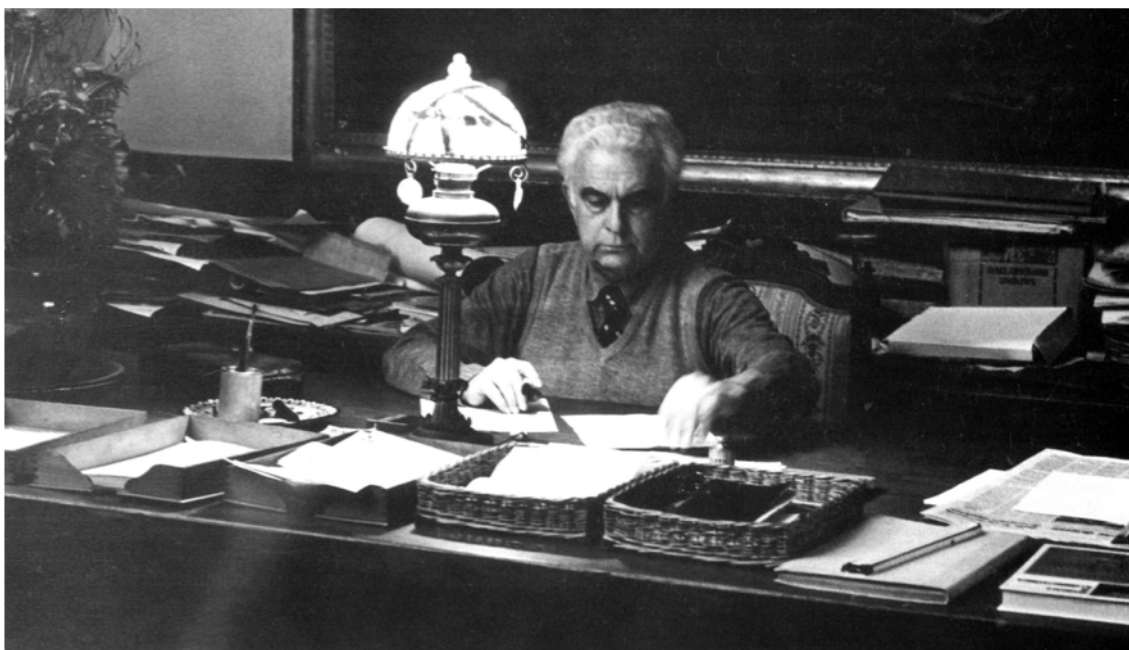


Figure 6 – Gustavo Giovannoni (1873-1947) and Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987)

Unfortunately most of these instances will be denied by later events of 1945-46. In December 1945, in Milan takes place the first conference on reconstruction, but the assembly is divided into a front more prone to state programming of interventions, which is represented mainly by architects, and in an opposing front, which would later prevail, formed by entrepreneurs oriented to promote liberalism and private initiative (Brunetti, 1986). On this occasion, however, the reconstituted INU (National Institute of Urban Planning) presents an innovative motion for the conservation of historical and monumental urban complexes, where instances from Giovannoni live alongside openings towards modernity (Brunetti, 1986; Olmo, 1992). But above all the motion emphasizes the need to limit «new buildings' heights to the average of the pre-existing ones». In later years this would constitute a theme very dear to Roberto Pane.

Despite all this a few months earlier the government has launched a measure that will result in opposite effects. On March 1st, 1945, the so-called Ruini law (Viceregal Decree, n. 154) is approved, regarding reconstruction plans. It abandons any programmatic logic for plans and renounces to the territorial vision the Planning Law, preferring «a simplified tool, crude, free of analytical foundations, designed only to “hurry up”»: some color stain on a paper to indicate the expansion areas, some signs on the built city to show new alignments» (Salzano, 1997). These will be the plans which will determine the fate of Italian cities and landscape, impacting considerably on both their future. To this, from 1946, must be added the policies consequent to the conspicuous American aids (UNRRA program, primarily designed to provide accommodations to homeless; ERP and Marshall plans), which beyond the undeniable positive aspects, exacerbate the inequalities between an industrial North and an agricultural South. Above all, these aids encourage a continuous expansion of Italian cities, free of any clear urban planning program, as it happens in part since 1949 with the works promoted by the INA-Casa plan and by the Tupini law for subsidized housing, which often produce edifications contrasting with master plans' indications (Isabella 1980; Velo 2011).

## 2.2 The Cosenza Commission for Naples' town planning scheme



It is in the general context just described that in Naples the issue of reconstruction arises, even more concretely, starting from January 1945, when - after a brief period during which the City is governed by the Commissioner Giuseppe Fucci - the new Democratic mayor Gennaro Fermariello takes office. Among the first actions of the new administration is the very appointment of the Commission for the town planning scheme, which had already been reiterated by Commissioner Fucci on December 6, 1944, but which becomes actually operating only after the deliberation of February 2, 1945. Chaired by mayor Fermariello, the Commission consists of numerous personalities (T. Gualano, N. Rivelli, C. Porzio, E. Leonardis, D. Filippone, F. Biraghi, S. Dragotti, M. Origo, L. Mellia, G. Cafiero, V. Balestrieri, together with Assessor for Public Works Fedinando

Isabella and superintendent Giorgio Rosi).

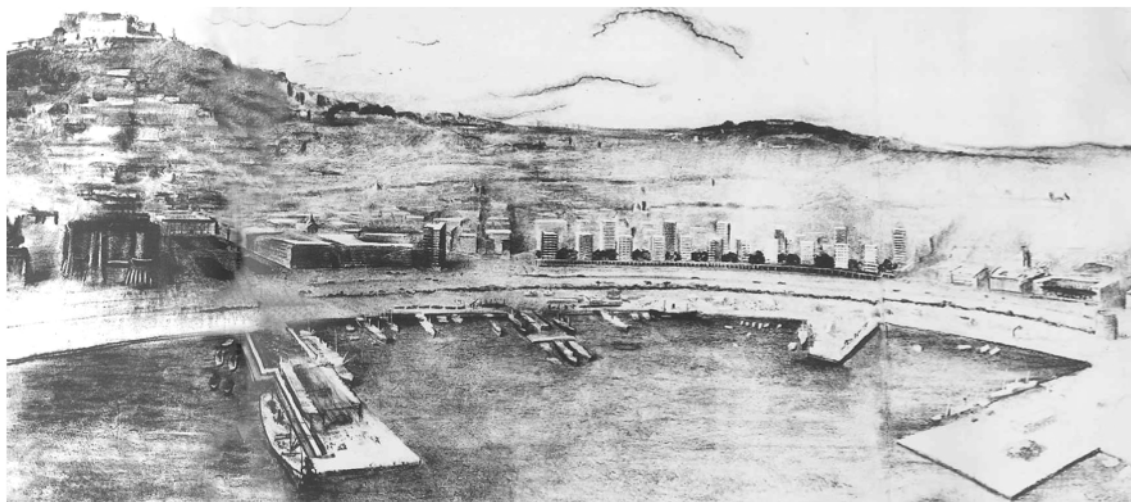
Among them stands out the figure of engineer Luigi Cosenza (1905-1984), who in fact leads the plan (fig. 7), later associated with his name (Isabella 1980; Cosenza & Moccia, 1987; Belfiore, 1994; Vassallo 2011). During the preparation to this group, are added the contributions of numerous specialist advisers (over 140): among them stand out the names of Felice Ippolito, Amedeo Maiuri, Roberto Pane and Adriano Galli (Isabella 1980:125-126; Belfiore, 1994; Lepore, 1994).



Figure 8 – Detail of the parallel to via Toledo in the plan by the Cosenza Commission in 1945-46.

Drawn up within ten months, the plan partly inherits some of the intuitions of previous planning instruments, including mainly Piccinato's plan of 1939, which, for some choices, was in turn debtor of the previous plan guided by Giovannoni in 1926 (Pane, 2015a). This primarily concerns the choice of an open scheme, with the construction of three residential satellite centres to the north, separated by agricultural green belts. Even against the ancient urban fabric the plan partly retrieves some indications of the previous Piccinato's plan, such as the parallel to Via Toledo. In fact, accepting the thesis of war destructions as an opportunity for the desired rehabilitation of the poorest districts – already expressed by Pane in 1944 and also shared by the Allied command, especially Colonel Pennycuik (Isabella, 1980) – in Spagnoli the Cosenza plan proposes an extensive thinning out in the fourth row of the sixteenth century grid plan, connected with the opening of the new parallel to Via Toledo (fig. 8). Compared to the previous proposals, it is located further up and above all extended far beyond the largo Carità, until the church of Santa Teresa, placing itself in line with the corso Amedeo di Savoia towards Capodimonte, while at its end it is connected to a new road, parallel to via Chiaia (Pane, 2010; Pane, 2011a). Therefore this results in a decisive north-south avenue right in the heart of the city, that even in later years Cosenza considered of crucial importance. The route convinced even Pane, which judged it useful and convenient (Pane, 1947). Also the second "invariant" inherited from the Piccinato plan, the so-called "fourth *decumano*" in the heart of the historic centre, replicates much of the route already defined in 1939. To the latter, in fact, the plan seems to specifically refer in the definition of the initial section of the new road, between Piazza del Gesù and San Gregorio Armeno, still designing the breakthrough of the backyard in

front of San Domenico and replicating the scheme that had been designed for the roads surrounding the Gesù Nuovo, by now free of church of San Sebastiano, which had collapsed a few years before. Finally the plan traces almost exactly its outlets on the squares Dante and XX Settembre (Pane, 2012).



However, it is in the solution for the front of the sea, connected to economic and industrial programs of revitalization of the port, that the plan opts for solutions much more related to the urban planning of CIAM and Le Corbusier (fig. 9). Here, in fact, recovering a study already drawn by Cosenza in 1936, entitled *Neapolis*, a new road axis from Piazza Municipio to the Granili - the so-called *via Marittima* - is proposed. Along it the crumbling and badly damaged buildings are replaced by a series of composed blocks, consisting of a plate and a tower (18 floors high) connected by continuous porticos and indoor gardens (Cosenza & Moccia, 1987; Belfiore, 1994). This will be the most significant legacy of the Cosenza plan. In fact, following the aforementioned approval of the reconstruction plans law in March 1945, the Commission cuts out from the planning scheme a *Plan of reconstruction of Porto, Mercato and surroundings* (later of the districts Porto, Mercato and Pendino). This is adopted in January 1946 and will remain the only effective act of this historical phase of Neapolitan urbanism (Vassallo, 2011).

So while the overall scheme - adopted in July 1946 and returned with amendments to be made in 1950 by the Ministry of Public Works - is finally abandoned in October 1952, in coincidence with the rise of a monarchical administration led by Achille Lauro, the only plan that goes on during the tormented phase of the 1950s, is the Plan of reconstruction of the districts Porto, Mercato and Pendino. The latter is the object of a large number of variants, partly dictated by appropriate instances of conservation - such as those aimed at saving the church of Santa Maria in Portosalvo or the fifteenth century Carmine's bastions - but more often driven by speculative appetites (Vassallo, 2011). The result is a plan divided into increasingly partial excerpts, which drag its execution to the end of the 20th century, evident even today by the survival of some dilapidated and abandoned buildings that the plan destined to demolition. In the loss of the overall urban design originally conceived by Cosenza, two episodes stand out. First: the construction of the infamous Ottieri palace on the

front of Piazza Mercato, opposite to the Carmine's bastions, sadly reduced to traffic dividers (fig. 10). This - we underline - is ironically entirely complying with the reconstruction plan of Via Marittima (Pane, 1958). Second: the disappearance, in 1953, of the eighteenth century Granili's building (fig. 11), erected by Ferdinando Fuga in 1779, damaged by war but still restorable, which speculative appetites instead condemned to demolition (Di Mauro, Iuliano & Visone, 2010).



Figure 10 – Palazzo Ottieri in front of Piazza Mercato, built in the 1950s (from Pane, 1958).



Finally, in the late 1950s even those who had defended the plan of 1946 against the attacks of right-wing politicians, builders and part of the professional class, are forced to admit its failure. This is what Roberto Pane writes, after having caught as early as in 1944 the opportunity to take maximum public benefit from the war destructions, noting that the Via Marittima «with its buildings has renewed the style and the mistakes made about eighty years ago by the *Risanamento* (Reclamation); that is the total ignorance of the pre-existing setting, for the adoption of the laziest urbanistic solution, the one that brings down everything that can present the terms of a particular problem to be solved. The difference between the old and the new mistake is only in the different heights of the buildings; which is to say that it goes to fully advantage of the ancient error» (Pane, 1958). A few years later, in 1963, the film director Francesco Rosi will choose to set right here, on the Via Marittima, the narrative plot of his *Le mani sulla città* [Hands over the city], representing with unsurpassed effectiveness the mechanisms of building speculation and their consequences on the urban and social fabric of the historic centre (Pane, 2015b).

## Conclusions

Retracing the years of Naples post-war reconstruction is a very interesting operation, from which there are many conclusions to be drawn. Naples is a millenarian palimpsest city in which the heavy bombing of World War II gave the local administration and city planners major issues. The enthusiasm of the first period of peace and freedom of expression has allowed the rapid spread of a fruitful ferment of ideas, with a maturity in which the issue of the new reconstruction has been addressed with a broad vision, no longer tied to a single monument, and considering bombing also as a new opportunity for reclamation programs of problematic and degraded areas. Haste, however, due to the approval of the laws for the reconstruction plans, a national political and economic context of great complexity and the prevailing of private and speculative interests have taken over. The plan never became current and has been applied only for certain areas of the city. Therefore, after losing its strengths it has been reduced to a fragmented planning that lasted to present days, leaving some urban issues still unresolved, leading to the demolition of monuments that could have been saved and allowing the inclusion of off-scale buildings in a historic urban fabric worthy of protection.

## References

Although the present paper is the outcome of a collective work between the two authors, par. 1 is written by Giovanna Russo Krauss and par. 2 is written by Andrea Pane. The introduction and the conclusions come from a collective synthesis made by the two authors.

- Belfiore, P. (1994). *Dal dopoguerra ad oggi*. In P. Belfiore & B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento* (pp. 67-123), Roma-Bari: Laterza.
- Brunetti, F. (1986). *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*. Firenze: Alinea.
- Caracciolo, F. (1964). '43-'44. *Diario di Napoli*. Firenze: Vallecchi.
- Colalucci, S. (2010). *La Subcommission for Monuments, Fine Arts and Archives Region III. Il maggiore Paul Gardner a Napoli*. In R. Middione, & A. Porzio, (Eds.). *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione* (pp. 54-59). Napoli: Fioranna.
- Cosenza, G., & Moccia, F.D. (Eds.). (1987). *Luigi Cosenza. L'opera completa*. Napoli: Electa Napoli.
- Croce, B. (2004). *Taccuini di guerra. 1943-1945*, ed. C. Cassani. Milano: Adelphi.
- Dal Piaz, A. (1985). *Napoli 1945-1985. Quarant'anni di urbanistica*. Milano: Franco Angeli.
- Degli Espinosa, A. (1946). *Il regno del Sud. 8 settembre 1943 – 4 giugno 1944*. Roma: Migliaresi.
- Di Mauro, L., Iuliano, M. & Visone, M. (2010). *La costruzione del "fronte a mare" da piazza Municipio ai Granili*. In R. Middione, & A. Porzio, (Eds.). *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione* (pp. 138-145). Napoli: Fioranna.
- Fiengo, G. (1993). *Roberto Pane: la riflessione del 1944*. *Tema*, I, 65-67.
- Giovannoni, G. (1943). *Il diradamento edilizio ed i suoi problemi nuovi*. *Urbanistica*, XII, 5-6, 3-8.
- Giovannoni, G. (1944). *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città d'Italia*. *Nuova antologia*, LXXIX, 1726.
- Gribaudi, G. (2005). *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale, 1940-1944*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Guerriero, L., & Rondinella, L. (2011). *La ricostruzione di S Chiara e il restauro dei monumenti a Napoli*. In G. Fiengo G. & L. Guerriero (Eds.), *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento, Atti del Seminario Nazionale* (pp. 375-414). Napoli: L'Arte tipografica.
- Isabella, F. (1980). *Napoli dall'8 settembre ad Achille Lauro*. Napoli: Guida.
- Lepore, D. (1994). *Piano regolatore generale 1946*. In P. Belfiore & B. Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento* (pp. 323-325), Roma-Bari: Laterza.
- Lewis, N. (1978). *Naples '44*. New York: Pantheon books.
- Malaparte, C. (1949). *La pelle: storia e racconto*. Milano: Aria d'Italia.
- Middione, R., & Porzio, A. (Eds.). (2010). *Napoli 1943. I monumenti e la ricostruzione*. Napoli: Fioranna.
- Molajoli, B., & Gardner, P. (Eds.). (1944). *Per i monumenti d'arte danneggiati dalla guerra nella Campania*. Napoli.
- Morgante, M. (2010). *La solitudine del soprintendente. Speranze e disillusioni della tutela, tra la ricostruzione e l'età del centro-sinistra*, *Città & Storia*, V, 2, 456-459.
- Olmo, C. (1992). *Urbanistica e società civile. Esperienza e conoscenza, 1945-1960*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Panato, E. (2013). *Il contributo di Carlo L. Ragghianti nella Ricostruzione post-bellica*. Lucca: Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte.
- Pane, A. (2010). *Il progetto di una strada "succursale" a via Toledo: continuità di una proposta di ammodernamento nella Napoli del Novecento*. In M. Docci & M. G. Turco (Eds.). *L'architettura dell'"altra" modernità, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura* (pp. 650-663). Roma: Gangemi.
- Pane, A. (2011a). *Danni bellici, restauri e ricostruzioni a Napoli tra Quartieri Spagnoli, Monteoliveto e Rione Carità*. In S. Casiello (Ed.), *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia* (pp. 73-100). Firenze: Alinea.
- Pane, A. (2011b). *Danni bellici, restauri e ricostruzioni in Puglia: il caso di Bari, 1940-55*. In L. de Stefani & C. Coccoli (Eds.). *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale* (pp. 434-444). Venezia: Marsilio.
- Pane, A. (2012). *Dagli sventramenti al restauro urbano. Un secolo e mezzo di progetti per un'area strategica del centro storico di Napoli: l'insula del Gesù Nuovo (1862-2012)*. In A. Aveta & B.G. Marino *Restauro e riqualificazione del centro storico di Napoli patrimonio dell'UNESCO tra conservazione e progetto, Atti del ciclo di Seminari* (pp. 276-300). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Pane, A. (2015a). *Diradamento e risanamento delle "vecchie città". L'opera di Piccinato tra continuità e rottura con Giovannoni da Padova a Napoli*. In G. Belli & A. Maglio (Eds.). *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista* (pp. 53-77). Roma: Aracne.
- Pane, A. (2015b). *Napoli: Francesco Rosi e Le mani sulla città, 50 anni dopo*. *ANAFKH*, 75, 75-84
- Pane, R. (1943, Jul. 3). *Monumenti e restauri*. *Il Mattino*, 3.
- Pane, R. (1944). *Il restauro dei monumenti*. *Aretusa*, I, I, 68-79.
- Pane, R. (1944, Dec. 24). *Aspetti della ricostruzione di Napoli*. *La Nuova Europa*, I, 3, 11.
- Pane, R. (1945-1946). *E' mia persuasione che il Ponte S. Trinita*. *La Nuova Città*, I, 1-2, 17-20.
- Pane, R. (1947). *La ricostruzione di Napoli. Le vie d'Italia*, LIII, 10, 900-906.
- Pane, R. (1958). *Napoli d'oggi*. In *Documento su Napoli. Edilizia e urbanistica* (pp. 5-12). Napoli: Edizione di

Comunità.

- Piccinato, L. (1944). *Conquiste. Urbanistica*, 3-6.
- Ricci, A.G. (1996). *Aspettando la Repubblica. I governi di transizione 1943-1946*. Roma: Donzelli.
- Russo, V. (2011). «Una immensa rovina». *Monumenti e restauro nel centro antico di Napoli (1944-1955)*. In S. Casiello (Ed.), *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*. (pp. 43-70). Napoli: Alinea.
- Russo Krauss, G. (2016). *L'alba della ricostruzione. Tutela, restauro, urbanistica negli anni della Direzione generale di Ranuccio Bianchi Bandinelli (1944-1948)*, Doctoral dissertation, University of Naples Federico II.
- Salzano, E. (1997). *Leggi e istituzioni*. In F. Dal Co (Ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento* (pp. 344-367). Milano: Electa.
- Saraceno, P. (1977). *Intervista sulla ricostruzione, 1943-1953*, ed. L. Villari. Roma-Bari: Laterza.
- Stefanile, A. (1968). *I cento bombardamenti di Napoli. I giorni delle Am-lire*. Napoli: Alberto Marotta editore.
- Vassallo, E. (2010). *Roberto Pane e la ricostruzione della città storica nel secondo dopoguerra a Napoli: riflessioni sulla dimensione urbanistica del restauro*. In S. Casiello, A. Pane & V. Russo (Eds.), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*. (pp. 393-397). Venezia: Marsilio.
- Vassallo, E. (2011). *Il piano di ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato e Pendino: tra opportunità di modernizzazione funzionale e conservazione delle preesistenze*. In L. de Stefani & C. Coccoli (Eds.), *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale* (pp. 403-409). Venezia: Marsilio.
- Velo, F. (2011). *I piani europei e la ricostruzione delle città italiane nel secondo dopoguerra. Sviluppo, sociale, economico, industriale*. In L. de Stefani & C. Coccoli (Eds.), *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale* (pp. 160-173). Venezia: Marsilio.
- Villari, S., Russo, V., & Vassallo, E. (2005). *Il regno del cielo non è più venuto: bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944*. Napoli: Giannini.



## ESPAÇO PÚBLICO: MODOS DE FAZER, MODOS DE USAR

RODRIGO CAPELATO

Doutorando em Planejamento Urbano e Regional  
Faculdade de Arquitetura.  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
Brasil. Email: rodrigo\_capelato@hotmail.com

RENATA CARRERO

Mestranda em Planejamento Urbano e Regional  
Faculdade de Arquitetura.  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
Brasil. Email: recarrero@gmail.com

EBER MARZULO

Professor Associado  
Faculdade de Arquitetura.  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
Brasil. Email: eber.marzulo@ufrgs.br

### Resumo

O espaço contemporâneo tem se configurado através de formas estandardizadas, enquanto coleção de imagens que carregam significações previamente atribuídas pelos circuitos hegemônicos. A paisagem das cidades é tomada por figuras cenográficas que trocam suas referências históricas pela cenificação sugeridas pelas forças dominantes globais. Cenificações que flutuam com liberdade e estão prontas para recepção passiva por quem transita e convive nelas. O planejamento urbano, atualizado como planejamento estratégico, incrementa processos de gentrificação ao produzir enclaves e encolhimento do espaço público. Aqui se pretende tratar o espaço público como um meio e a arte como um instrumento capazes de perturbar contextos naturalizados pelo agenciamento estratégico que cria formas repetitivas e homogeneizadas de uso do espaço. Espaço que através de intervenções artísticas resiste em fazer-se vazio por ser constitutivo da vida pública que marca a experiência urbano-citadina. Cheio de uma memória coletiva que se inscreve por camadas temporais edificadas revelando uma trajetória a ser respeitada em oposição às leituras que minimizam a relevância cultural do espaço. As temporalidades se inscrevem no espaço presente, resistindo em aceitar sua completa substituição, tanto como orienta possíveis futuros. Espaço público cujo uso atua contra o esquecimento. Desde uma ação artística sobre tapumes de obras de revitalização junto à orla do Rio Guaíba em Porto Alegre, Brasil, propõe-se uma crítica às formas de intervenções homogeneizantes do espaço que embrulhadas por tapumes, ao mesmo tempo servem para gerar o esquecimento da área sob intervenção e esconder a transformação em área de alto valor histórico-cultural. Como evento de ruptura, realiza-se uma montagem por superposição que revela a materialização do palimpsesto existente na memória coletiva, resgatando valores do lugar através de registros imagéticos em uma composição cujo sentido só se faz nas disputas do presente.

### PALAVRAS CHAVE

**Espaço Público, Memória, Imagem, Paisagem, Ação Artística**

### Abstract

The contemporary space has been configured through standardized forms, as a collection of images that carry significances previously assigned by hegemonic circuits. The landscape of the cities is taken over by scenographic figures which exchange their historical references by scenification suggested by global dominant forces. Scenifications which float with freedom and are ready for passive reception for who moves and lives with them. Urban planning, updated as strategic planning, enhance gentrification processes by producing enclaves and the shrinking of public space. Here is to be treated the public space as a medium and art as an instrument capable of disrupting the strategic contexts naturalized by strategic agency which creates repetitive and homogenized forms of the use of space. Space which through artistic interventions resists to be empty by being constitutive of public life that marks the urban-city experience. Full of a collective memory which inscribes by temporal layers built revealing a trajectory to be respected in opposition to readings that minimize the cultural relevance of the space. Temporalities are inscribed in the present space, resisting to accept its complete replacement, as well guides possible futures. Public space whose use acts against oblivion. From an artistic action on sidings of revitalization along the Guaíba River waterfront in Porto Alegre, Brazil, it is proposed a critic towards homogenizer interventions of space wrapped up by sidings at the same time serve to generate the oblivion of the area under intervention and hide the transformation in an area of high historical cultural value. As break event, it is held by an assembly by an overlay that reveals the materialization of the existing palimpsest in the collective memory, rescuing values of the place through pictorial records in a composition whose meaning can only be made in the present dispute.

### KEYWORDS

**Public Space, Memory, Image, Landscape, Artistic Action**

## Introdução

Em constante e acelerada transformação, a cidade contemporânea se apresenta como espaço de disputa entre projetos estratégicos e ações táticas, sendo o primeiro pautado pela adequação do espaço às novas formas de reprodução do capital fundadas na valorização imobiliária e do solo urbano, desde investimentos de recursos globais do mercado financeiro, que absorvem o espaço público, assim não mais se restringindo tais ações estratégicas a intervir no espaço privado, mas privatizando direta ou indiretamente, através de associação com o Estado, áreas públicas. O segundo, oriundo de ações táticas de coletivos e associações de cidadãos que resistem contra esse sequestro do espaço público pelo capital usando diferentes formas de ação, em geral tendo como eixo o resgate de uma memória coletiva, entendida aqui enquanto dinâmica de estabelecimento constitutivo de amálgama fundamental para a perenidade da ideia de cidade como materialidade, capaz de atribuir permanência e sentido histórico a práticas cotidianas responsáveis pela formação material e imaterial da unidade de sentido que a experiência urbana constitui.

Se historicamente a cidade como lócus da experiência urbana tem como uma de suas características ser pólo da produção artística, seja como tema de obras, sede de instituições produtoras e formadoras de arte e artistas, ou pela arquitetura de edifícios e desenho urbano, também traz em sua configuração, pelo menos a partir do século XX, a ocupação de espaços públicos por ações artísticas, tanto formais e institucionais como experimentais e provisórias. A ocupação de espaços públicos por ações artísticas experimentais e provisórias é aquela que nos parece particularmente relevante no contexto de privatização e controle estatal destes espaços na cidade contemporânea tornando explícita a disputa entre atos táticos, no caso tendo como modo de fazer a arte, e as intervenções estratégicas do capital financeiro-imobiliário-global através do Estado.

Situa-se como questão central para compreensão das disputas pelo espaço urbano, em particular pelo espaço público, a investigação de práticas artísticas de resistência e denúncia das estratégias de diminuição ou eliminação dos espaços públicos. Aliás, espaço público cujas configurações são constituintes da própria ideia de cidade e da experiência democrática que forma a moderna sociedade ocidental. Em especial, as ações artísticas que atualizam, pois em seu limite de realização são performáticas, e, logo, instalam em seu ato uma incidência direta e imediata sobre espaços públicos em dinâmica de privatização ao executarem obras-processos que trazem como disparador elementos constitutivos da memória coletiva sobre os espaços em disputa, na medida em que é esta memória dos espaços que será tragada pelas intervenções estratégicas do capital e do Estado. Memória coletiva, todavia, também em disputa na constituição de uma ideia de cidade e vida urbana ao implicar sobre os referentes de futuros possíveis, cada vez mais instalados no presente.

Para melhor circunscrever a questão em análise, tomamos como caso de estudo uma ação artística realizada em abril de 2016 na orla do Rio Guaíba no bairro Centro Histórico de Porto Alegre, Brasil, denominada Ocupa Tapume<sup>1</sup>, que teve como princípio a produção de cartazes do

1 Projeto de iniciativa do Departamento Cultural da Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS),



tipo lambe-lambe, por coletivos e artistas da América do Sul, que seriam colados em tapumes<sup>2</sup> que cercavam parte da orla onde se executa uma intervenção de embelezamento/urbanização de área de uso popular, e cujo efeito será o aburguesamento de seu uso e gentrificação do entorno. Particularmente, analisamos a ação do GPIT (Grupo de Pesquisa Identidade e Território/UFRGS/CNPq) que fugiu ao padrão, com o apoio da curadoria, e atuou sobre os tapumes com projeção de fotos históricas de diferentes usos da orla e a pintura destas fotos sobre base branca construindo um palimpsesto de modo performático. Nós aqui como autores somos também parte do GPIT, composto por estudantes e professores da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. A presente comunicação é uma auto-reflexão, assim como a ação foi uma prática com base na reflexão acadêmica existente no Grupo.

Reflexão que está centrada no entendimento que a sociedade contemporânea se afirma enquanto especificidade histórica, como uma sociedade do espetáculo (Debord, 1997), ao ter como estratégia de estabelecimento material de sua dominação a espetacularização da cidade (Jacques, 2005), que se constitui por uma dinâmica de configuração fragmentada através do estabelecimento de uma paisagem cenográfica, desde a implantação de cenas urbanas parciais, por intervenções pontuais que alteram radicalmente a paisagem urbana, levando ao apagamento da memória da cidade e assim desenraizando os usuários do espaço de suas referências espaço-temporais, seja pela independência em relação às pré-existências, ou por sua ruptura com o entorno historicamente estabelecido, ou ainda pelo apagamento da memória que o período de execução cria. Em geral, execução que ocorre apartada da cidade por cercas e tapumes, estas intervenções urbanas são enfrentadas por experiências de ações de caráter artístico eventuais e performáticas que apontam, dedo em riste, para os efeitos destas intervenções de caráter estratégico de apagamento da memória coletiva de espaços de uso público e cotidiano. Trata-se de ações táticas que buscam enfrentar e denunciar a estratégia das intervenções urbanas de criação de espaços cênicos para afastar as coletividades do uso destes espaços e assim esvaziar seu vínculo com a cidade ao transformar o espaço público em privado e, logo, os usos públicos e cotidianos por privados e/ou eventuais.

As ações artísticas têm apresentado resistência a este padrão de intervenção urbana, muitas vezes associadas à manifestação de protestos. Essa articulação entre ações artísticas públicas e manifestações de protesto se fez presente, no caso em análise do Ocupa Tapume, curiosamente, de modo reverso, afinal, durante a convocação por redes sociais online para a ação artística, a Prefeitura de Porto Alegre procurou a Universidade pedindo esclarecimentos sobre a atividade do GPIT, pois ao convidar interessados a participarem do Ocupa Tapume a Prefeitura entendeu que se tratava de uma manifestação de protesto. Diríamos nós que não foi exatamente um mal-entendido, mas uma atribuição de sentido, dada pela Prefeitura, intrínseca ao momento de conflito na disputa pelo espaço público entre atores coletivos e agentes estratégicos.

sob curadoria da professora Maria Ivone dos Santos do Instituto de Artes (IA/UFRGS)

2 Anteparo, em geral de madeira, com o que se veda a entrada a uma área ou construção.



## Objetivos

A partir da experiência da ação artística sobre a intervenção urbana se pretende problematizar: 1) a cenificação dos espaços públicos, como estratégia de apagamento da memória coletiva; 2) a potência do procedimento de ações artísticas de caráter tático como maneira de resistência e denúncia do sentido estratégico das intervenções urbanas de apagamento da memória coletiva dos espaços públicos; e 3) a particular força instauradora da disputa pelo espaço público através da ação artística performática ao atualizar a virtual relevância do espaço público como materialidade de usos cotidianos coletivos.

## Metodologia

Na tentativa de uma experiência metodológica para a compreensão da complexidade da cidade contemporânea, propõe-se o procedimento da montagem como método analítico por assinalar uma concepção de temporalidade não-linear, através de uma experiência de apreensão da cidade de forma caleidoscópica, em particular pelo processo de montagem-desmontagem-remontagem, como crítica ao modo de fazer fragmentado e espetacular de privatização dos espaços públicos contemporâneos. A montagem como método surge no período entre guerras, por uma série de vanguardas modernas, em particular, artistas, escritores e teóricos nos anos 1920 e 1930, dos quais podemos destacar Sergei Eisenstein, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Georges Bataille, Aby Warburg e, mais recentemente, por Georges Didi-Huberman, que atualiza o referido método para uma antropologia das imagens, seguindo algumas referências deixadas por Warburg (Machado et al., 2015).

A montagem proposta se alia ao palimpsesto, diretamente ligada a uma lógica fragmentária, às vezes confundida com um certa desordem, intitulada por Benjamin (1985) como desordem produtiva ou desordem criadora colecionadas através de imagens pelo(s) autor(es) que, simultaneamente tornam-se produtores tanto da ação como da obra produzida. A relação autor/produtor (Machado et al., 2015) demonstra o teor crítico da montagem, pois a obra evidencia no instante da atualidade um posicionamento desconstruído da linearidade histórica acostuada. Assim, a montagem instaura, com efeito, uma atribuição de posição das imagens entre estas, e de todas as imagens diante da história, na perspectiva de um trabalho inédito de imaginação crítico-política.

A sobreposição de imagens conforme determinada cronologia vem aderir à base historiográfica (Bolle, 1994), através de duas situações simultâneas: a imagem dialética e o princípio de montagem. A superposição de fragmentos marca a fisionomia do lugar, configurando-se como provas de um dossiê sobre a história, no qual os autores da obra se comportam como detetives que desconfiam de que a história pode estar sendo mal contada. A montagem está presente por meio de vários modelos e técnicas, dos quais, neste trabalho, destacam-se dois, a saber:

- 1) Enquanto modelo: o conceito dadaísta da montagem e da fotomontagem, a partir de quatro princípios:

a) autenticidade da obra e do documento; b) as partículas da realidade como elementos constitutivos da montagem; c) a moldura que separa o espaço da arte da práxis da vida; d) arrancar as fotos de uma condição a conferir-lhes um valor de uso revolucionário.

2) Enquanto técnica: a montagem como superposição, na tentativa de radiografar o imaginário coletivo, por meio do encavalamento de um plano em cima do outro, desvendando um tecido social construído ao longo do tempo, onde o espectador pode viver uma experiência dúbia enquanto participante por meio da memória, e enquanto observador, através da análise ambígua da sobreposição alegórica do tempo que ora mascara a realidade e, ao mesmo tempo, a revela.

## 1. Espaço público: modos de usar

Com alto grau de definição no pós-guerra o espaço público atravessa, a partir das políticas de privatização e de constituição de um hipotético estado mínimo nos anos de 1980, um reposicionamento na medida em que as distinções clássicas entre público e privado tiveram seus limites alterados, através da privatização de espaços até então estabelecidos como públicos, em especial as grandes estações de transporte público e as vias urbanas e estradas. Como parte indissociável da globalização com os fluxos do capital financeiro se realizando cada vez mais rapidamente através do investimento urbano que marca as relações sócio-econômicas do último quartil do século XX e início do século XXI, a privatização de serviços públicos se adicionou a de espaços públicos diminuindo não apenas o poder do Estado, mas a própria arena pública que se materializava nos espaços públicos das cidades e dos territórios nacionais, na tradição das cidades ocidentais. Processo imediatamente ligado à produção de grandes intervenções urbanas, no âmbito do que foi tratado como marketing urbano, em especial através da construção de grandes edifícios e áreas ícones visando alimentar o turismo global e inserir no fluxo do capital financeiro global novas territorialidades até então periféricas, seja a periferia das grandes cidades globais ou do espaço global mundial.

Esse processo de grandes intervenções urbanas tem duas dinâmicas associadas que variam conforme a época e o lugar: uma ocorre através da construção de edifícios ícones como forma de atração turística; a outra por um conjunto de grandes intervenções alterando completamente áreas urbanas. Ambas criam solo valorizado, desde investimentos público-privados. Na dinâmica das grandes intervenções, tendo em particular como atrativo a realização de grandes eventos, em especial as Olimpíadas e a Copa do Mundo de futebol, mas não só. Ambas as dinâmicas têm como elemento recorrente a constituição do dito sistema de arquitetos estrelas, os starchitects, que reafirmam o caráter global das intervenções e sua inevitável tendência homogeneizante, na medida em que o fundamental é o estabelecimento da marca do arquiteto independente das peculiaridades e tradições locais (Arantes, 2012). O Guggenheim em Bilbao, de 1997, é um típico caso da primeira dinâmica e a Expo 98, em Lisboa, talvez seja o ápice desse momento em que uma área do território lisboeta foi confiscada e transformada em verdadeiro show-room dos starchitects. Dinâmicas de um mesmo processo que afirmam a privatização do espaço público, através de intervenções consorciadas entre estado e capital financeiro-imobiliário-globalizado, emprestando uma arquitetura e urbanismo global, independente

do local ou região, homogeneizando espaços e estabelecendo uma hegemonia de padrões arquitetônicos e urbanísticos, talvez só comparável a de Paris do século XIX, todavia com uma relevante diferença: lá a cópia se realizava com materiais e muitas vezes projetos locais, enquanto agora a estandardização é absoluta.

Na América Latina, o processo global se deu com grande força, sendo o caso do Rio de Janeiro emblemático, tão emblemático quanto é a própria cidade, com reformas urbanas na área central tradicional da cidade, em particular no entorno histórico ocupado por população de baixa renda, e na área de expansão oeste. Outras tantas cidades passaram por grandes reformas de valorização fundiária e gentrificação, de Buenos Aires à Monterrey no extremo norte do México. Com a ascensão de governos socializantes, esse movimento de privatização do espaço público se desacelera, primeiro em escala local com a chegada a governos locais e regionais de projetos políticos à esquerda nos anos de 1990 e, na primeira década dos anos de 2000, em escala nacional, particularmente na América do Sul.

Desde a crise financeira do capitalismo global em 2005-2008 pelo menos, constata-se um novo impulso do movimento privatizador do espaço público cujas marcas mais relevantes podem ser tomadas nos movimentos de resistência que foram do Occupy Wall Street nos EUA em 2011, ao movimento dos Ocupa na Espanha em 2012, às manifestações na Praça Taksim em Istambul em 2013, até chegar às jornadas de junho de 2013 no Brasil; ou através do surgimentos de movimentos internacionais como o Massa Crítica (Critical Mass) e o Vaga Viva (Parklets).

Porto Alegre atravessa esse processo de modo direto, porém guardando particularidades relevantes para o caso em estudo. Reconhecida internacionalmente nos anos de 1990 no circuito das ideias inovadoras em planejamento e gestão urbana pela implantação do Orçamento Participativo (OP), e na primeira metade da década dos anos de 2000 por sediar o Fórum Social Mundial (FSM), a capital mais meridional do Brasil com pouco mais de 1,5 milhão de habitantes, insere-se em 2008 com a inauguração da sede do Museu Iberê Camargo, importante artista visual brasileiro radicado na cidade e já falecido, no circuito das grandes obras de starchitects, através do projeto de Álvaro Siza, aliás premiado em 2002 com o Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza. Governada por 16 anos consecutivos por governos socializantes do Partido dos Trabalhadores (PT), de 1989 a 2004, tendo o estado do Rio Grande do Sul, da qual Porto Alegre é a capital, sido governada pelo mesmo partido de 1999 à 2002, período em que consolidou a experiência do OP e sediou o FSM, a cidade passa a ser foco de grandes projetos de intervenções urbanas consorciadas de privatização ou aburguesamento de áreas públicas centrais.

No momento, trava-se uma luta contra empreendimento privado em área histórica e patrimonial no bairro Centro Histórico, no antigo porto da cidade, de construção de um shopping center, edifício torre de escritórios e garagem para 4 mil veículos, imediatamente contínua a área onde está a intervenção de urbanização da orla em que se deu a ação artística tomada aqui como disparadora da reflexão. Porto Alegre, apesar de estar inserida em processos sociais, políticos, econômicos e culturais próprios, reproduz aventuras

programadas e compradas de modelos estandardizados de urbanização, ameaçando a existência do caráter de experimentação coletiva da urbanidade. Este cenário impulsiona a ação artística proposta.

## 2. Espaço público: modos de fazer

O Ocupa Tapume nasce com a intenção de problematizar a situação imposta pela presença dos tapumes que isolam o canteiro da obra de reurbanização e a orla, do restante da cidade, deixando em suspenso a possibilidade de uma experiência totalizante da vida pública no local. A proposta do Ocupa Tapume consiste em uma ação que evidencia a problemática ao mesmo tempo em que tensiona as possibilidades de expressão no espaço público reduzidas pela imanência de um projeto urbanístico imposto tecnocraticamente e pouco dialogado com a sociedade. A necessidade de crítica ao projeto urbanístico atua como propulsor dos modos de fazer que descreveremos.

Tomando por base uma perspectiva cronológica, o GPIT realizou uma pesquisa dos diversos usos que ocorreram no local e em suas imediações, considerando imagens de diferentes períodos históricos que representassem a transformação da paisagem do local, que se refletissem na práxis social. Em um segundo momento estas imagens foram agrupadas em períodos históricos, através de décadas, sendo selecionadas três imagens de cada um dos seguintes períodos, conforme sequências abaixo:



**Figura 01: Período entre 1890 e 1900. Fonte: Museu Joaquim José Felizardo. Porto Alegre, Brasil.**



**Figura 02: Período entre 1900 e 1920. Fonte: Museu Joaquim José Felizardo. Porto Alegre, Brasil.**



**Figura 03: Período entre 1930 e 1950. Fonte: Museu Joaquim José Felizardo. Porto Alegre, Brasil.**



**Figura 04: Período entre 1960 e 1970. Fonte: Museu Joaquim José Felizardo. Porto Alegre, Brasil.**



**Figura 05: Período entre 1980 e 2000. Fonte: Museu Joaquim José Felizardo. Porto Alegre, Brasil.**



**Figura 06: Período entre 2001 e 2016. Fonte: Grupo de Pesquisa Identidade e Território - GPIT/ UFRGS.**

Os períodos selecionados referem-se a diferentes usos da orla do Rio Guaíba ao longo de parte de sua história em que, através das imagens, podemos observar: na figura 01 a última década do século XIX, onde a orla tem sua função original portuária, através de pequenos barcos, com as pessoas utilizando o rio; na figura 02, o período entre 1900 e 1920, com intensa utilização do rio e da orla por parte da população, através de pequenas e médias embarcações; na figura 03, o período entre 1930 e 1950, com a construção da seção



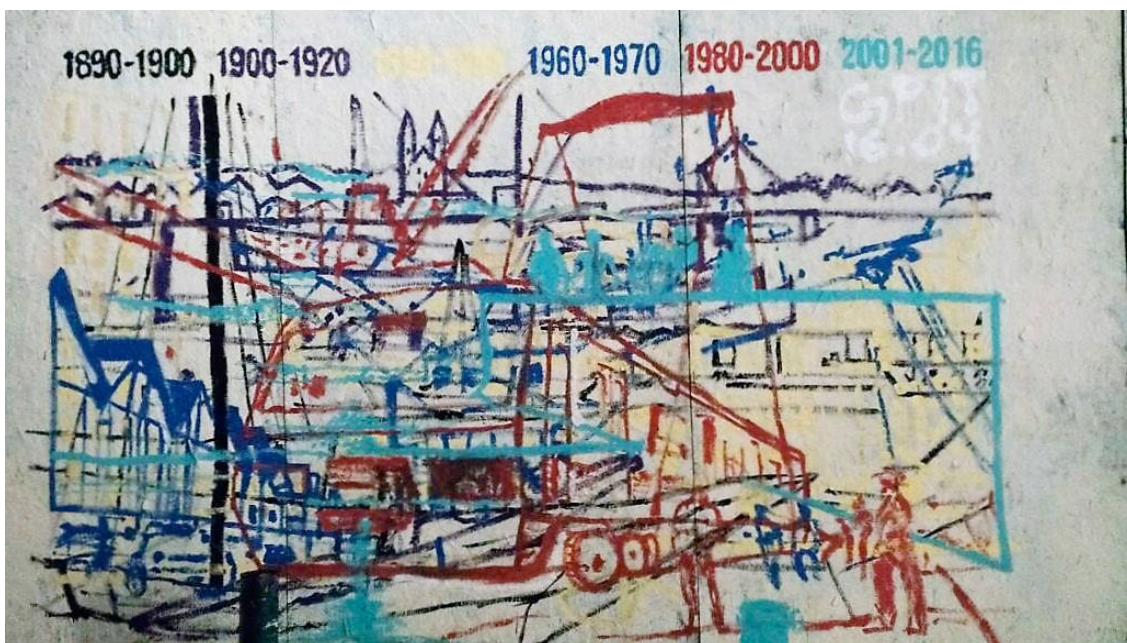
Mauá do Porto, responsável por sintetizar o imaginário de modernização e de progresso na cidade, permitindo que a cidade recebesse embarcações maiores; na figura 04, o período entre 1960 e 1970, que explicita o processo de consolidação do Porto e as transformações da paisagem urbana da cidade, que começa a se verticalizar; na figura 05, o período entre 1980 e 2000, com a construção do Trensurb, trem de superfície que articula o principal eixo de cidades da Região Metropolitana de Porto Alegre, evidenciando um período de ápice da decadência portuária da cidade; e na figura 06, período a partir de 2001, em que se verifica o fortalecimento do uso sociocultural da orla do Guaíba, agora obstaculizado pelos tapumes.

Concluída a etapa de seleção das imagens<sup>3</sup> que fossem capazes de reconstruir a memória local, e agrupadas em períodos de tempos sucessivos, partimos para a ocupação dos tapumes, onde o procedimento inicial exigia a preparação de uma base para iniciar a experiência da montagem. No momento da intervenção, o grupo presente optou por escolher apenas uma imagem representativa de cada período previamente estabelecido, a fim de que, realizada a sobreposição, a leitura e identificação dos períodos históricos fosse facilitada. Cada período foi identificado por uma cor (explicitada na barra superior). A imagem fotográfica é tomada como um meio de registro da paisagem, permitindo, assim, estabelecer uma relação entre a problematização da tecnologia como recurso de reprodução de imagem (Benjamin, 1985) com os processos de investigação e discussão sobre memória.

Entendemos a proposta de ação artística como aplicação do método de palimpsesto<sup>4</sup>, realizado através da colagem como um recurso para a constituição de uma imagem-memória-narrativa através do desenho de uma sobreposição fotográfica enquanto ação táctica. Embora nos momentos iniciais da proposta de ação artística não pudéssemos atentar claramente para a totalidade dos resultados que seriam produzidos, tínhamos no horizonte a produção de uma ação cujo princípio arqueológico, arqueologia da memória, era agora possibilitado e atualizado por tecnologias contemporâneas, visando revelar a comunhão entre a história e a memória coletiva do local ameaçadas de apagamento pela implantação de um projeto de embelezamento.

3 Pelas imagens, além da análise das distintas formas de uso do espaço ao longo do tempo, pode-se verificar o processo de transformação da paisagem urbana da cidade como a inserção de novos modais de transporte, a verticalização dos edifícios e as alterações nas tipologias arquitetônicas das edificações.

4 Cf. Pesavento (2003), o palimpsesto era a resultante das sucessivas escritas em pergaminhos de textos superpostos onde a raspagem de um texto precedente permite a reutilização do mesmo pergaminho para novas escritas. No entanto, as raspagens não eram capazes de apagar a totalidade dos caracteres precedentes. Alguns permaneciam visíveis criando condições para sua recuperação. Na ação proposta, analogamente, os vestígios deixados pelas imagens fotográficas oportunizam a aplicação de uma técnica objetivando a recuperação das relações, vínculos, memórias que se materializaram e se sucederam no espaço.



**Figura 07: Camadas temporais sobrepostas no tapume. Fonte: Grupo de Pesquisa Identidade e Território - GPIT / UFRGS.**

## Conclusões

A ação artística tática em análise não se coloca contra as transformações históricas da cidade, que se constroem em relação com a memória, mas sobretudo contra aquelas intervenções urbanas estratégicas que pretendem suprimir a memória da cidade por não levá-la em conta, tendo como efeito a perda dos laços com o espaço no sentido do lugar apropriado, facilitando a implantação de projetos de aburguesamento e o desenvolvimento do processo de gentrificação. Tais projetos nos colocam diante de um processo onde a velocidade dita os ritmos da vida urbana. Na morfologia das cidades esta velocidade se materializa através de arquiteturas que se armam e desarmam sem que haja tempo para que afetividades com o lugar sejam estabelecidas. Sendo assim, a compressão do tempo imposta pela velocidade produz um espaço amnésico, desde o programado apagamento da memória. A aceleração dos tempos de destruição e reconstrução potencializa e cria oportunidade para que o marketing urbano beneficie-se da efemeridade da memória para produzir espaços destituídos de identidades, materializando sucessivos modelos standard de cidade.

Em oposição a estes discursos dominantes e aos ritmos impostos pela ideia moderna do progresso, a ação artística surge no espaço público como uma possibilidade de ruptura, interrompendo determinadas ordens, incitando pequenas subversões no sistema, e apresentando-se enquanto potência que emerge contra as forças de dominação (Rancière, 2012). Apesar de muitas das ações artísticas possuírem um caráter transitório e efêmero, suas marcas, junto a paisagem, podem ser permanentes quando criam inquietações capazes de desvendar a cegueira urbana, promovendo aderência e afeto, opondo-se ao individualismo e ao racionalismo, por muitas vezes característico das formas de convívio coletivo contemporâneos. Nestes casos,

a cidade formal, com seus planos oficiais (espaço construído) é sombreada pelas forças do urbanismo cotidiano (experiência vivida), que não se apresenta de forma universal, e sim em espaços e tempos específicos, em que o transitório, o pequeno e o particular podem ser disparadores de processos de transformação a longo prazo da experiência urbana.

Na contramão do discurso dominante a arte se posiciona pelo espaço público, sendo o coração da vida democrática, potencializado nas atividades cotidianas de encontro e lazer, buscando o espaço público político, misturado e conflituoso. O entendimento do espaço público, desde ações artísticas táticas, portanto, não filia-se às propostas de intervenções urbanas como as de Shaftoe<sup>5</sup>, Willian Whyte<sup>6</sup> ou Jan Gehl<sup>7</sup>, que operam sobre estes espaços, a partir de atributos físicos e de gestão. Estamos tratando de ações artísticas táticas no espaço público que se apropriam da forma física instaurada na intenção de potencializar determinados espaços, através da interseção de três dimensões distintas: a física, a temporal e as práticas sociais que, conjugadas, estimulam conexões entre o sujeito e o espaço, por meio da ação artística.

Embora o senso comum tenha atribuído ao tapume o sentido de objeto de anteparo e proteção tanto do canteiro da obra quanto de possíveis transeuntes, ao confrontarmos com a questão da memória, o referido objeto carrega-se de outras significações. Entre a concepção e efetivação dos projetos de embelezamento, o tapume serve também como um dispositivo de isolamento entre o que existia e o que virá a existir, criando um hiato, um fragmento que é abruptamente imposto, abrindo margem para que as relações de usos cotidianos com o espaço se percam. Durante a presença dos tapumes no intervalo de tempo da execução da intervenção urbana, potencializa-se o apagamento da memória, na medida em que a experiência com o espaço é alterada. Neste limite, a memória interrompida por uma falha transmissiva, desnaturaliza um vínculo direto com o passado, necessitando de uma reinvenção da realidade no presente (Montaner & Muxí, 2014).

No entanto, ao remover-se os tapumes, a intervenção urbana descortinada se revelará não como ponto de conexão entre passado e presente, mas como uma cena que fragiliza a continuidade do sentido coletivo do espaço. As narrativas imagéticas que nos propúnhamos resgatar, deveriam ser experiências vividas pela população reativadas por uma memória coletiva que instiga a formação e continuidade de reflexões sobre o espaço público.

## Referências

- ARANTES, P. F. (2012). *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34.
- BENJAMIN, W. (1985). *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- BOLLE, W. (1994). *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

5 Cf. SHAFTOE, H. (2008). Convivial urban spaces. Creating effective public places. Londres: Sterling, VA.

6 Cf. WHYTE, W. H. (2001). The social life of small urban spaces. Nova York: Project for Public Places.

7 Cf. GEHL, J. (2006). La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios. Barcelona: Editorial Reverté.

- DEBORD, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto editora.
- JACQUES, P. B. (2005). *Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade*. Caminhos alternativos à espetacularização das cidades. ARQTEXTO (UFRGS), Porto Alegre.
- MACHADO, C. E. J. et al. (2015). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp.
- MONTANER, J. M. & MUXÍ, Z. (2014). *Arquitetura e política: ensaios para mundos alternativos*. São Paulo: Gustavo Gili.
- PESAVENTO, S. J. (2013). *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto*.
- RANCIÈRE, J. (2012). *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

# **A CIDADE REPRESENTADA E IMAGINADA: CULTURA, ARTE E A CIDADE**

**LA CIUDAD REPRESENTADA E IMAGINADA: CULTURA, ARTE Y LA CIUDAD  
THE REPRESENTED AND IMAGINED CITY: CULTURE, ART AND THE CITY**

# INTERVENÇÃO ARTÍSTICA NO ESPAÇO PÚBLICO: MOBILIDADE INTERNACIONAL

BRUNO COSTA & DANIEL VILAR

Be a Place, LDA

Edifício Feira Park, Sala 2.1.2; Rua do Feira Park nº50; 4520-632  
Santa Maria da Feira; PORTUGAL

bruno.costa@beaplace.com; daniel.vilar@beaplace.com

## Resumo

*O paradigma atual da criação artística cruza-se em grande medida com a capacidade de difusão dos projetos artísticos numa escala internacional, reproduzindo as criações desenvolvidas em diferentes locais, numa lógica global. A criação artística contemporânea para o espaço público é um dos exemplos centrais desta dinâmica, sendo reveladora de novas percepções de mercado e circulação, capazes de reforçar a capacidade de os projetos artísticos circularem, com as consequentes vantagens económicas associadas.*

*Partindo de uma observação das dinâmicas de mobilidade instaladas, aos níveis da autopromoção, agências de difusão, mercados artísticos e redes de criação/difusão, traçou-se um perfil da atual tendência europeia para a mobilidade ao nível da criação artística para o espaço público, tendo em conta as recentes evoluções das políticas europeias para o financiamento à cultura, com base no diálogo intercultural, no património cultural e na geração de valor social e económico, e as especificidades dos contextos loco-regionais para a definição de políticas públicas e/ou estratégicas com influência na capacidade de difusão artística. Em paralelo, o trabalho discute as limitações atuais no acesso a fundos de financiamento às artes e na capacidade de proteção do capital intelectual ao nível da performance para o espaço público, assim como, as dificuldades registadas pelos criadores em desenvolverem projetos transnacionais, essenciais para a aprovação de candidaturas a fundos comunitários.*

*A observação de uma dinâmica em pleno crescimento na Europa contrasta, atualmente, com as limitações evidentes dos programas integrados de suporte a toda a cadeia de valor da criação artística, obrigando a diferentes percepções e adaptações, sem uma tendência única no continente europeu, capaz de gerar mais-valias de integração de planeamento e estratégia numa dimensão europeia.*

## PALAVRAS CHAVE

**Mobilidade Internacional, Artes de Rua, Artistas**

## Abstract

*The current paradigm of artistic creation is largely crossed by the ability to disseminate artistic projects on an international scale, reproducing the creations developed in different places, in a global context. The contemporary artistic creation for the public space is one of the central examples of this dynamic, revealing a new market and circulation perceptions, able to reinforce the capacity of the artistic projects to move, with the consequent economic advantages.*

*Starting from an observation of the installed mobility dynamics, at the levels of self-promotion, diffusion agencies, artistic markets and creation/diffusion international networks, a profile of the current European trends for the mobility in the artistic creation for the public space was traced. Taking into account recent developments in European policies for financing culture, based on intercultural dialogue, cultural heritage and the generation of social and economic value, and the specificities of loco-regional contexts for the definition of public policies and/or an influence on artistic diffusion availability. In parallel, the paper discusses the current limitations on access to funding for the arts and on the capacity to protect intellectual capital in terms of performance for the public space, as well the difficulties faced by creators in developing transnational projects that are essential for approval of applications for European funds.*

*The observation of a growing dynamism in Europe today contrasts with the evident limitations of integrated programs to support the entire value chain of artistic creation, forcing different perceptions and adaptations, without a single trend on the European continent, capable of generate added value by integration of planning and strategy into a European dimension.*

## KEYWORDS

**International Mobility, Street Arts, Artists**

## Introdução

O atual paradigma da mobilidade internacional de artistas no mercado internacional está sujeito a diversos fatores e agentes facilitadores. As novas realidades de financiamento à escala europeia e as tendências intrínsecas de criação de projetos artísticos transnacionais trouxeram uma nova realidade aos modelos de gestão desses projetos, com especial enfoque nas metodologias para a mobilidade internacional.

A criação artística contemporânea para o espaço público é um dos exemplos centrais desta dinâmica, sendo reveladora de novas percepções de mercado e circulação, capazes de reforçar a capacidade de os projetos artísticos circularem, com as consequentes vantagens económicas associadas.

A construção de uma identidade europeia através de um conjunto de políticas e diretrizes capazes de transformar a realidade do continente europeu gera uma diversidade de desafios aos *players* nos mais diversos setores. As artes e a cultura no século XXI comportam-se como outros setores de atividade económica, capazes de gerar valor bem mais amplo do que o valor simbólico e o capital social, sendo geradores de ganhos para a economia. Na atualidade, os artistas e as companhias são microempresas com necessidades e requisitos transversais aos vários setores da economia. Desta forma, deveremos considerar o setor artístico como qualquer outro, com as mesmas regras e condicionantes de qualquer empresa. Estarão os *players* preparados para isso?

Com este trabalho pretende-se dar resposta a um conjunto de novas questões, como upgrade do estudo anterior centrado no continente europeu (Costa, 2016), compreendendo a inovação constante e as mudanças no mercado, partiu-se para uma nova observação e reflexão, considerando novos pontos de interação com o *players* e os mais recentes desenvolvimentos nas estruturas de apoio a artistas e à criação artística contemporânea.

Há um ano, compreendemos a necessidade de alargar o espectro de ação e criar plataformas de apoio integrado à cadeia de valor da criação artística contemporânea. Atualmente, observamos novos projetos que dão resposta a algumas das premissas identificadas e novos contextos de ação, com reflexo no sucesso das políticas regionais com exemplos major na Catalunha (Espanha) e nas Flandres (Bélgica). A compreensão mais ampla das condicionantes e necessidades reforça a motivação de uma nova etapa desta reflexão, com a consideração de fatores adicionais e uma reavaliação do desenho da cadeia de valor da criação artística considerada anteriormente, dando resposta a necessidades adicionais para a integração de todo o processo.

## Objetivos

Considerando a atual realidade e as características e diferenças dos mercados internacionais, tendo por base a atualização da observação efetuada nos últimos dois anos (Costa, 2016), pretende-se voltar a refletir



sobre as tendências na mobilidade artística internacional no mercado das Artes de Rua, compreendendo a existência de atualizações e/ou inovações neste setor.

Partindo de uma observação das dinâmicas de mobilidade instaladas, aos níveis da autopromoção, agências de difusão, mercados artísticos e redes de criação/difusão, traçou-se um perfil da atual tendência europeia para a mobilidade ao nível da criação artística para o espaço público, tendo em conta as recentes evoluções das políticas europeias para o financiamento à cultura, com base no diálogo intercultural, no património cultural e na geração de valor social e económico, e as especificidades dos contextos loco-regionais para a definição de políticas públicas e/ou estratégicas com influência na capacidade de difusão artística.

Em paralelo, o trabalho discute as limitações atuais no acesso a fundos de financiamento às artes e na capacidade de proteção do capital intelectual ao nível da performance para o espaço público, assim como, as dificuldades registadas pelos criadores em desenvolverem projetos transnacionais, essenciais para a aprovação de candidaturas a fundos comunitários.

## Metodologia

O trabalho baseia-se numa observação direta e trabalho de campo, no âmbito da atividade profissional da Be a Place, LDA nos mercados nacional e internacional, tendo por base a atualização da observação prévia no âmbito da internacionalização de projetos artísticos (Costa, 2016), avaliando algumas das perspetivas consideradas como potenciais para atualizações no contexto do mercado. Nesta nova etapa do estudo, o foco na Europa foi substituído por uma visão mais vasta, alargando a observação de outros pontos geográficos do globo, na procura de bons exemplos a considerar para as tendências de desenvolvimento do setor das Artes de Rua, tendo em conta as novas plataformas ativas no mercado após a conclusão do estudo anterior.

## 1. A Mobilidade Internacional e o Setor das Artes de Rua

O estudo atual parte de uma contextualização anterior que dá conta de que o mercado europeu começa a rumar no sentido das produções transnacionais e das rotas pan-europeias de apresentação e circulação de espetáculos e projetos artísticos, pelo que seja importante a compreensão das dinâmicas associadas à promoção da circulação e aos novos paradigmas da contratação de espetáculos pelas grandes estruturas e festivais. Também os programas de apoio aos artistas emergentes começam a surgir em destaque, pelo que também esta nova abordagem deva ser equacionada em qualquer prospeção nesta área de atividade (Costa, 2016). Constatando a existência de motivações mais vincadas na perspetiva internacional, que envolvem a maximização do investimento, o alargamento do público potencial e mesmo as questões político-estratégicas de nível central que tendem para o desenvolvimento de uma identidade única europeia, a compreensão e atualização do estado da arte revelam-se essenciais para o posicionamento dos *stakeholders* no mercado.





Na última década, a Europa mergulhou num contexto económico complexo que a fez repensar a sua forma de estar e as conexões entre os diversos estados membros. De uma forma geral, a evolução verificada entre 2007 e 2013 revela uma diminuição quase generalizada no acesso e participação culturais, sendo que as artes de rua e outras atividades performativas não são exceção (Vitorino, 2014). Num contexto de crise social, com algumas questões étnica e xenófobas patentes, a política central de Bruxelas tem seguido medidas de promoção da mobilidade entre os estados membros para as mais diversas áreas da economia, capazes de aumentar a diversidade e os desafios para a comunidade, reduzindo as tensões sociais e rumando para a identificação de uma identidade única europeia (European Commission, 2014). Por outro lado, para lá da crise também o Brexit fez repensar a estrutura e o contexto europeu, questionando o futuro do panorama das instituições europeias e a conexão entre os estados membros.

O relatório de estado da arte da performance no espaço público na Europa, elaborado pelo Hors Les Murs para o Parlamento Europeu em 2007, dá conta da existência de mais de 600 festivais de rua na Europa, sendo 250 deles em França. Deve atender-se a que este relatório reporta a situação antes da crise financeira, mas poderá ceder-nos dados dos níveis de circulação e da mobilidade de artistas (Floch, 2007). Assim, em 2007, o orçamento dos festivais de rua europeus variava entre os 50 mil euros e milhão e meio de euros, sendo mais de 70% deles realizados no período entre Maio e Setembro. As companhias britânicas, belgas, alemãs, holandesas e espanholas eram as que atingem maiores níveis de circulação internacional. Já nesta altura a relação contratual dos festivais com os artistas se revista de diversos modelos, que vão desde a cobertura total das despesas e cachês artísticos ou a sistemas mais restritivos de cobertura parcial ou apenas ajudas de custo (Floch, 2007). Carecendo de uma nova avaliação profunda do mercado, a atualização contínua não vai atualmente além de seminários internacionais alargados, com destaque para o bienal FRESH STREET, da Circostrada Network.

Atualmente, ao nível da União Europeia, o programa Europa Criativa centra as perspetivas de financiamento dirigidas aos agentes artísticos e culturais, nomeadamente através da fusão dos programas Cultura e Media. A sua estruturação em ciclos plurianuais mantém-se, estando atualmente vigente o período 2014-2020. No período vigente – 2014-2020 – o programa Europa Criativa tem uma dotação orçamental global de 1,46 mil milhões de euros, que inclui 750 milhões de euros para empréstimos bancários a pequenas empresas dos domínios cultural e criativo. Neste novo programa, enquadram-se projetos de cooperação interdisciplinar entre entidades de diferentes países que envolvam a transferência de competências criativas, redes de apoios aos sectores culturais, tradução de obras literárias, plataformas para artistas emergentes, desenvolvimento de competências e formação, entre outras atividades no domínio do anterior programa Media (Memphis, 2014).

As dinâmicas impostas pelo programa Europa Criativa abriram novos caminhos e um paradigma que força o desenvolvimento de condições para as coproduções e os projetos multidisciplinares transnacionais, condicionando os artistas e entidades a adaptarem-se a um novo contexto. Por outro lado, os processos de

internacionalização correspondem a um conjunto base de características, que dependem em forte medida do contexto político, social e económico a cada momento. Atualmente, a União Europeia representa um território privilegiado para a difusão, através de políticas de mercado livre e geração de projetos de intercâmbio, promotores de uma circulação mais vasta de artistas no seu território. Por outro lado, o mercado internacional está também ele mais aberto à circulação com focos interessantes de programação para as Artes de Rua na América Latina e na Ásia.

Comprovando a questão levantada, o apoio à mobilidade por si só, poderá revelar-se insuficiente nos contextos atuais. Ao nível das políticas regionais, a Catalunha (Espanha) e as Flandres (Bélgica) desenvolveram entidades e mecanismos essenciais nos processos de internacionalização do produto artístico, com reconhecimento claro do setor das Artes de Rua, em contraste com outras realidades, incluindo a portuguesa, onde tal área artística não é incluída nos programas governamentais de apoio às artes.

O Governo Regional da Catalunha criou o *Institut Català de les Empreses Culturals* que funciona como uma estrutura de apoio a toda a atividade cultural e criativa da região, prestando suporte nas mais variadas áreas. Recentemente este instituto desenvolveu a plataforma Creative Catalonia que funciona a nível internacional como uma ferramenta de divulgação e promoção de artistas e criativos catalães, suportados numa rede ímpar de espaços de criação específicos para variadas áreas artísticas.

O *Flanders Arts Institute* é uma organização fundada em 2015 a partir de uma parceria entre o VTI (*Institute for the Performing Arts in Flanders*), o BAM (*Flemish Institute for Visual, Audiovisual and Media Art*) e o *Flanders Music Centre* que se destina à promoção dos sectores cultural e criativo da região de uma forma sustentada. Tal como na Catalunha, o apoio à mobilidade é uma das prioridades desta organização, que também promove apoios diretos às despesas de deslocação, assim como outras atividades de promoção dos artistas da região em eventos internacionais de relevo.

O setor cultural e criativo está, hoje, numa posição estratégica sustentável, capaz de promover o crescimento inclusivo da União Europeia, dando um enorme contributo para o programa estratégico Europa 2020. De acordo com a Comissão Europeia, a criação de emprego nestes setores deverá estar fortemente ligada às estratégias de internacionalização e exportação, potenciando uma operação à escala europeia da maioria das empresas em atividade nestes setores (European Union, 2014). Assim, em 2012, a Comissão Europeia definiu como prioridade o reforço das estruturas e serviços de apoio à procura de mercados externos, com reajustes regulamentares e um diálogo com escala alargada, de forma a difundir uma redução dos riscos associados.

No contexto da cadeia de valor da criação artística (Costa, 2016) poderemos constatar a necessidade de reavaliar o processo e compreender passos adicionais a integrar, tendo em conta a atualidade do setor das Artes de Rua.



Imagem 1 – Cadeia de Valor da Criação Artística

Partimos, então, para a observação de dinâmicas acrescidas aos contextos convencionais - sejam a autopromoção, os agentes de difusão artística ou as redes - de forma a compreender a exequibilidade das tendências anteriormente percebidas. Consta-se que, atualmente, as redes internacionais de artistas e de festivais/entidades de suporte à criação são os maiores agentes promotores da partilha e das atividades de conexão no sentido da difusão internacional (Costa, 2016).

Num outro patamar, deverão considerar-se os agentes públicos e privados de promoção de artistas, vulgarmente designados por agentes, que no contexto atual começam a ganhar uma enorme força na divulgação e difusão de projetos artísticos, também ao nível das artes de rua. Nesta sequência, vários projetos a nível europeu começam a redesenhar-se, no sentido de construir novos modelos mais coesos, capazes de interagir com toda a cadeia de valor da criação artística, atingindo os objetivos de forma mais eficaz. No entanto, certamente que fica patente um momento de viragem no paradigma das artes de rua. Um momento em que os artistas e os festivais se adequam a uma nova realidade de financiamento, cada vez mais internacional e fruto de parcerias, com novos desenhos de promoção e divulgação e, ainda, com a transformação de alguns festivais em mercados de artes performativas, capazes de reunir profissionais das mais diversas áreas nas suas atividades profissionais, sem esquecer o objetivo principal do festival: o contacto com o público.

## 2. Observação da Situação Atual da Mobilidade Internacional no Setor das Artes de Rua

O debate internacional no setor das Artes de Rua tem ganhado força ao longo dos últimos anos, através da realização de seminários e encontros de discussão à escala internacional, com especial foco no continente europeu. Entidades como a *Circostrada Network* ou a recente *InSitu Network* à escala europeia ou projetos de índole nacional como a XTRAX (Reino Unido) ou o *Lieux Publique* (França) têm desenvolvido atividades e eventos de promoção da mobilidade e da capacitação dos artistas para a nova realidade do mercado internacional.

Em paralelo, a compreensão geral da mais-valia das redes internacionais para a definição de estratégias de cooperação entre programadores e entidades leva os artistas a carecerem de estruturas complementares de apoio ou mesmo de informação para o seu trabalho. A cooperação de nível local - num prisma europeu em que consideramos “local” como um estado membro - transforma-se atualmente com um fator-chave

de sucesso da difusão internacional, sendo atualmente patentes novas estratégias que competem com as ideologias e propósitos dos já estudados modelos da Catalunha e das Flandres. Por outro lado, fica patente a necessidade de formação complementar às disciplinas artísticas, de forma a que as microempresas que atuam no setor estejam aptas a responder às necessidades de um mercado global, ao nível da gestão, do marketing ou da comunicação, sem esquecer outras questões não menos essenciais como a segurança e a proteção do capital intelectual ao nível dos direitos de autor.



Imagem 2 – Atualização da Cadeia de Valor da Criação Artística

Assim, num prisma paralelo à atividade dos agentes de difusão artística, sejam eles públicos ou privados, tendem a surgir novos projetos integrados numa linguagem atual das Indústrias Culturais e Criativas, capaz de responder às múltiplas necessidades e atendendo a um ponto acrescido na cadeia de valor.

Compreende-se, então, um novo nível de ação essencial, a montante da criação e da difusão, onde poderão atuar novos agentes facilitadores, que, em certas situações, poderão ser os mesmos de fases mais a jusante ao nível da difusão. Considera-se agora essencial aposta forte e central na capacitação dos agentes artísticos e criativos, de forma a potenciar a sua autonomia e uma capacidade de resposta mais adequada à atual dinâmica do mercado. A este nível, poderemos destacar dois modelos numa escala internacional, com respostas e géneses bem distintas, mas ambos com respostas ativas e vincadas no posicionamento de artistas nos mercados internacionais. A *Platform 4:UK* (Reino Unido) e o *Korea Street Arts Center* (Coreia do Sul) são os exemplos destacados da nova realidade de suporte integrado à cadeia de valor da criação artística, como foco no espaço público.

## 2.1. Platform 4:UK

A Platform 4:UK é um programa estratégico de apoio à difusão internacional de artistas de rua do Reino Unido. O programa, apoiado pelo Arts Council England, está baseado na estrutura da XTRAX e nos *showcases* habituais, mas como foco no exterior do país, promovendo novos contactos e oportunidades para o setor das Artes de Rua no reino Unido.

Em linhas gerais, este programa que se revela como uma estrutura “chapéu” de apoio a etapas a

montante e a jusante da criação na cadeia de valor da criação artística, responde aos seguintes objetivos:

- i) Apoiar a promoção internacional dos artistas de rua britânicos;
- ii) Criar novas oportunidades nos mercados internacionais;
- iii) Integrar artistas em novas redes de difusão;
- iv) Desenvolver um programa de capacitação para os artistas e equipas artísticas se adaptarem ao trabalho em outros territórios.

Assim, além da presença em feiras, mercados e festivais internacionais, a plataforma desenvolve um programa de capacitação e treino específico, capaz de dar resposta às necessidades dos artistas para adaptação aos novos mercados, demonstrando uma nova etapa no apoio integrado à criação artística.

## 2.2. Korea Street Arts Center

O *Korea Street Arts Center* é uma organização cooperativa, estabelecida na Coreia do Sul, que representa mais de 200 artistas, num esquema de funcionamento partilhado e focado na criação de condições de comunicação e difusão internacional dos projetos dos associados. O trabalho desta entidade “chapéu” fica marcado pela preparação de um *book* anual e a presença em feiras e mercados à escala global, sendo os seus objetivos os seguintes:

- i) Pesquisa de programa de formação/capacitação dos artistas cooperantes: academia de treino para o teatro de rua e relações internacionais;
- ii) Mercados de Artes de Rua e programas de *networking* e redes: organização de um mercado anual para profissionais das Artes de Rua na Coreia do Sul;
- iii) Programação e planeamento para eventos de Artes de Rua;
- iv) Publicações e revisões científicas;
- v) Consultoria para as políticas públicas e estratégia.

A Coreia do Sul revela-se, atualmente, uma potência económica em expansão pelo que o posicionamento também do setor das Artes de Rua esteja em escalada constante, com mais-valias associadas para os artistas deste projeto e para o desenvolvimento de parcerias de larga escala internacional. Apesar da sua génese cooperativa, a atividade do *Korea Street Arts Center* é complementarmente apoiada por políticas públicas de apoio direto à difusão artística, através do pagamento de deslocações e estadias em tours estruturadas no exterior do país diretamente aos artistas que comprovem a sua contratação e o *fee* obtido em festivais externos.

### 3. Tendências na Mobilidade Internacional no Setor das Artes de Rua

Considerando a observação do ponto anterior, compreendemos a necessidade adicional de os artistas e companhias se adaptarem a um mercado em mudança, sob a premissa de novas competências e formas de encarar a comunicação, a gestão e a difusão. Poderemos traçar a necessidade de criação de plataformas integradas de apoio a todas as etapas da cadeia de valor da criação artística, mas quem paga esse suporte?

Um dos pontos centrais da discussão a completar além deste trabalho será a compreensão de quem deve suportar os custos deste trabalho. Os exemplos do Reino Unido e da Coreia do Sul demonstram duas realidades bem distintas com modelos suportados quer em apoio público, quer no investimento dos artistas com apoio governamental partilhado.

Estas entidades “chapéu” revestem-se de uma importância extrema na atualidade e num mercado em mudança constante. A criação de especialistas na avaliação das tendências e na prospeção de oportunidades de difusão será um fator-chave do sucesso. No entanto, a criação destas entidades implica a definição de estruturas de custos de maior dimensão cuja mais-valia deverá ser ponderada. Estas entidades, conseguem estar nas redes internacionais e aproximar-se dos programadores, compreendendo as tendências do mercado e da criação, de forma a auxiliar o trabalho dos artistas. Valerá a pena criar grandes formatos? Ou os festivais procuram *site-specific*? Questões meramente estratégicas e de importância fulcral para o sucesso dos projetos artísticos que sem a ação de um agente facilitador se transformam em missões complexas e por vezes impossíveis.

Por outro lado, o suporte à capacitação técnica além das disciplinas artísticas poderá em muitos aspetos passar pela atividade destas entidades, considerando a formação aos níveis da gestão, marketing e comunicação como elementos fulcrais para o sucesso no competitivo mercado atual.

Em modo de síntese, a observação das novas entidades a atuar no mercado das Artes de Rua, rumam no sentido da tendência de projetos integrados identificada no trabalho anterior, no entanto, uma nova reavaliação encontra a necessidade adicional da formação e capacitação como elementos essenciais do sucesso, sendo que os novos exemplos de boas práticas à escala internacional revelam esta integração de processos, considerando esta como uma etapa a montante dos processos de criação artística.

## Conclusões

A criação artística para o espaço público está atualmente associada a dinâmicas acrescidas de mobilidade internacional, com os consequentes esforços de capacitação e prospeção de oportunidades

essenciais para o sucesso dos projetos. A adaptação de artistas e entidades a esta nova realidade, e às que de futuro virão, revelam-se essencial para a sobrevivência num mercado cada vez mais global.

A definição de estratégias integradas a nível local, regional ou internacional revela-se um fator cada vez mais importante no sucesso integrado das estratégias públicas de apoio à difusão artística, com especial enfoque nas entidades e organizações chapéu, com índoles distintas, que surgem atualmente em diversas regiões do globo de forma a apoiar de forma integrada todas as etapas de criação artística. Pendente de reflexão fica a questão dos custos associados a toda a estratégia integrada de apoio, capacitação, comunicação e gestão e o envolvimento de fundos públicos em contraponto com o investimento dos artistas, encarados como microempresas neste contexto internacional.

A reflexão deste estudo reforça a importância das redes internacionais ao nível estratégico e de contacto entre programadores, carecendo de estruturas e contactos integrados com o nível artístico de forma a potenciar estratégias integradas, de forma a dar resposta ao mercado e respondendo de forma mais direta à procura, com oferta especializada e dirigida às tendências a cada momento.

Por último, a adaptação e avaliação constantes, tal como em qualquer outro setor, revelam-se conceitos essenciais para o desenvolvimento de estruturas mais sólidas, capazes de dar resposta às necessidades e adequando a sua oferta.

## Referências

- Costa, B. (2016); *Novas Tendências para a Internacionalização de Projetos Artísticos no domínio das Artes de Rua*; Actas IV Congresso Internacional Ciudades Creativas, Tomo I, 254-266; ICONO14; ISBN: 978-84-940289-9-1.
- European Commission (2014). *Report on the role of public arts and cultural institutions in the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue*.
- European Commission (2011). *European Arts Festivals – Strengthening cultural diversity*.
- Floch Y. (2007). *Street Artists in Europe. Hors Les Murs*.
- Getz, D. (2010). *The Nature and Scope of Festival Studies. International Journal of Event Management Research*, Volume 5, Number 1.
- Grodach C., Currid-Halkett E., Foster N., Murdoch J. (2014). *The Location Patterns of Artistic Cultures: A Metro and Neighborhood-Level Analysis*. Urban Studies, Volume I, Number 22.: doi: 10.1177/0042098013516523.
- Memphins D. (2014). *Policy Handbook: Promotion of Creative Partnerships*. European Agenda for Culture 2011-2014.
- Vitorino N. (2014). *Criação de Instrumentos Financeiros para Financiamento do Investimento na*

*Cultura, Património e Indústrias Culturais e Criativas.*

GEPAC - Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais.



# IMÁGENES DE LA CIUDAD. EL ZÓCALO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, ESCENARIO DE EVENTOS ARTÍSTICOS Y CULTURALES.

VIOLETA RODRÍGUEZ BECERRIL

Académico

Licenciatura en Gestión y Desarrollo de las Artes.  
Instituto Tecnológico de Sonora.

Antonio Caso 2266, Villa Itson, Ciudad Obregón, Sonora, México  
C.P. 85130.

Email: violetarodriguez56yahoo.com.mx

## Resumo

Hoy en día la mayoría de los centros históricos de América Latina están siendo rehabilitados y reactivados material, social y culturalmente. Las plazas y calles principales son utilizadas para presentaciones artísticas y culturales, la oferta de estos centros se ha diversificado con eventos gratuitos para habitantes y visitantes. En el caso de la Ciudad de México, sus espacios públicos centrales presentan una cartelera de conciertos, exposiciones itinerantes y artes escénicas. El espacio público que ha concentrado la realización de eventos culturales y de entretenimiento es el Zócalo del Centro Histórico. Desde finales de la década de los noventa comenzaron a organizarse conciertos masivos que congregaron a más de ciento cincuenta mil personas. A esta oferta cultural se suman museos itinerantes, performances artísticas y actividades de ocio y entretenimiento como la mega-pista de hielo en fiestas decembrinas. Las imágenes de la plaza del Zócalo como foro para presentaciones culturales comenzaron a difundirse en la prensa nacional e internacional, la plaza se convirtió en un espacio central para la dinámica cultural de la ciudad.

El presente trabajo analiza la imagen que se ha construido del Zócalo como escenario cultural, sus estrategias de difusión y su papel en el marketing de la ciudad. Enfatizando la programación continua de eventos culturales de corte masivo que cuentan con una gran producción y logística. Para el estudio se realizó una base de datos de los eventos clasificados como culturales y de entretenimiento, entrevistas semi-estructuradas con actores claves y un análisis contextual de las imágenes de la plaza. El Zócalo es identificado como un escenario central en la ciudad, convirtiéndose en uno de los espacios donde se localizan las nuevas siglas que componen la marca de la ciudad (CDMX). En este sentido, se consideró la importancia histórica y simbólica de la plaza donde coexisten usos culturales, cívicos y de manifestación política.

## Abstract

Lately most historical downtowns for Latin American cities are being redeveloped or regenerated, for reactivating them from a material, social and cultural perspective. The squares and streets are being used for artistic and cultural events, and there is a very broad cultural offering with free events for both locals and visitors. For Mexico City, the public space is filled with concerts, expositions and performing arts. The most prominent public space is the city's main square or Zócalo, the favorite place for cultural and leisure events. Since the late nineties massive concerts for more than 150,000 people were organized, alternatively there were non-permanent museums, artistic performances and leisure activities like an ice-skating rink covering the whole main square area at winter. Impressions (photographs, images) of the Zócalo as cultural stage were spread by the press, nationally and internationally, so the square became a central place for the city cultural dynamics. This document studies the image that has been created of Mexico City's main square as a space for culture; its diffusion strategies and their role in marketing the whole city.

The focus is on the continuous scheduling of massive events that involve complex production and logistics. For this document a database of cultural and leisure events, semi-structured interviews with key players and a context analysis of main square images. Mexico city's main square is known as a central stage, being one of the places to locate the new brand for the city, CDMX, it is in this regard that the symbolic and historical importance of the main square was considered, a place cohabited by cultural, civic and political aspects.

## PALAVRAS CHAVE

Imagen, Ciudad, Oferta cultural, Ciudad de México, Zócalo.

## KEYWORDS

Image, City, Cultural offerings, Mexico City, Mexico City's main square

## Introducción

Todas las ciudades tienen imágenes que funcionan como focos de representación, enmarcan los lugares, sitios y paisajes urbanos que tienen una importancia histórica, simbólica, económica o política. Estas imágenes son reproducidas y difundidas en el espacio social para promover a las ciudades en su conjunto. Son imágenes que atraen a habitantes y visitantes al ser identificadores de las metrópolis en su forma material y sociabilidad. La distribución de estas imágenes facilita la elaboración de representaciones mentales poderosamente estructuradas que se utilizan en el marketing urbano. Para Lynch (2008:20) una ciudad “evidente, legible y visible aparecería, en este sentido específico, bien formada, nítida, notable; incitaría a los ojos y los oídos a una atención y una participación mayores”. Dentro del estudio de las representaciones sociales, la cultura en el espacio urbano ingresa en el estudio de las imágenes mentales que habitantes y visitantes tienen de las metrópolis. Estas imágenes están condicionadas por la “lisibilidad” de la ciudad – término propuesto por Kevin Lynch— es decir, “la facilidad con que se reconocen los elementos físicos de la ciudad y son organizados en un sistema coherente” (Lynch, 2008:25). La ciudad tiene un aspecto simbólico para los que la viven día a día, las imágenes y mapas mentales que se crean a partir de ella sirven como guía y marco de referencia para organizar su propia actividad. De ahí surge la importancia de saber “leer” los espacios de la ciudad para sus habitantes y visitantes. Las ciudades aparecen en su materialidad y en el imaginario que se construye de ellas conforman una realidad perceptible y vivible, a la vez, son generadores de impresiones, emociones e ideas que las envuelven. Las imágenes de las ciudad son vertidas en la publicidad y en las narraciones de novelas y filmes configurando las expectativas de sus visitantes.

En la diada cultura/ciudad las representaciones e imaginarios que se construyen a partir de ambos elementos se muestran en los recorridos por la ciudad, se identifican puntos de interés donde se registra la actividad cultural, con ubicaciones mentales y desplazamientos dirigidos a partir de los ejes culturales urbanos. Dichas representaciones y mapas mentales se generan por medio de la vivencia de la ciudad y la difusión de imágenes y narrativas. La constitución de la ciudad, sus espacios físicos, los itinerarios que en ella se producen y el capital simbólico concentrado en edificios, plazas y calles son elementos necesarios para la producción, circulación y consumo de bienes culturales. La producción cultural de las metrópolis se ha hecho presente tanto en espacios cerrados (galerías, museos, casas de cultura) como en espacios públicos que funcionan como foros abiertos para el público (plazas, calles, parques y avenidas). Estos espacios culturales no están dispersados por las ciudades, se aglomeran en áreas que tienen un peso social, económico o histórico. La mayoría de los espacios donde se expone la producción cultural urbana se ubican en los centros históricos de las ciudades, los cuales tienen un amplio repertorio de recintos culturales y patrimonio arquitectónico. Asimismo los espacios públicos de los centros históricos, especialmente, las plazas, ofrecen espectáculos artísticos y culturales de manera gratuita para un público diverso. El ambiente cultural de los centros históricos es captado a través de imágenes y difundido en medios de comunicación con fines diversos; invitación a los eventos, atracción de turismo urbano, publicidad, marketing y difusión de un proyecto urbano.



El Centro Histórico de la Ciudad de México, considerado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO, es una de las zonas más importantes para el desarrollo de la actividad cultural a nivel local y nacional, su plaza central, el Zócalo, mantiene una intensa programación cultural con una asistencia masiva. Este trabajo propone analizar la construcción de imágenes de eventos culturales en el Zócalo, contextualizando los factores sociales, económicos y políticos que han llevado a que este espacio aparezca como uno de los principales foros de la metrópoli. En este sentido, se consideró realizar una revisión general de las políticas culturales de la ciudad en los últimos quince años y visualizar los “otros” usos de la plaza, como espacio de representación de la identidad nacional (capital simbólico e histórico) y de concentración de manifestaciones políticas.

## Objetivos

- Analizar la construcción de la imagen del Zócalo como foro de eventos artísticos culturales y sus efectos en el marketing de la ciudad.
- Estudiar el papel del espacio público en la dinámica socio-cultural de la Ciudad de México, específicamente, en su Centro Histórico.
- Identificar los usos y representaciones que se tienen de la plaza del Zócalo actualmente.

## Metodología

Este análisis deriva de un estudio más amplio sobre la Oferta cultural del Zócalo del Centro Histórico de la Ciudad de México, el cual se presentó como trabajo de tesis para obtener el grado de Maestra en Ciencias Sociales en la Universidad Autónoma Metropolitana. Una de las líneas de investigación que resultaron del análisis fue la repercusión de las imágenes de eventos culturales en el Zócalo en el marketing urbano y en la configuración de cada proyecto de ciudad. Por lo tanto, se retomaron algunos de los datos arrojados en el primer estudio donde se realizaron entrevistas semi-estructuradas con los actores que participaron en la organización de los eventos culturales del Zócalo en cada gestión. Además de la base de datos “Eventos culturales en el Zócalo de la Ciudad de México, 1998-2010” donde se caracterizó el tipo de eventos y su organización. Esta base fue de suma utilidad al representar una memoria de la dinámica cultural que se ha gestado en la plaza. Para realizar el análisis contextual de las imágenes se recurrió a fuentes hemerográficas, páginas web y documentos oficiales de instituciones gubernamentales y privadas con el fin de visualizar la difusión que tuvieron algunos de los eventos culturales con más asistencia.

## 1. La dinámica cultural del Centro Histórico de la Ciudad de México

En su papel de *locus* la identidad los centros históricos cumplen una función de representación e identificación a nivel local y nacional. Como espacios urbanos, cuentan con una serie de elementos materiales e inmateriales que delimitan las prácticas sociales que ahí se ejercen. Fernando Carrión los define como



espacios que constituyen una forma de comunicación e intercambio de información; en su papel central de memoria y testimonio de las metrópolis son lugares “donde la sociedad se visibiliza y se representa” (Carrion, 2009:15). En la relación local-global los centros históricos se muestran como espacios dinámicos que no están anclados únicamente a su historia o una identidad local, se entrecruzan elementos del contexto global. En la configuración actual de las ciudades los centros históricos se han transformado para “adaptarse” a los flujos globales del turismo y al desarrollo económico y político. Las medidas que se han tomado para su rehabilitación física y social comprenden la incorporación de actividades culturales y de entretenimiento, ejemplo paradigmático, es el caso del centro de la ciudad de Barcelona, España citado ampliamente dentro de los estudios urbanos. Frente a estos procesos de reactivación aparecen miradas críticas que señalan el fenómeno de “gentrificación” con la expulsión de la población residente y el artificio que se produce en la remodelación de fachadas y espacios públicos. La imagen y las representaciones juegan aquí un papel central al producirse una estetización de los lugares y paisajes urbanos enfocados a la mirada de visitantes y especuladores inmobiliarios, donde las imágenes anteceden al disfrute, socialización y apropiación de espacios urbanos.

En el caso del Centro Histórico de la Ciudad de México soportó, durante muchos años, un proceso de degradación y abandono debido a la falta de atención de las autoridades locales y a la inseguridad engendrada en sus espacios públicos. Aunque esta zona acoge a una serie de instancias de poder político, simbólico y económico como Palacio Nacional, la Catedral Metropolitana y el corredor financiero Reforma, en el proceso de crecimiento de la ciudad las instancias de decisión fueron estableciéndose en otras zonas, ejemplo de ello, es el mega-proyecto de Santa Fe, foco de poder financiero. Con el programa de remozamiento en edificios y espacios públicos, el Centro Histórico de la Ciudad de México se ha transformado dando paso a nuevos procesos socio-culturales. Ejemplo de ello es el proyecto de corredores culturales, siendo el primer referente el corredor de la calle de Regina Coeli. La modificación de este espacio incluyó su peatonalización, el remozamiento de la plaza y fachadas de edificios circundantes. Aunado a estas acciones se promovió la ubicación de lugares que tienen un uso cultural y de entretenimiento: cafés, restaurantes, galerías, tiendas de diseño y espacios culturales como Casa Vecina, que pertenece a la Fundación Centro Histórico de Carlos Slim. El segundo corredor, que presenta una gran actividad, es el que se ubica en la calle de Francisco I. Madero la cual tiene conexión directa con la plancha del Zócalo. En este corredor se presentan una gran cantidad de artistas callejeros, las fachadas de los edificios han sido remozadas para instalar tiendas, cafés y boutiques de diseño. En los últimos años se puede observar un aumento de la cantidad de peatones que cruzan esta calle en la que fueron programadas funciones de opera en los balcones de los principales edificios.

## 1.1. Fotografía. Ópera en el Corredor Cultural Madero, Centro Histórico CDMX, 2010.



A inicios del 2010 el Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México puso en marcha un programa para la realización de actividades culturales en los espacios públicos del Centro Histórico enfocado en las siguientes calles y plazas: Plaza de Santo Domingo, Plaza Loreto, Plaza de la Concepción, Templo de Jesús María, Plaza Juan José Baz, Plaza de las Vizcaínas, Plaza Tlaxcoaque y las calles de Regina, Madero, Roldán y Talavera. Las actividades que se realizan son diversas e incluyen la realización de murales grafitis y presentaciones en espacios abiertos de danza, música, opera y teatro. La transformación del Centro Histórico de la Ciudad de México se vio acompañada de la instalación de un “ambiente cultural” en la que participaron diferentes actores de instituciones gubernamentales, organizaciones privadas, colectivos culturales y grupos de la sociedad civil.

## 2. Imágenes del Zócalo, foro de presentación de eventos artísticos y culturales

Nuestro espacio específico de estudio, la plaza del Zócalo, ocupa un lugar medular en la configuración cultural del Centro Histórico de la Ciudad de México. En ella se han presentado una gran variedad de presentaciones artísticas, culturales y de entretenimiento desde la organización de conciertos masivos con artistas nacionales e internacionales, la instalación de museos itinerantes, festivales de música, performances artísticos, entre otros. Aunque hoy la plaza del Zócalo sea concebida naturalmente como espacio de presentación de estos eventos culturales esto no siempre fue así, es resultado de un cambio en las estructuras de gobierno de la ciudad y de las políticas culturales que se generaron hacia finales de los años noventa. Con la elección del primer jefe de gobierno en la Ciudad de México (antes Distrito Federal) el proyecto de ciudad toma el lema “Una ciudad para todos”.

La programación cultural en esta primera etapa estaba enfocada en la recuperación de espacios públicos lo que materializó con el programa “La calle es de todos” y con la organización de los conciertos de rock dirigidos a la población juvenil. Vázquez Martín (2000:29) señala que en este periodo se privilegió “el reconocimiento de una cultura crítica del status quo, donde se incluían el tatuaje, las perforaciones, el baile,

la lucha contra el sida, el grafiti y la solidaridad con los indígenas rebeldes del Ejército Zapatista". Es durante los años 1998-2002 que se organizan los primeros conciertos masivos en la plaza del Zócalo con grupos alternativos de rock nacional. En el año 2000 se programó el festival "Una ciudad para todas las culturas" con las presentaciones del grupo Los Van, Van (son cubano), los cantantes Compay Segundo (cantante de son cubano), Oumou Sangare (cantante maliense), Cesaria Evora (cantante de caboverdiana) y Milton Nascimento (cantante brasileño) propuestas musicales relacionadas con el género *world music*.

Mientras tanto en la prensa nacional comenzaron a aparecer imágenes de la plaza del Zócalo ocupada por miles de jóvenes "bailando *slam* y *ska* conciertos rock". A esta difusión se sumó una serie de carteles con imágenes alusivas a la ocupación cultural de espacios públicos. La apuesta de este primer gobierno electo fue asentar su proyecto político y diferenciarse de las anteriores gestiones donde el "regente" (ahora nombrado jefe de gobierno) era designado directamente por el presidente de México.

## 2.1. Imagen. Concierto de Rock, Periódico La Jornada, 2004.

### Panteón Rococó recupera el Zócalo para el ska

Ante unos 40 mil *fans*, el Dr. Skenka define el concierto como "ejercicio antifascista"

ARTURO CRUZ BARCENAS

El grupo de música skasera Panteón Rococó convocó a más de 40 mil jóvenes -según los organizadores: la Secretaría de Cultura del gobierno de la ciudad y la delegación Cuauhtémoc- en su concierto de ayer en el Zócalo capitalino, donde apoyado por sus "brigadas de seguridad" logró que la fiesta se desarrollara sin incidentes graves y con respuesta efusiva de quienes tienen a su música como parte de su forma de vida.

Funcionó la logística y el objetivo del Panteón, "recuperar el Zócalo para el ska", se cumplió a cabalidad. Tuvo como grupo telonero a Antidoping. Hubo *chacota* y mensajes políticos. Dr. Skenka, vocalista de los camposaneros, exhortó a los asistentes a apoyar la liberación de los *altermundistas* procesados en Guadalajara por protestar contra la globalización y sus consecuencias.



definió el líder.

Una gran manta se extendió en el escenario; tenía escrito: "¡Presos políticos de Guadalajara, libertad!" Fue uno de los mensajes que el grupo definió y lanzó a los más de 40 mil asistentes, jóvenes y niños, seguidores del movimiento skasero, que tenía dos años de ausencia en la plaza central de México, "el ombligo, el eje",

En las siguientes gestiones de la ciudad se incrementan las presentaciones en la plaza y comienza a haber una mayor variedad en la oferta cultural. Un dato importante es que algunos de los eventos tuvieron el patrocinio de empresas privadas que expusieron sus logos y publicidad en la plaza. Adjetivos como "monumental" y "espectacular" se adhirió a las descripciones de los eventos culturales. En el marketing urbano, la imagen "espectacular" del Zócalo se muestra en la página web titulada "Ciudad progresista y de vanguardia" (2006-2012), en los boletines electrónicos de la entonces Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal (GDF) y en la radio, la televisión y la prensa escrita con crónicas y fotografías de los records de asistencia de los eventos. La dimensión de la Ciudad de México como "megalópolis" se visualiza en las imágenes de la plaza con los records de asistencia a los conciertos y eventos culturales organizados por el GDF. En los conciertos, el Zócalo tuvo un lleno total con artistas internacionales como Justin Bieber, Shakira, Paul McCartney, Shakira, Chayanne y Roger Waters por mencionar a los que tuvieron una asistencia masiva. La publicidad en los medios se enfoca a mostrar a un Zócalo desbordado con tomas aéreas donde sobresale una producción y logística espectacular. En las narraciones de los eventos se subraya que se organizan

“mega” conciertos con la participación de empresas privadas, televisoras y la productora de espectáculos OCESA.

## 2.2 Imagen Concierto Paul McCartney. Periódico El Universal, 2012.



A partir del año 2006 aumenta la publicidad y difusión de los eventos en las redes sociales y en los documentos oficiales de los eventos del Zócalo. En el año 2011 se edita el libro *Ciudad de México. Ciudad Global. Acciones Locales, compromiso internacional* que enlista los programas y acciones realizados por el GDF. En este documento aparecen algunas de las actividades que se realizaron en el Zócalo que, en opinión de especialistas, consolidaron la imagen de la Ciudad de México como una “ciudad global”. La propuesta de ciudad en el período de 2006-2012 se distinguió de las anteriores por la búsqueda de vinculación de la metrópoli con el “exterior” y el seguimiento de las vanguardias urbanas, lo que tuvo como fin subrayar la posición de la Ciudad de México en el mapa mundial.

Otra característica importante fue la entrada de eventos globales por ejemplo: las fotografías de Spencer Tunick (2007), la exposición de Gregory Colbert que se montó en el museo Nómada (2008) y el FIFA Fan Fest que tuvo la transmisión de los partidos de la Copa mundial de fútbol de 2010 en la plaza, la cual fue acompañada por actividades de entretenimiento y conciertos musicales. Estas instalaciones, performances y presentaciones habían recorrido otras ciudades, antes de pisar el Zócalo capitalino, por ejemplo, la exposición Cenizas y Nieve de Colbert se presentó en las ciudades de Nueva York, Santa Mónica y Tokio. Mientras que el FIFA Fan Fest se celebró simultáneamente en las principales plazas de las metrópolis. La dimensión global de los eventos en el Zócalo se difundió en el *marketing* urbano con la categoría de “Ciudad atractiva y competitiva”, es decir, atractiva para el turismo internacional y competitiva frente a otras ciudades globales. Estos eventos contaron con una infraestructura monumental que ocupó el Zócalo en su totalidad, siendo altamente promocionadas en medios nacionales e internacionales.

## 2.3 Imágenes Documento Ciudad de México. Ciudad Global 2011

58



Más de 20 mil personas desnudas fueron fotografiadas por Spencer Tunick en el Zócalo de la Ciudad de México



El festival de cine africano contemporáneo, otro evento cultural que se consolida en la capital del país

culturales para los usuarios de manera gratuita. Desde 2009, las autoridades del Metro y la Coordinación General de Relaciones Internacionales de la Ciudad de México, en colaboración con diversas embajadas de países amigos, han hecho del Metro una vitrina privilegiada de exposiciones encaminadas a difundir la cultura, la historia y la vida cotidiana de distintas naciones y ciudades amigas de la Ciudad de México. Han participado en esta iniciativa las Embajadas de Alemania, China, Corea del Sur, Cuba, Ecuador, Francia, Guatemala, Países Bajos, Israel, Japón, Reino Unido, República Checa, Venezuela.

► **Capital del espectáculo y escala de artistas de talla mundial**

bert presentó en el zócalo capitalino su magna exposición "Ashes and Snow", misma que ha sido expuesta en ciudades como Nueva York, Tokio, Los Ángeles y Venecia. Para tal ocasión, se construyó el "Museo Nómada", único en su tipo en el mundo, fabricado con bambú y contenedores de barco. La exposición consistió en 53 fotografías y tres filmes que pudieron ser apreciados de manera gratuita por más de 4 millones de personas en los casi tres meses que duró el montaje.

Las rejas del Bosque de Chapultepec, sobre el Paseo de la Reforma, se han convertido en un espacio concurrido para exposiciones de fotografía y pintura del mundo entero. Entre otras, destaca la exposición "Noruega, impulsada por la Naturaleza", inaugurada

---

59



La cultura de más de 13 países se ha exhibido en el Metro de la Ciudad de México



FIFA Fan Fest, la fiesta del fútbol en el Zócalo capitalino

► **Maratón Internacional de la Ciudad de México: cita deportiva mundial**  
El Maratón Internacional de la Ciudad de México nació en la década de los ochenta como una forma de impulsar la actividad deportiva de alto rendimiento en la capital, al convocar a corredores profesionales de México y el extranjero. Desde entonces se han llevado a cabo 23 ediciones en las que han participado más de 200 mil atletas. Tan sólo en 2010 se registraron 19 mil competidores.

► **FIFA Fan Fest: la pasión del fútbol en el corazón de la Ciudad**  
México es un país que disfruta, vibra y se apasiona con el fútbol. Por esta razón, con el objetivo de llevar a todos los aficionados de la Ciudad de México una verdadera fiesta del fútbol, el Gobierno de la Ciudad de México, en coordinación con la Federación Internacional de Fútbol Asociación (FIFA), llevaron a cabo en el Zócalo de la Ciudad de México uno de los eventos oficiales de la FIFA.

Uno de los eventos más citados por la prensa desde 2007 es la "Mega pista de hielo" que se instala cada año en el Zócalo con motivo de las fiestas decembrinas. En la primera edición de la pista, la prensa cuestionó ampliamente al gobierno de la ciudad sobre los gastos que iba a generar este evento en el erario público (incluyendo los costos de instalación, mantenimiento, pago de electricidad y atención a usuarios). El jefe de gobierno Marcelo Ebrard argumentó que los costos de la pista y del programa titulado "Invierno en la Capital, Navidad y Año Nuevo 2007-2008" serían menores debido a la donación de 16 millones de pesos por parte de empresas privadas. Además se especificó que dicho donativo o patrocinio consistió en la instalación de una pista de hielo, mil seiscientos pares de patines, ocho *shilers*, sistemas de enfriamiento y dos carros para el mantenimiento de la pista. Pese a las críticas mencionadas la mega-pista de hielo continuo instalándose en la plaza del Zócalo con el patrocinio de empresas y su inauguración es presentada por las principales cadenas televisivas. En la última temporada de la pista se colocaron las siglas que identifican a la ciudad CDMX, mientras que en el resto de la plaza se instaló una serie de juegos invernales.

Desde 2012 los patrocinios son cada vez más visibles en la plaza con pancartas de publicidad que enlistan los logos de las empresas, las imágenes de las presentaciones artísticas se complementan con una



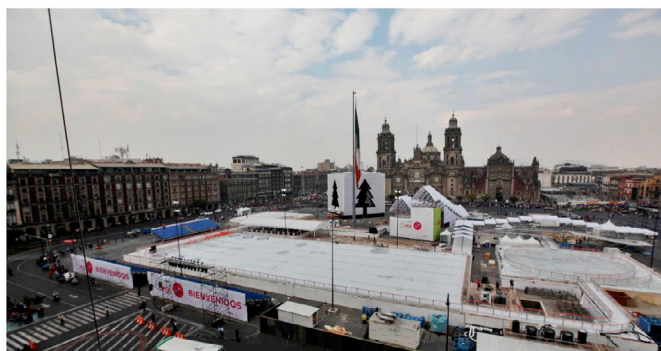
maquinaria mercadológica.

## 2.4 Imágenes Mega pista de hielo, Periódico Universal, 2014



(Foto: Lourdes Martínez/ EL UNIVERSAL)

En el marco del Programa de Invierno 2014-2015 se dará especial atención a grupos vulnerables para que disfruten de las actividades, ya que se cuenta con personal especialmente capacitado para brindar apoyo a adultos mayores, personas con discapacidad y menores de cinco años que deseen gozar de esta opción de entretenimiento.



## 2.5. Fotografía publicidad Cine Capital 2011



## Conclusiones

En el análisis de la construcción de las imágenes del uso cultural del Zócalo visualizamos una serie de elementos que se vinculan a la presentación de diferentes proyectos de ciudad. Es decir, el Zócalo como espacio público central de la ciudad es contenedor de las apuestas e intereses políticos, culturales y económicos del gobierno en turno. El campo de producción cultural no es por tanto invisible a estas apuestas, como hemos señalado, muchos de los eventos masivos sirvieron para representar un modelo de ciudad, claro ejemplo, son los eventos de corte global que tuvieron la intención de remarcar la importancia de la Ciudad de México en el contexto mundial de las metrópolis.

Otro de los factores que fue fundamental para establecer la dinámica cultural de la plaza fue la rehabilitación de las calles, avenidas, fachadas y edificios del Centro Histórico de la Ciudad de México. La construcción del ambiente cultural se mantuvo a la par con el proceso de estetización de los espacios urbanos y la relevancia que ha adquirido el turismo urbano. En el marketing de las ciudades se muestra a un Zócalo inundado de espectadores, luces y escenarios que intervienen la mitad de la plaza. Se busca con ello reforzar las dimensiones monstruosas de las ciudades, la “gran” ciudad, donde los espectáculos se viven por su monumentalidad. Bajo estos términos, la plancha del Zócalo es desbordada con los *records* de asistencia a los conciertos, las experiencias ahí vividas quedan entremezcladas con la composición de la masa espectadora. Las grandes producciones e instalaciones como los museos itinerantes han recibido también a una multitud de asistentes con estimaciones de entre dos y cinco millones durante su tiempo de instalación. El turismo urbano y el ranking de las ciudades globales son dos elementos que han configurado la producción de los eventos en varias ciudades. El público-espectador se une al turista-espectador que es invitado mediante estrategias de marketing urbano; las cuales buscan posicionar a los lugares locales dentro de la dinámica económica global.

Estas imágenes y postales del Zócalo se fabrican bajo una lógica de espectacularidad y monumentalidad y se utilizan, a su vez, como materia prima para la construcción de representaciones y expectativas de las vivencias en la ciudad. Guy Debord (1990) acertó en señalar que la maquinaria del espectáculo representa un engranaje más en el modo de producción actual, en este sentido, habría que cuestionar el papel que cumplen los espacios públicos centrales en las ciudades globales, si pueden ser, como señalan los estudios urbanos espacios de sociabilidad, construcción de ciudadanía y debate del interés público.

## Referencias

- Debord, G. (1990). *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Carrión M., F; (2008). Centro histórico: la polisemia del espacio público. Centro-h, () 89-96. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115112535008>

- Gobierno de la Ciudad de México (2011). *Ciudad de México. Ciudad Global. Acciones locales, compromiso internacional*, Ciudad de México: GDF-PUEC-UNAM (Coedición).
- Lynch, F. (2008) *La imagen de la ciudad*, Barcelona, España: Grijalbo
- Vázquez Martín, E. (2000). "Experiencias culturales del primer gobierno democrático de la Ciudad de México". En B. González *Políticas culturales en la Ciudad de México 1997-2005* (33-54 p.), Ciudad de México: Secretaria de Cultura del GDF, Fabrica de Artes y Oficios Faro de Oriente, Serie Ciudad cultural I (Coedición).
- Panteón Rococó recupera el Zócalo para el ska (14 de junio de 2014) La jornada on-line. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/14/048n1con.php?origen=index.html&fly=1>
- Estrenan pista de hielo (15 de diciembre de 2014) El universal on-line. Recuperado de: <http://www.eluniversaldf.mx/home/fotos-estrenan-pistas-de-hielo-en-el-zocalo-.html>
- Quijano, J. McCartney colapsa el Zócalo (11 de mayo de 2012) El universal on-line. Recuperado de: <https://www.google.com.mx/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=McCartney+colapsa+el+Z%C3%B3calo>

# ROLLERBALL, LOGAN'S RUN: UNCOVERING THE SUBTEXT OF THE DYSTOPIAN CITY, HOUSTON AND DALLAS-FORT WORTH

J. CRAIG BABE

Associate Professor of the Practice  
Department of Architecture, Texas A&M University  
3137 TAMU, College Station TX, USA 77843-3137 [cbabe@tamu.edu](mailto:cbabe@tamu.edu)

## Resumen

La ciencia ficción proyecta sus narrativas especulativas en el futuro. Sus trayectorias proveen visiones de tendencias y realidades actuales que funcionan como crítica de circunstancias contemporáneas. Llegado el momento, el género demuestra con frecuencia ser espeluznantemente premonitorio. Este artículo examina dos películas de ciencia ficción: "La Fuga de Logan" de Michael Anderson (1976) y "Rollerball" de Norman Jewison (1975), mostrando cómo estas evocan y cuestionan el urbanismo de ciudades en la franja solar de los Estados Unidos, como Houston y Dallas-Fort Worth, advirtiéndonos sobre la decadencia progresiva de la libertad y la democracia.

Si las galerías de la Europa del siglo XIX eran urbanismos interiores en medio de ciudades llenas de vitalidad, el centro comercial de los 70 y los otros componentes de la periferia suburbana estadounidense eran enclaves episódicos situados en tierra desperdiciada. La muerte del centro de la ciudad y su espacio cívico que Jane Jacobs rechazó muy justamente, creó un vacío sin precedentes entre generaciones que habían crecido lo suficiente como para llegar a su mayoría de edad. Rollerball y La Fuga de Logan, como proyecciones extremas de tendencias sociales, pueden ser interpretadas como contrarias a la angustia colectiva sobre la transición de un urbanismo cívico, democrático y centrípeto, a un urbanismo centrífugo cuasi-cívico, controlado privadamente. Privatizar el espacio cívico contraponen territorios internos de dominación política, privilegio y diseño curado, a territorios caóticos, descontrolados y vagos. Esta es una tendencia continua en ciudades globales que se acentúa en Dallas y, en extremo, en Houston, donde prestigiosos centros comerciales y enclaves residenciales se entremezclan dentro del mismo urbanismo informal descontrolado que encontramos en el mundo en desarrollo.

Hoy en día, la resistencia es evidente en algunos sectores. El tradicional centro de la ciudad se está recuperando. Demografías inmigrantes han llegado a la periferia y centros comerciales muertos están siendo recomisionados por estos recién llegados. Sin embargo, la tendencia hegemónica de la privatización continúa a medida de que corporaciones se apropian de aspectos del urbanismo tradicional (como por ejemplo, Disney's Celebration).

## PALAVRAS CHAVE

Imagen, Ciudad, Oferta cultural, Ciudad de México, Zócalo.

## Abstract

Science fiction projects its speculative narratives into the future. Its trajectories provide insights into current trends and realities, and it therefore functions as a critique of contemporaneous circumstances. In due course, the genre often proves to be eerily prescient. This paper looks two science fiction films: Michael Anderson's Logan's Run (1976), and Norman Jewison's Rollerball (1975), and shows how they evoke and critique the urbanism of American Sunbelt cities like Houston and Dallas-Fort Worth, warning us of the creeping decay of freedom and democracy.

If the arcades of 19th Century Europe were interior urbanisms set in the midst of vital teeming cities, the 1970's shopping mall and the other components of the American suburban periphery were episodic enclaves set within drosscape. The death of the city center and its civic space, which Jane Jacobs so righteously railed against, created an uncanny void among the generations who were old enough to have come of age in it. Rollerball and Logan's Run can, as extreme projections of societal trends, be read against this collective angst over the transition from civic, democratic, centripetal urbanism to quasi-civic, privately controlled, centrifugal urbanism. Privatizing civic space opposes interior terrains of political dominance, privilege, and curated design against chaotic, uncontrolled, terrains vagues. A continuing tendency in global cities, this is pronounced in Dallas, and at an extreme in Houston, where prestigious shopping venues and residential enclaves are interspersed within the same uncontrolled informal urbanism found in the developing world.

Today, resistance is evident in some quarters. The traditional city center is being recovered. Immigrant demographics have arrived in the periphery, and dead shopping malls are being re-tasked by newcomers. Nevertheless, the hegemonic tendency of privatization continues, as corporations co-opt aspects of traditional urbanism (Disney's Celebration for example).

## KEYWORDS

Distopía, urbanismo interior, ciencia ficción americana de los años 70.

## Introduction

This paper suggests that two key dystopian science fiction films from the 1970's, *Logan's Run* and *Rollerball*, reflecting and responding to cultural conditions of the day, both predicted and described the tendency toward privatized interior urbanisms, first innovated in Texas in the 1960's, and proliferating in cities world-wide today.

## Aim of the research

To reveal relationships between 1970's dystopian science fiction, the concurrent destruction of the American city, and the corresponding rise of American interior urbanism.

## Methodology

Through discourse analysis of the 1970's American dystopian science fiction films *Logan's Run* and *Rollerball*, this paper will analyze their narratives and *mises en scène* to uncover the subtext of 1970's American architecture and interior urbanism. Additionally, my semi-autobiographical perspective as urbanist and architect will support the analyses made.

## Rollerball, Logan's Run: Uncovering the Subtext of the Dystopian City, Houston and Dallas-Fort Worth

### 1. Social Location: Toronto to Texas

I arrived in Texas in 2007 to teach studio design in the Department of Architecture at Texas A&M University. The strange anti-urban urbanism of Houston, located within an hour's drive of my university, was both fascinating and seductive, and my life-long interest in urbanism and urban architecture inevitably drove me to research this dystopian city. In the 1980's, when I was studying architecture at the University of Toronto, my urban activist professors posited Houston, with its lack of zoning, its (then) dead downtown devoid of buildings, and its sprawled out periphery composed of private enclaves, as the extreme poster child of all of the negative urban tendencies at play in North American cities. Yet Houston, fueled by the oil industry and the military industrial complex, was highly successful, and it continues to be (despite its extremely susceptibility to economic cycles) one of the fastest growing cities in North America. *The Economist* (2015).

I am a life-long cineaste, interested in how the medium of film reflects cultural and political conditions of particular points of time and milieus, particularly architecture and urbanism. After arriving at Texas A&M University, I naturally delved into Texas' filmography as a means to help make sense of this very foreign urban terrain. My first stop was with current generation of Linklater, Rodriguez, the Coen brothers, Tarantino, and



Anderson, who have made a series of well-regarded independent films that deal with contemporary Texan culture and politics. Of course, I could not ignore the innumerable Westerns, whose stories address the mythological formative mythology of Texas, many of them actually shot in California, Arizona, New Mexico, and even Spain. But elsewhere within the cinematic canon - outside of the Western genre, the list of films to do with Texas is surprisingly small, given the size and importance of the state within the US. In the science fiction genre there are two films: Michael Anderson's *Logan's Run* (1976),<sup>1</sup> and Norman Jewison's *Rollerball* (1975).<sup>2</sup> They are found at the top of many critical rankings of classic 1970's dystopian science fiction.

I came of age in Toronto, during the 1970's, 20 miles from the US border that runs down the center of Lake Ontario. American network television, broadcast from Buffalo New York, had dominated Toronto's living rooms since the inception of television in the 1950's, and it was by then a fixture of our everyday life. American programming was electric and intense. The earnest and sincere offerings from our own Canadian Broadcasting Corporation (CBC) that could barely compete with the flood of star power and high production values issuing forth from Hollywood. Indeed, US mass media absorbed much of Canada's homegrown acting and musical talent. This insidious and unfiltered window into a massive adjacent cultural universe was a major cultural influence on Toronto's children. As in many other industries, Hollywood cinema seamlessly covered all of the US and Canada, treating Canada as if it were just another state in the US market. As such, my cohort was the first in Canadian history to have as our birthright extensive and natural affinity to all things American.

As a teen growing up under these cultural conditions in the 1970's, as I began to discover the medium of film, I saw *Logan's Run* and *Rollerball* in their first runs on my weekly Saturday afternoon forays to the local movie theater. Looking back, my 40-year-old memories of these films remain vivid, probably because their proposition of future societies has always struck me as uncanny; their future cities were somehow more poignant than space-based science fiction films.

## 2. The Importance of Science Fiction

*"Science fiction is the most important literature in the history of the world, because it's the history of ideas, the history of our civilization birthing itself. ...Science fiction is central to everything we've ever done, and people who make fun of science fiction writers don't know what they're talking about."* Bradbury, Ray (1995, March 24). Brown Daily Herald.

I have always been captivated by Science fiction because it speculates on future events while reflecting on, speaking to, and playing off of the collective psyche, laying out its possible trajectories based on current reality. As such, it becomes a powerful critique of present circumstances. It is no accident that, looking back

1 David, S. (Producer). & Anderson, M. (Director). (1976). *Logan's Run* [Motion Picture]. United States: Metro Goldwin Mayer (1976).

2 Jewison, N. (Producer & Director). *Rollerball* [Motion Picture]. United States: United Artists (1976).



from the future, science fiction more often than not proves to have been eerily prescient.

Because each science fiction epoch draws from its particular cultural condition, by the 1970's, reflecting the dark turn in its larger cultural and political context (as explained in Schulman, 2001), American science fiction had moved from optimistic utopianism, through the psychedelic, and into disillusionment. This period, between the modernist utopian Kennedy era *Star Trek* TV series (1966-69) that projected an idealized society forward from NASA, and the post-modernist Regan era *Star Wars* films (1977-83) that looked back with nostalgia to *Buck Rogers*, produced a classic set of films. Among them are *Silent Running* (1972), the *Planet of the Apes* series (1968-73), *Soylent Green* (1973), *Westworld* (1973), *Capricorn One* (1977), *Rollerball* (1975) and *Logan's Run* (1976). In Toronto, these strange and disturbing movies, screened in our neighborhood movie theaters, and soon afterward broadcast to our televisions on Saturday evenings, hinted at a strange world developing below our southern border.

### 3. Two key Texan Science Fiction Films: *Logan's Run* and *Rollerball*

Of the films on my dystopian 1970's science fiction list, *Logan's Run* and *Rollerball* are the two films explicitly or implicitly located in Texas, and they are mentioned with distinction in most critical lists of the genre. In light of my Houston research, re-watching them for the first time in 40 years in preparation for this paper, proved to be an uncanny revisitation rather than fresh rediscovery. Not only did I find that the 1970's urban forms of whole regions of Houston and Dallas, Fort Worth share the same typology and esthetic as the sets in these movies, I discovered that many of the original Texas locations for *Logan's Run* remain intact.

Set in a post apocalyptic sealed domed city in the manor of Buckminster Fuller's fanciful 1960 plan to out a dome over New York City, and the actual Houston Astrodome (1962-5), dubbed the "Eight Wonder of the World" in the popular press, *Logan's Run* was filmed on real-life locations around in Dallas-Fort Worth, and in Houston. *Rollerball* is set in a future Houston, now operated by the all-powerful Energy Corporation, one of a small group of corporations that control the globe. The narrative setting of these films in a prosperous, peaceful, but totalitarian future urban Texas must be deliberate. The socio-economic and political implications of the trajectory toward total private control in the New South tracked into the post-war urban form of Dallas, Fort Worth and Houston. This was clearly evident by the 1970's, as new privatized, interiorized urban realms like the Astrodome, the Dallas Apparel Market, and John Portman's atrium hotels, came to supplant and dominate their civic space.

Norman Jewison produced and directed *Rollerball* in 1975, reportedly inspired by Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange* (1971). Although it shares the theme of societal ultra-violence, *Rollerball* is a decidedly B movie by comparison to *A Clockwork Orange*. After *2001: A Space Odyssey* (1968) and *A Clockwork Orange*, Kubrick could not be rivaled as a science fiction director. Nevertheless, in *Rollerball*, Jewison's attempted critique of the burgeoning influence of the military industrial complex on American Society might be considered

as ultimately more ambitious than Kubrick and Burgess's more socially focused critique of Great Britain under Harold Wilson's Labor government. Jewison, ever the Canadian, is considered an important director because of the topical and relevant social commentary in his dramas. He was able to critique American culture from within itself through preserving his position as an outsider. With *Rollerball*, Jewison jumped genres and attempted the same thing.

## 4. Looking at the death of American Urbanism in the 1970's through a Canadian Lens

*"Canada is the essence of not being. Not English, not American, it is the mathematic of not being. And a subtle flavor - we're more like celery as a flavor"* – (Mike Myers per Wikipedia)

Canada is both American and not American, and it offers an alternative iteration, and therefore an ongoing critique, of North American culture and politics. As such, I have found that looking on the US from my Canadian point of view to be very informative.

In the 1970's, the US was undergoing a period of great disillusionment and introspection: the Vietnam War was winding down; the Nixon presidency was under indictment; OPEC was strangling the economy. The optimistic aspirations of the 1960's had vanished into a collective cultural hangover. Foremost, and to the detriment of American urbanism, this was era of the Rustbelt and the great population migration from the traditional urbanisms of the grand industrial cities in Northeast to post-war urbanisms of the fast-growing cities in the Sunbelt. (1993) Ginzberg.

In the first half of the 20th Century, Buffalo New York (the closest American city to Toronto) was a vital and thriving northeastern industrial city. By comparison, Toronto was a provincial Canadian capital running a distant second to Montreal. But by the 1970's, Buffalo was a decayed rustbelt ruin, shrinking and inconsequential, and Toronto, which had been growing exponentially in the post war years, was one of the sole remaining successful models of traditional North American urbanism, and it had now become the cultural, economic and political capital of Canada.

During the 1970's, the tragic, catastrophic deaths of US cities in the Great Lakes Region, the transformation of grand American urbanisms like Detroit, Cleveland and Buffalo into the Rustbelt, defined how Canadians along the border understood the US. But in the exotic Sunbelt, far beyond our consciousness, at the expense of the dying Northeast, fast growing Houston and Dallas were defining their current anti-urban, neo-liberal capitalist identities, and inventing the typologies of interiorized urban form that have since proliferated in cities world-wide. The death of the American city center with its vital civic space, which urbanist Jane Jacobs (who emigrated from New York to Toronto in 1968 in protest to the Vietnam War) righteously railed against, must have created an uncanny void among the generations who were old enough to have still come of age in it.



In the two films' back stories, the dystopian, totalitarian societies depicted in *Logan's Run* and *Rollerball* were established in answer to fictitious apocalyptic events that had precipitated the total collapse of society, and were built upon the ruins of the current day city. From our point of view in Toronto, the post-apocalyptic conditions found in 1970's American science fiction movies, and the subsequent outgrowth of fabulous but dystopian techno societies, were at the end of a plausible and inevitable trajectory originating in the real-life decay and ruination found just across our border crossings into New York and Michigan Rust Belt.

Hollywood was too remote and therefore abstract so I inevitably felt that all these narrative issued forth from directly from the ruined territory south of the border. Even though the directors of these movies surely did, we would not have understood that more distant cities like Houston and Dallas were the shiny new urban embodiment of this historic migration of American wealth and power. My subsequent explorations of these cities inevitably lead me to see them through the lens of my first exposure to American culture, through popular media. My long-standing questions about the nature of the US city, and its difference to the Canadian city, are finally answered.

## 5. The Dystopian Urbanism of Logan's Run and Rollerball

*Logan's Run* and *Rollerball* might appear to be fairly dated when we watch them today but they are evermore relevant. Despite the casting of two esteemed thespians, Peter Ustinov (*Logan's Run*) and John Houston (*Rollerball*), the acting is often strained and wooden, and the special effects, especially in the former, are rudimentary, given the state of CGI in today's cinema. They were produced just prior to *Star Wars*, which was a revelation when it was released in 1977, setting a much higher standard for big budget science fiction movies. However in the ensuing time, these two films have gained serious critical regard, and are now considered to be genre classics. This status must be credited to their story premises that were rooted in real and continuing socio-political trends that are even intensifying. That *Rollerball* was remade in 2002, and a *Logan's Run* remake is currently under production, is strong evidence that commercial interest remains in their premises. (The Wachowskis' *Matrix* Trilogy could well be assessed in a similar way within the next generation.)

In the 1970's, the *mise en scène* of the Domed City in *Logan's Run* was implausible yet believable. Here in Texas, I since have discovered that these locations were real places around Dallas-Fort Worth and Houston. The 1960's and 70's Texan neo-futurist architecture of Trammell Crow's Dallas Market Center Apparel Mart (1964, demolished 2006), Philip Johnson's Fort Worth's Water Gardens (1974), John Portman's Houston Hyatt Regency (1972), and the Zale Jewelry Headquarters, was then brand new, and firmly aimed at the privatized and potentially totalitarian future of American urbanism.

The atrium in the Dallas Market Center Apparel Mart was conceived and all but designed by Dallas developer Trammell Crow (1914-97), the titular founder of what was to become, by the 1970's, the largest private real estate corporation in the US. It was the first modern atrium in the US, predating the more-well

known atriums of John Portman in the late 1960's and 1970's. Trammell Crow felt that his 1.8 million square feet project was so gigantic that it required a large open space to provide relief to the buildings' users. The atrium idea came upon Crow when touring the courtyard of a palazzo in Milan while on vacation with his wife. It dawned on him that covering and conditioning such a space could be very cheap, and would provide a new kind of urban-scaled yet interior space. In just a few years, Trammel Crow would join John Portman to develop projects like the Peachtree Center in Atlanta and the Embarcadero Center in San Francisco (1971), each featuring huge interior atrium spaces. It is said that Portman probably derived his atrium concept from Crowe. Nocera, Joseph (1984).

*Logan's Run* weaves these Dallas Fort Worth places together to create a totally convincing setting for its science fiction future world. My discovery of the Fort Worth Water Gardens is one of my all-time memorable architectural experiences – I found myself transported instantly into *Logan's Run*. The Apparel Mart's Great Hall was demolished in 2006 before I became aware of it. Portman's interior atriums, as in the Houston Hyatt Regency, may be our closest built corollary to the grandiose projections Louis Etienne Boullée.

The genealogy of interior urbanism goes back to the European urban arcades of the 19<sup>th</sup> Century, where idealized quasi-public interior streets – day lit, but with no adverse weather, controlled and protected from the noisy public street, were inserted into the chaotic messy city. The post war American contribution to this tendency was the shopping mall, innovated by the Austrian architect Victor Gruen, and enlarged upon by John Portman with his downtown mega projects.

In all cases, these interior urbanisms negate the exterior urban environment and public space in favor of artificial controlled private/semi public spaces. *Logan's Run* takes place in an enclosed city with no connection to the exterior, run by a hidden totalitarian authority with a warped social contract. People were materially provided for but exterminated at 30 years old. The New Urbanism movement poses itself as counter these interiorized urban forms but tends to replace them with highly curated and controlled neo-traditional enclaves. The loss of freedom and personal control is key. See for example Bressi on Disney's Celebration (2002).

One could argue that these are mostly interior architectures, and therefore what can they tell us about urbanism? The urbanism of Houston and Dallas is in fact mostly composed of these privately developed closed and centrifugal figures, whether they are office parks, gated subdivisions, sports venues, hotels, or shopping malls. Downtown Houston has an extensive underground network of privately developed passageways that parallel and replace the public street network above. Rowe and Koetter (1978) placed Houston on the historic continuum of "*bricolage*" cities like Rome and London, charitably describing Houston as a "pop Rome" consisting of "fields of internal coherence" and "areas of interstitial debris." The formal composition of all three cities is a "collage" of episodic elements, as opposed to a Cartesian city plan like Washington DC. Whereas these elements in Rome and London remain in the public realm, in Houston (and Dallas) they are decidedly under private control.

Placing the civic life of the city under private control creates terrains of extreme political dominance, privilege, and curated design on the inside, and opposes them to disordered chaotic, uncontrolled, ruinous conditions, or *terrains vagues* - a term coined by Ignasi de Sola-Morales (1995) - on the outside. In these interstitial zones, traditional forms of control dissolve in the vacuum of governance. This might be a tendency occurring everywhere in American Cities, but it is pronounced in Dallas, and most at its most extreme in Houston, which features some of the nation's most prestigious shopping venues and residential enclaves interspersed with uncontrolled informal urbanism more characteristic of low-income countries, or simply by vacant land, or drosscape – a term coined by Alan Berger (2006).

This concentration of power, wealth and population was facilitated by another symptom of this tendency: the migration of jobs to the open shop Sunbelt states like Texas at the expense of the depopulating unionized Rust Belt. The Domed city in *Logan's Run* and the Energy Corporation controlled Houston in *Rollerball* are the extreme implication of the tendency to cede political power and civic life to private corporations, beginning with the onset of the Military Industrial Complex during the cold war. The real impact of this was becoming clear by the 1970's when these movies were made, as the American middle class commenced it's slow decline.

Sited in a future Houston, *Rollerball's* city is one where the concept of a totalitarian corporate controlled future. By the 1970's this trajectory was evident everywhere in the US, and it might have advanced the furthest in Houston, With NASA, defense contractors, and the energy industry headquartered there, 1970's Houston was a nexus of the all-powerful Military Industrial Complex. The prescience of *Rollerball's* vision becomes evident by the 2000's. Halliburton the huge multinational oilfield services company headquartered in Houston, had been contracted by the US government to run the logistics of the Wars in Afghanistan and Iraq, ultimately being fought over the strategic control of Middle Eastern oil. The Bin Laden family had deep ties to the Bushes. One son was the US President, while the other son was the mortal enemy of the US. The similarity between Energy Corp's chairman Mr. Bartholomew and Halliburton chairman Dick Cheney is uncanny. Cheney, as Bush Vice President and kingmaker, went on to seemingly wield more power than even the president, putting in place the total surveillance of the populace, and fighting extensive foreign wars over oil resources.

Much of the former periphery of Houston that I have been studying was established in the 1970's and it is now in serious decline. It is highly ironic that today, a lot of this Houstonian "future past" environment is in decay and ruin, while Rust Belt cities like Cleveland and Buffalo are undergoing a renaissance, thanks to shifting economic factors and the subsequent revaluation and reconstruction of their public realm.

The Johnson Space center in Houston, home to NASA, is a mostly empty tourist attraction featuring historic displays of defunct moon shot rockets and the space shuttle. Houston's ubiquitous 1970's low-rise multi unit housing, once marketed to a young professional workforce in oil industry, are almost uniformly the city's slums today. In today's Houston, while people are certainly not exterminated when they reach the age of 30 as they are in *Logan's Run*, 30 years is about how long it takes for its privately developed master

planned enclaves to become obsolete, used up and terminated by market conditions, as the enfranchised demographics move out to the newest periphery. In the multi unit housing units, fireplaces have been removed, balconies have been stripped, and communal pools have been filled in. Here, and all along Houston's arterial roads, unchecked informal urban conditions have set in. Houston's sprawl is subject to a 30-year "life clock" where slightly old developments die in one generation, to be replaced with the new periphery being born, just as Logan 6 visits the infant Logan 7 in the Domed City's nursery.

The exterior environment terrifies *Logan's Run's* Jessica and Logan, just as it does today's urban Texans. In the movie and in reality they have been taught that everything lying outside their hermitically sealed private domain is poisonous and barren. My students from Dallas-Fort Worth and Houston typically never venture forth into their respective cities, and spend their lives on the expansive freeway network in their cars. Preferring to conduct their day-to-day life entirely from their cars, they avoid dealings in any urban zone of different income or ethnic demography to their own.

Except for the well-known tree-burning scene, where decadent partygoers venture outside to shoot and burn a row of large pine trees with ray guns, it is notable that every other major scene in *Rollerball* is interiorized.

Houston was "The Energy City" in the *Rollerball*, under the totalitarian governance of the all-powerful Energy Corp. Since its inception, Houston has been a series of abstract development concepts mapped onto an available terrain as opposed to evolving organically. 19<sup>th</sup> Century land speculators created Houston in a low-lying flood prone terrain that first nations had never permanently settled. (Toronto, by contrast, was a traditional center and meeting place, used by the region's first nations for thousands of years prior to first contact. Turner (2015). Could any city have more apt than Houston to become the locale for *Rollerball*?

Just as privileged and powerful and Houstonians don't readily accept criticism their city, which they understand from their insulated private enclaves, Dick Cheney does not accept how his vision of the seamless integration of corporate, military and political power is in fact seen in many national and international quarters as anti-democratic and even anti-American.

The future Houston depicted in *Rollerball* has none of the hokey western look that is sometimes deployed in the city. The futuristic four-cylinder BMW Tower in Munich (1972) was used as the energy corporation headquarters, with the orange E logos replacing the BMW roundels. Enron would share the "E" motif with Energy Corporation in its own logo, and Enron's own mirrored cylindrical towers in downtown Houston are a modern interpretation of a similar techno-slick international architecture. Following the "Corporate Wars" and the "time of three nations" before that, executives in grey suits run the *Rollerball* world with "their hands on all the levers." "Corporate Society," composed of the "Majors" – a few giant corporations - now runs the world that is just as orderly, peaceful, and prosperous as it is venomously totalitarian. Today, in our pre-apocalyptic present, companies like Enron and Halliburton are the precursors to entities who would go on to fight the

corporate wars, the ongoing Iraq and Afghanistan wars being the first.

## 6. Conclusion

40 years ago in the 1970's, *Logan's Run* and *Rollerball* warned us that the new urban utopia, promised in cities like in Dallas-Fort Worth and Houston, would eventually supplant the real civic urbanism that we enjoyed; that is was in fact a burgeoning totalitarian dystopia. Privatized interior urbanism would supplant traditional urbanism. The ideal city would be composed of episodic closed figures that would be privately developed and privately controlled. The private realm could better fulfill the American Dream than democratic government. The enfranchised citizen would be provided with a seamlessly interiorized comfortable environment: house, car, freeway, mall (now power center), and office park workplace. The disenfranchised would be excluded. The resulting vacuum of democracy and dearth of public space, the disenfranchisement of large sectors of the populace, left to eek out existence in uncontrolled interstitial spaces would be the acceptable by-product.

The Washowskis' Matrix trilogy (1999-2003) updated this societal angst to contemporary conditions where the individual's negotiation with the world is driven by networking technology barely imaginable in the 1970's. Today several generations of Americans have come of age in this suburban world, which might have become all the more alienating with the onset of cyber culture. But resistance is evident in some quarters, for example the Occupy Movement of 2011, where protestors took over public spaces in cities worldwide in the same spirit as the resistance in the Matrix universe.

We now are tentatively rediscovering the lost qualities of the traditional city center, which is currently undergoing a very welcome renaissance throughout the U.S. In the urban periphery, new immigrant demographics have arrived, and some dead shopping malls are being re-occupied and re-tasked by these newcomers. Nevertheless, the tendency toward the hegemony of the private realm continues, and private corporations are now co-opting aspects of traditional urbanism (Disney's Celebration for example) to their own ends.

## 7. Filmography

### ***Logan's Run*, Metro Goldwin Mayer (1976)**

Producer: Saul David

Director: Michael Anderson

Screenplay: David Zelag Goodman and Richard Jordan

Starring: Michael York, Jenny Agutter, Richard Jordan, Farrah Fawcett, Peter Ustinov

### ***Rollerball*, Metro Goldwin Mayer (1975)**

Producer & Director: Norman Jewison

Screenplay: William Harrison (also authored *Rollerball Murders* short story in *Esquire* (1973))

Starring: James Caan, John Houseman, and Maud Adams

**Westworld**, Metro Goldwin Mayer (1973)

Producer: Paul N. Lazarus III

Director: Michael Crichton

Screenplay: Michael Crichton

Starring Yule Brynner, Richard Benjamin, James Brolin

**Silent Running**, Universal Pictures (1972)

Producer: Michael Gruskoff

Director: Douglas Trumbull

Screenplay: Deric Washburn, Michael Cimino

Starring: Bruce Dern, Cliff Potts, Ron Rifkin

**Planet of the Apes**, Twentieth Century Fox (1968)

Producer: Arthur P. Jacobs

Director: Franklin J. Schaffner

Screenplay: Rod Serling and Michael Wilson

Starring: Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter

**Soylent Green**, Metro Goldwin Mayer (1973)

Producers: Walter Seltzer & Russell Thacher

Director: Stanley R. Greenberg

Starring: Charlton Heston, Edward G. Robinson, Leigh Taylor

**A Clockwork Orange**, Warner Bros (1971)

Producer & Director: Stanley Kubric

Screenwriters: Stanley Kubrick and Anthony Burgess

Starring Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates

**The Matrix** (1999), **The Matrix Reloaded** (2003), **The Matrix Revolutons** (2003)

Producer: Joel Silver

Directors: Lana and Lilly Wachowski

Screenwriters: Lana and Lilly Wachowski

Starring: Keanu Reeves, Lawrence Fishburn, Carrie-Anne Moss

## References

- “Houston’s Economy: Life in the Sprawl,” *The Economist* (May 14<sup>th</sup>, 2015)
- Schulman, B. (2001), *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. New York: The Free Press.
- Ginzberg, E. (1993) “The Changing Urban Scene: 1960-1990 and Beyond,” *Interwoven Destinies, Cities and the Nation*, Cisneros, Henry, Ed. New York: WW Norton & Company.
- Nocera, J. (1984, August) “The Eccentric Genius of Trammel Crow and How He’s Changed the Face of America.” *Texas Monthly*.
- Bressi, T. (2002). *The Seaside Debates: A Critique of the New Urbanism*. New York: Rizzoli.
- Rowe, C. & Keotter. (1978). *Collage City*. Cambridge: MIT Press.
- de Sola-Morales, I. (1995). “Terrain Vague” *Anyplace*, edited by Cynthia C. Davidson. Cambridge: MIT Press.
- Berger, A. (2006). *Drosscape: Wasting Land in Urban America*. New York: Princeton Architectural Press.
- Turner, G. (2015). *The Toronto Carrying Place: Rediscovering Toronto’s Most Ancient Trail*. Toronto: Dundurn

## Acknowledgment

I convey my deepest appreciation and sincerest gratitude to the following people for their valuable assistance.

To Carlos Reimers, Catholic University of America, for the Spanish translation of my abstract.

To Sheena Kagoya, Lakehead University, for general editing and review.

# REFLEXÕES INICIAIS SOBRE A OBSERVAÇÃO ETNOGRÁFICA DE PROJETOS TEATRAIS COMUNITÁRIOS

IRENE SERAFINO

Doutoranda em Sociologia e investigadora integrada do ISUP  
Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (ISUP)  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP).  
Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto (Portugal).  
irene.serafino85@gmail.com

## Resumo

*Este trabalho se insere no âmbito de uma investigação de doutoramento em sociologia efetuada com financiamento FCT SFRH/BD/100168/2014, e aborda questões ligadas à observação etnográfica de projetos de teatro comunitário implementados em contextos territoriais estigmatizados e com grupos populacionais desfavorecidos. A partir do trabalho de campo efetuado na cidade do Porto entre outubro de 2014 e dezembro de 2015, após uma breve contextualização do tema e do objeto de estudo, se propõe uma reflexão do andamento do trabalho etnográfico e se identificam questões teórico-metodológicas relevantes para o estudo das práticas artísticas comunitárias. Durante o trabalho etnográfico, acompanhado por um registro escrito e fotográfico, observaram-se o convívio das pessoas ao longo dos ensaios de uma peça teatral e as dinâmicas de uso do espaço e de interação entre os presentes. Colocou-se atenção específica às dinâmicas de andamento dos ensaios e às interações interpessoais entre os participantes, nomeadamente às relações de apoio, os conflitos, a criação de grupos e a interação entre eles. Além de uma descrição do andamento do papel do observador ao longo do trabalho de observação, apresentam-se aqui alguns resultados preliminares destas observações.*

## PALAVRAS CHAVE

*Intervenção artística, teatro comunitário, etnografia, Porto.*

## Abstract

*This paper is a part of a sociology Ph.D research supported by the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT) under Grant SFRH/BD/100168/2014. This work addresses issues linked to the ethnographic observation of community theatre projects implemented in stigmatized territorial contexts and with disadvantaged population groups. After a brief contextualization based on a case study in progress that aims to analyze how civil society actions can provide alternatives for social exclusion and segregation is made a reflection from the fieldwork carried out in the city of Oporto between October 2014 and December 2015. Throughout the ethnographic work, accompanied by a written and photographic record, we observed the conviviality between people, their interactions, including support relationships, conflicts and groups relations. Specific attention was given to the dynamics of the theatre process during the rehearsals and the dynamics of space use. Theoretical and methodological issues relevant to the study of community artistic practices are identified. With a description of the progress of the role of the observer throughout the ethnographic work are presented some preliminary results.*

## KEYWORDS

*Artistic intervention, community theatre, ethnography, Oporto.*



## Introdução

Este trabalho se insere no âmbito de uma investigação de doutoramento em sociologia sobre as ações de caráter cultural e artístico da sociedade civil em territórios urbanos, efetuada com financiamento FCT SFRH/BD/100168/2014. Trazem-se aqui algumas considerações a partir das observações etnográficas efetuadas entre outubro de 2014 e dezembro de 2015 no Concelho do Porto sobre projetos de teatro comunitário implementados em contextos territoriais estigmatizados e com grupos populacionais desfavorecidos. O marco temporal não identifica a complexidade da investigação no seu todo, mas pretende ser uma primeira delimitação temporal com fins analíticos e reflexivos. Os projetos de teatro comunitário podem ser inseridos em um quadro de intervenções que recorrem às práticas artísticas e culturais como formas de revitalização da participação democrática e combate à exclusão social, que procuram promover processos virtuosos de recomposição identitária e frear os círculos viciosos de estigmatização a partir da criação de novos contextos de socialização e de novas narrativas. Ao longo do trabalho etnográfico, acompanhado por um registro escrito e fotográfico, observaram-se o convívio das pessoas ao longo dos ensaios de uma peça teatral e as dinâmicas de uso do espaço e de interação entre os presentes. Colocou-se atenção específica às dinâmicas de andamento dos ensaios e às interações interpessoais entre os participantes, nomeadamente às relações de apoio, os conflitos, a criação de grupos e a interação entre eles.

Após uma breve contextualização do tema e do objeto de estudo, se propõe uma reflexão do andamento do trabalho etnográfico e se identificam questões teórico-metodológicas relevantes para o estudo das práticas artísticas comunitárias. Além de uma descrição do andamento do papel do observador ao longo do trabalho de campo, apresentam-se alguns resultados preliminares das observações.

## Objetivos

Este estudo pretende refletir sobre o processo de investigação e o desenvolvimento do trabalho de campo efetuado no contexto do projeto “As ações da sociedade civil de caráter cultural e artístico nos lugares da exclusão social: debates sobre democratização a partir do estudo de caso da associação *Pele – Espaço de Contacto Social e Cultural (Pele)*”, trabalho de investigação de doutoramento em Sociologia na Universidade do Porto com referência SFRH/BD/100168/2014.

## Metodologia

Este trabalho se insere no âmbito de um estudo de caso e, no específico, contou com o acompanhamento etnográfico de um projeto de teatro comunitário, utilizando a técnica da observação participante, estruturada e individual das relações (proximidade/ solidariedade), do espaço (acessibilidade/ organização), dos atores (idade/ gênero/ nacionalidade/ etnia/ indumentária/ função) e das finalidades (objetivos dos participantes).



Para o suporte da observação etnográfica (ou *field analysis*) utilizou-se a recolha direta de material visual (registros fotográficos) e o diário de campo, organizado cronologicamente e a partir de um conjunto de categorias (grelha de observação), mas onde foi previsto também um espaço discursivo mais aberto onde foram inseridas notas sobre o andamento da observação, assuntos e fragmentos discursivos presenciados, que permitisse o surgimento de novas categorias *a posteriori*.

## 1. O teatro comunitário

Como evidencia Bargna (2011), desde as vanguardas do início do século XX os artistas começaram a se por objetivos de transformação da realidade sublinhando a centralidade do processo em detrimento do produto e procurando redimensionar a materialidade da obra e a individualidade do autor, procurando fugir às lógicas de mercantilização e museológicas. Nestas tentativas, por vezes ambíguas, a arte interage com os lugares habitados e os contextos, procurando intervir na esfera pública e no espaço de ação social e político (Frieling 2008; Scardi 2011 *apud* Bargna, 2011). Estas intervenções artísticas passaram por experiências de aproximação aos territórios e aos contextos específicos, ao contato e colaboração com as comunidades em fases de projeção e execução da obra, até chegando a formas de coautoria da intervenção artística. Para Bargna estes usos sociais e políticos da arte contemporânea têm em comum o fato de envolver diretamente as pessoas em dinâmicas participativas, se colocando em modelos que visam propor um envolvimento democrático: “Em todas estas operações é atribuída uma valência “democrática” e a capacidade de “fazer comunidade” à arte na medida em que requer o envolvimento e a participação direta das pessoas a diferentes níveis, promovendo dinâmicas colaborativas, de cooperação e uma educação à cidadania ativa [...]” (Bargna, 2011, p.87).

Neste quadro, se podem inserir as práticas artísticas comunitárias, identificadas por serem experiências de arte com fins múltiplos, que vão além do objeto de arte e que se definem como abertas, contextuais e participativas “Num tempo de transição de paradigmas é urgente assumir o carácter aberto, indefinido e não quantificável das realidades e resistir a categorizações precipitadas e securizantes de áreas de conhecimento que de forma criativa e evolutiva capturam conceitos e formas de fazer diferentes para chegar a outros lugares de pensamento e da acção humana.” (Cruz, 2015, p.37). Apesar de serem experiências muito diferentes entre si e de difícil definição, são acomodadas pelo sentido de cidadania e de convivialidade que atravessam os projetos e possuem em comum objetivos voltados a promoverem a importância da cultura na vida das pessoas, com uma implicação política que promove a transformação do real: “Independentemente das formas e da maior ou menor legitimidade das propostas, convém destacar a componente política da Arte e Comunidade como dimensão transversal e estruturante num olhar que se pretende em simultâneo artístico e comunitário.” (Cruz, 2015, p.41).

As praticas artísticas comunitárias promovem processos de construção colaborativa e para Erven (2015) possuem origens antropológicas, ligadas aos rituais, e origens associadas a movimentos sociais da arte



política e vanguardista. Vale a pena sublinhar que a comunidade não quer ser representada como um espaço homogêneo, constituindo uma falsa construção identitária das sociedades atuais em que vivemos, mas é considerado um conceito orgânico, heterogêneo e em constante mutação. Como evidenciam os estudos de Lahire sobre a pluralidade disposicional do ator, por um lado, as concepções unitárias reduzem e enquadram a nossa percepção do outro, partilhando a “ilusão ordinária da unicidade e da invariabilidade” (Lahire, 2001, p.26), por outro lado, a visão empírica da multiplicidade das práticas pode levar à “pulverização de identidades” (Lahire, 2001, p.27). E é neste sentido que se podem enquadrar os esforços de investigação de projetos artísticos comunitários que, estes últimos, promovem o respeito da pluralidade das práticas dos indivíduos e que procuram representar esteticamente multiplicidades culturais e experimentar possibilidades de ação: “O que se deseja é que a comunidade se desenvolva a partir de uma diversidade interna, em que cada elemento tem múltiplas identidades, muitas delas em contradição.” (Cruz, 2015, p.7). Como evidencia Nogueira (2015), afunilando para o contexto das artes performativas, o Teatro Comunitário dialoga com as formas e conteúdos das comunidades e nelas é feito. Para a autora podem ser distinguidas três formas de teatro na comunidade: 1. o teatro *para* comunidades em que os espetáculos são feitos por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão a realidade em que se atua; 2. o teatro *com* comunidades, em que o trabalho teatral parte com uma investigação de uma determinada comunidade (suas histórias, linguagens, vivências...) que objetiva a criação de um espetáculo encenado por artistas; 3. o teatro *por* comunidades em que as próprias pessoas da comunidade são incluídas no processo de criação e encenação teatral. Estas diferentes tipologias evidenciam como, em linha com Bargna (2011), existem ambiguidades que podem subjazer as intervenções artísticas, como as que dizem respeito à aproximação entre arte e marketing. Seguindo as características traçadas por Bargna em respeito aos usos sociais e políticos da arte contemporânea, em que o teatro comunitário pode ser inserido, parece mais oportuno concentrar-se em análises de experiências de teatro *por* comunidades, onde existe um envolvimento participativo direto das pessoas da comunidade a diferentes níveis.

Para Erven (2015) um dos grandes objetivos transversais aos projetos de teatro comunitário é o de dar voz a populações periféricas através de um trabalho intenso e longo com os habitantes dos territórios, com “o desejo de tornar histórias inéditas e rostos invisíveis reconhecidos e respeitados.” (2015, p.82). Mas também se podem sublinhar dinâmicas de aproximação e apropriação de conhecimentos artísticos por parte de populações que não costumam ter acesso a estas experiências, promovendo o ampliar de espaços de democracia com a difusão social da arte (Bargna, 2015). Podem também promover processos virtuosos de recomposição identitária a partir da criação e legitimação de novas narrativas e de incentivo ao autoconhecimento e ao aumento da autoestima.

Neste trabalho, portanto, partiu-se do pressuposto de que a cultura e as experiências em projetos artísticos podem ter um papel significativo para a promoção da coesão social, da participação civil e do aumento da sensibilidade criativa dos envolvidos. Além disto, como evidenciado no estudo de Ferro *et al.* (2014), se aponta à potencialidade do uso de linguagens artísticas para a aproximação e a criação de laços de

confiança no âmbito de projetos de intervenção comunitária em contextos de territórios estigmatizados, onde foram detectados resultados positivos relativamente à participação da mobilização social e o envolvimento dos atores e à criação de espaços de diálogo e objetivos comuns. Ou ainda, conforme evidenciado por Azevedo (2012; 2015), as potencialidades de práticas artísticas no contexto de um projeto de teatro em um estabelecimento prisional, a arte, neste caso o teatro, como espaço de experiências motivadoras, reflexivas, de partilha de tarefas e de saberes, de oportunidade de visibilidade por grupos sociais que vivenciam situações de exclusão, de relativização de visões estigmatizantes, de criação de vivências e situações não-convencionais, de aproximação da instituição (prisional neste caso) à comunidade.

## 2. Os estudos etnográficos de projetos teatrais comunitários

Com Borges *et al.* (2014) consideramos a importância de metodologias integradas para o desenvolvimento de investigações de práticas artísticas. Os autores, que discutem as abordagens possíveis à investigação nas artes e que focam no caso específico do teatro, evidenciam como existem múltiplas dimensões que devem ser tocadas por estudos destes contextos, ou seja, a dimensão econômica, a dimensão organizacional, a dimensão cultural (neste âmbito se inserem os objetivos artísticos e seus sentidos), a dimensão individual (impacto das estruturas artísticas na qualidade de vida das pessoas envolvidas) e a dimensão social (impacto das estruturas artísticas, nas redes comunitárias e na participação dos públicos). A nível metodológico os autores evidenciam como o estudo destas cinco dimensões pode ser efetuado por quadros analíticos mistos, que integram métodos qualitativos com métodos quantitativos: “Todas estas dimensões de investigação nas artes são hoje enriquecidas por uma discussão que ultrapassa o binômio qualitativo/quantitativo, e promove uma fertilização cruzada de abordagens conceituais e metodológicas, com o reforço das evidências empíricas, e ancorada nas práticas dos atores sociais e das organizações culturais” (Borges *et al.*, 2014, p.958). Continuando, os autores analisam de que forma as diversas metodologias podem contribuir na investigação apontando que as técnicas quantitativas, referentes a bases de dados secundárias ou a inquéritos por questionário que fornecem dados de ordem estatístico, permitem a comparação e “promovem uma fotografia [...] dos grupos de teatro, bem como das estruturas artísticas e culturais em geral” (Borges *et al.*, 2014, p.959). Já as entrevistas aprofundadas, a pesquisa de terreno e a observação direta, permitem “demonstrar as especificidades de cada estrutura, como se aproximam e se afastam umas das outras.” (Borges *et al.*, 2014, p.959).

Assumindo a importância, portanto, do cruzamento de diferentes tipos de metodologias e considerando a especificidade que cada objeto de estudo levanta, neste trabalho foca-se na questão específica dos estudos etnográficos a partir da observação de projetos teatrais comunitários. Considerando as ambiguidades que dizem respeito aos usos sociais e políticos da arte contemporânea em que as práticas artísticas comunitárias inserem-se, identificamos, em linha com Bargna (2011), a importância de um estudo etnográfico de projetos deste teor, que não se limite ao estudo do objeto artístico e a análise dos discursos das pessoas envolvidas, mas que leve em consideração também as dinâmicas observáveis. Ou seja, em concordância com o autor, o acompanhamento situado de uma observação etnográfica resulta fundamental para individuar possíveis

incoerências entre os destinatários presuntos e os destinatários reais, entre as finalidades institucionais e os processos efetivos. Permite também compreender a relação entre as práticas artísticas e o quotidiano das pessoas envolvidas e obter uma visão diacrónica do processo considerando o contexto, o antes e o depois, e não somente a especificidade do momento de concretização do projeto (Bargna, 2011). Outra questão apontada por Bargna (2011) e por Borges *et al.* (2014), diz respeito a importância de estudos etnográficos continuados, que não limitem a observação a breves períodos limitados, mas que tenham uma duração suficientemente prolongada no tempo para “ultrapassar uma visão baseada na mera compilação e análise de indicadores (quantitativos ou qualitativos) sobre este campo cultural.” (Borges *et al.*, 2014, p.959-960).

Para o caso específico do estudo empírico considerado, conforme também apontado na metodologia deste artigo, acompanhamos um projeto de teatro comunitário utilizando a técnica da observação participante, estruturada e individual das relações (proximidade/ solidariedade), dos espaços (acessibilidade/ organização), dos atores (idade/ gênero/ nacionalidade/ etnia/ indumentária/ função) e das finalidades (objetivos dos participantes). Conforme já identificado na introdução, este trabalho se insere no contexto mais geral de uma pesquisa em andamento, efetuada no âmbito do doutoramento em Sociologia sobre uma associação específica, a *Pele – Espaço de Contacto Social e Cultural*, que atua no território da cidade do Porto desde 2007, promovendo projetos de práticas artísticas comunitárias com especial enfoque no teatro comunitário<sup>1</sup>.

A primeira fase de acesso e aproximação ao campo empírico começou em outubro de 2014 e, nesta fase inicial, foram observados os momentos públicos, ou seja, as apresentações dos espetáculos e outros momentos de debate ou apresentação pública, como palestras nas Universidades. Para o suporte da observação etnográfica (ou field analysis) foi utilizado o diário de campo (DC): instrumento que ordena a dispersão dos acontecimentos do dia-a-dia, reúne os vários tipos de memórias e de narrativas e cruza as diferentes modalidades de apreensão do real (Fernandes, 2002). O DC foi organizado cronologicamente e a partir de um conjunto de categorias (grelha de observação). Além disso, foi previsto um espaço mais discursivo sobre o andamento da observação, assuntos e fragmentos discursivos presenciados, que permitisse uma margem suficiente para a descrição e o surgimento de novas categorias a posteriori. A fotografia, junto à descrição gráfica, também foi utilizada como suporte para a análise dos espaços e das interações.

Abril de 2015 foi um momento de virada na investigação empírica, pois teve uma mudança nos procedimentos do trabalho de campo. Foi nesta altura que se começou a observação dos ensaios e em que foram estreitados os laços com os participantes do projeto em andamento, não sendo mais a relação limitada a algumas pessoas específicas. Os ensaios começaram a serem seguidos regularmente e, ao longo dos encontros, foi mantida uma posição menos “participante”, observando as atividades, entretendo conversas informais com algumas pessoas e anotando breves informações no DC. A partir do terceiro ensaio começou a ser efetuado um registro visual, com o consenso da associação e de todas as pessoas presentes. A fotografia

1 Para mais informações pode ser consultada a página web [www.apele.org](http://www.apele.org) e as edições presentes em [www.apele.org/edies](http://www.apele.org/edies)

tornou-se rapidamente motivo de interação com diversas pessoas e através da fotografia foram estreitados laços. Isso foi importante para seguir de forma mais próxima os participantes nos projetos e obter maiores informações e de forma mais rápida sobre a programação das atividades. Além disso, o contato individual com diversas pessoas e o compartilhamento das fotografias tornou-se uma oportunidade de ganhar a confiança dos atores alvo da investigação, que passaram a se familiarizar mais com a presença do investigador e seu papel. Ao longo do mês de setembro de 2015 houve outro momento significativo para o desenvolvimento do papel do observador: a participação de forma mais ativa na organização das atividades da associação ao longo do festival de teatro Mexe<sup>2</sup>, no qual a Pele era a principal promotora e produtora, em parceria com outras instituições. Se, por um lado, este período foi marcado por uma aproximação ulterior às pessoas e às dinâmicas da associação permitindo a familiarização com o objeto de estudo, vale a pena ressaltar, no que diz respeito ao trabalho de observação, que foi um momento em que não se conseguiu coletar tantos dados como seria desejável em um momento tão intenso como esse. Isso fez refletir sobre a necessidade de manter um equilíbrio entre a distância e aproximação ao campo que, como todos os equilíbrios, é de difícil alcance, mas fundamental para conseguir *estranhar o familiar* (Velho, 1987) e moderar entre o “perto” e o “longe” (Magnani, 2002). A este respeito, o presente ensaio foi central para delimitar um momento de reflexão e confronto do próprio trabalho de campo. Por fim, um ulterior momento de observação, inserido no contexto do projeto de teatro comunitário implementado pela associação, foi o encontro mais informal das pessoas que participaram aos projetos da Pele na ocasião do Jantar de Natal, em dezembro de 2015, momento identificado como peculiar pela tipologia do mesmo (encontro de convívio onde estavam convidadas todas as pessoas que participaram em projetos da associação) e pelo âmbito de maturação e desenvolvimento da investigação no campo. Enfatiza-se que este trabalho foi acompanhado paralelamente por recolhas de informações mais quantificáveis através da aplicação de um inquérito por questionário (IQ) e pelo desenvolvimento de entrevistas semi-diretivas.

## Conclusões

Não tendo como aprofundar neste âmbito as descrições das características peculiares do projeto observado, se propõe uma identificação das reflexões iniciais feitas a partir do trabalho de observação. Como vimos, o trabalho etnográfico concretiza-se em um acompanhamento diacrónico multidimensional de um objeto e, pelas suas peculiaridades, se torna particularmente importante em estudos sobre práticas artísticas. A observação e a informação recolhida ao longo da mesma, foi espaço fundamental de reflexão sobre o objeto observado e sobre a pesquisa em si. Assente no processo de observação aqui descrito, considera-se de particular importância retalhar momentos reflexivos e de sistematização do material produzido tornando-se ferramentas para a não dispersão na complexidade das informações e para o avanço no alcance dos objetivos. Nesta análise preliminar, no caso específico e considerando o ponto de vista do observador, se pode sublinhar que a observação e o trabalho etnográfico teve um papel central na orientação da criação dos instrumentos de recolha, ou seja, como suporte na formulação dos guiões das entrevistas e do IQ, sugeriu um

2 Para mais informações consultar a página web <http://www.apele.org/mexe>

panorama geral da complexidade do contexto em que o objeto de estudo está inserido e permitiu, ao longo do tempo, harmonizar os vários momentos do trabalho conseguindo perceber especificidades ligadas às conjunturas e práticas mais transversais.

## Referências

- Azevedo, Natália (2012). Entrado – Andamentos breves de uma monitorização in progress. In *Entrado: Percursos de um projecto teatral numa prisão* (pp.68-83). Porto: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, CCTAR – Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua.
- Azevedo, Natália (2015). Das relações entre artes e prisões: em jeito de glossário metodológico. In Cruz, Hugo (coord.), *Arte e comunidade* (pp.485-500). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bargna, Ivan (2011). Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza. *Antropologia*, 11(13), 75-106.
- Borges, Vera; Costa, Pedro; Graça, Susana (2014). Trabalhar n(os) grupos de teatro: das potencialidades e desafios de uma investigação nas artes. *Análise Social*, 213, xlix (4), 955-968.
- Cruz, Hugo (coord) (2015). *Arte e Comunidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Erven, Eugene Van (2015). Artes comunitárias: origens e presença no mundo. In Cruz, Hugo (coord.), *Arte e comunidade* (pp.61-84). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fernandes, Luís (2002). Um diário de campo nos territórios psicotrópicos: as facetas da escrita etnográfica. In Caria, Telmo H. (org) *Experiência etnográfica em ciências sociais* (pp.23-40). Porto: Afrontamento.
- Ferro, Lúgia; Oliveira, Pedro; Trindade, Sara; Peixoto, Susana (2014) “Vive o bairro!” A intervenção comunitária como ferramenta da redução de riscos e minimização de danos na Matriz H do Bairro da Flamenga, *Fórum Sociológico* [Online] -, 25, 63-72. Disponível em: <<http://sociologico.revues.org/910>>
- Lahire, Bernard (2001). *O homem plural: as molas da acção*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Magnani, José Guilherme Cantor (2002). De perto e de dentro: Notas para uma etnografia urbana, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17 (49), 11–29.
- Nogueira, Márcia Pompeo (2015). Um olhar sobre o teatro em comunidades do Brasil. In Cruz, Hugo (coord.), *Arte e comunidade* (pp.101-128). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Velho, Gilberto (1987). Observando o familiar. In *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea* (pp.123-132). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

# CONCRETO VIVO: O DIREITO À CIDADE EM PERSPECTIVA

JANINE JUSTEN

Doutoranda em Comunicação e Cultura  
Escola de Comunicação.  
Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil.  
E-mail: janine.justen@gmail.com

## Resumo

A pesquisa traz à tona as tensões entre lugar de fala, performance e conteúdo testemunhal a partir da noção de bios midiático para investigar a construção de um outro discurso que não público ou privado, livre ou institucional, mas de afeto, acesso e visibilidade na luta pelo direito à cidade lefebvriano. Como estudo de caso, a proposta de intervenção artística do português Vhils no Morro da Providência, região central da cidade do Rio de Janeiro, nos meses de setembro e outubro de 2012. A favela mais antiga do Brasil, que hoje sofre com desapropriações sistemáticas das camadas populares e descaracterização de patrimônios histórico-culturais em prol das obras de revitalização do projeto Porto Maravilha à sombra dos megaeventos esportivos, faz-se expressão emblemática dos impactos da adoção de estratégias de planejamento do urbanismo do espetáculo nos países em desenvolvimento. O artista utiliza sua estética do vandalismo para escancarar processos de gentrificação e de políticas públicas elitistas e excludentes. Uma apropriação que, alheia ao capital, nutre genuinamente cenários em comum estado de degradação com valores sensíveis às faculdades humanas; um manifesto identitário legitimador que invoca, na beleza do concreto vivo, cidades para cidadãos.

## Abstract

This research brings to light the tensions between place of speech, performance and testimonial contents from the notion of mediatic bios to investigate the construction of another speech that is neither public nor private, free nor institutional, but of affection, access and visibility in the lefebvrian fight for the right to the city. As a case study, the artistic intervention proposition of the Portuguese Vhils at the Morro da Providência, in the central region of the city of Rio de Janeiro, on the months of September and October of 2012. Brazil's oldest favela, that today suffers with systematic expropriations of the lower classes and mischaracterization of historic-cultural heritage in favor of revitalization developments of the Porto Maravilha project in the shadow of the sports mega-events, makes itself a flagship expression of the impacts of the adoption of the spectacle urbanism strategies on developing countries. The artist utilizes his vandalism aesthetics to blow open gentrification processes and elitist and exclusionary public policies. An appropriation that, unbeknownst to the capital, gently nurtures scenarios in common states of degradation with values sensible to the human faculties; a legitimating manifest of identity that evokes, in the beauty of the living concrete, cities for citizens.

## PALAVRAS CHAVE

*gentrificação, visibilidade, Morro da Providência, Vhils.*

## KEYWORDS

*gentrification, visibility, Morro da Providência, Vhils.*



## Introdução

Primeiramente, *Fora Temer*. Impensável seria situar meu lugar de fala enquanto mulher, pesquisadora latino-americana, jornalista contra-hegemônica, militante de esquerda, entusiasta das causas dos movimentos sociais de luta pela moradia e das intervenções artísticas populares nas grandes cidades sem, antes de qualquer argumentação, chamar a atenção do leitor para o atual cenário político brasileiro: vivemos um golpe, um golpe parlamentar-jurídico-midiático. Represento neste Congresso a resistência de muitas vozes mais fortes e anteriores à minha que apesar de historicamente silenciadas, cerceadas na lógica de um poder normativo excludente e violento, não deixaram de encontrar motivação para se (re)organizar.

Sob as curtas rédeas de um governo ilegítimo – de fato, mas não de direito – vemos o desmonte do Estado e de prerrogativas coletivas a duras penas conquistadas em prol de privilégios aristocráticos, de ódio e revanchismo de classe, da ordem da concentração e acumulação do capital e do falso moralismo: a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), o Sistema Único de Saúde (SUS), a Previdência Social, os programas de ação afirmativa, o acesso à educação pública gratuita e de qualidade e à moradia digna com oferta de serviços e infraestrutura adequados – todos severamente ameaçados por Medidas Provisórias (MPs), Projetos de Lei (PLs) e Projetos de Emenda Constitucional (PECs) que transitam no Palácio do Planalto desde maio de 2016.

Assim, dou o tom à premissa deste artigo: no Brasil e em particular na cidade do Rio de Janeiro, cujos representantes se voltam a conservadorismos e fundamentalismos religiosos arbitrários, os processos de legitimação dos enunciados impactam sobremaneira as condições de ocupação do espaço público. O direito à cidade é dado e exercido pelo discurso, a partir do qual se atribui classe e cor à face da violência urbana e se criterizam artificios para impor e justificar a segregação territorial: especulação imobiliária, com índices astronômicos de aluguel e de Imposto Predial Territorial Urbano (IPTU) nas áreas centrais, ausência ou escassas opções de saneamento básico nas favelas e comunidades periféricas e de coleta de lixo, malha de transporte municipal e intermunicipal, assistência médica, lazer e serviços diversos do setor terciário no entorno residencial.

Proponho um recorte acerca da luta pela moradia entre as camadas populares no Morro da Providência, antigo Morro da Favella: quer-se pensar os impactos sobre o acesso e as garantias do direito à moradia na região partindo de uma intervenção artística realizada nos meses de setembro e outubro de 2012 pelo português Vhils no cenário dos megaeventos esportivos que assolaram os centros comercial e cultural da cidade-sede – Pan Americano (2007), Copa das Confederações (2013), Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016); uma intervenção real no processo de configuração da urbe que revela um meio urbano em autopoiese (GUATTARI, 1992): não só é olhado, mas olha; não só é afetado e construído, como também afeta e constrói – *concreto vivo*. A *estética do vandalismo* transgride as regras do poder normativo e subverte o *status quo*, porque quando ela *dá a ver* um outro rearranjo de elementos estéticos justapõe o olhante e o olhado, produz



e provoca novos significados e sentidos para uma realidade já banal e naturalizada pela violência cotidiana.

## Objetivos

Investigar a viabilidade de uma luta pelo direito à moradia digna não tradicional e não burocrática na cidade do Rio de Janeiro. Analisar intervenções artísticas que construam e preservem a memória social local e o reconhecimento dos moradores enquanto sujeitos históricos, donos e transmissores de suas próprias narrativas.

## Metodologia

Desmembra-se em três eixos: a) trabalho de campo; b) pesquisa nos acervos da Fundação Biblioteca Nacional (FBN); c) revisão bibliográfica.

### 1. Rio de Janeiro, um empreendimento?

O direito à cidade lefebvriano é posto à margem pelo planejamento estratégico das cidades-empresa ainda que prevista, no Estatuto das Cidades, a agenda dos planos diretores participativos e da regularização fundiária no que tange os imóveis ociosos e a função social da propriedade (MARICATO, 2015). Por mais que a construção civil tenha sido uma das esferas prioritárias das últimas políticas de crescimento econômico com o financiamento e federalização do programa de urbanização de favelas, retoma-se a visão empresarial dos projetos habitacionais com o programa Minha Casa Minha Vida (MCMV), deixando intocada a questão da distribuição da terra e formalizando as condições especulativas para o *boom* do mercado imobiliário.

É sobre a formação desta *cidade corporativa* em condição do não reconhecimento da existência de seus conflitos sociais que decorrem as ideias de *revitalização* ou *requalificação urbana*. Essa abordagem estratégica das cidades chega ao Brasil nos anos 90 com a adoção das políticas neoliberais sancionadas pelo Consenso de Washington. No Rio de Janeiro, a noção vem à tona no governo Cesar Maia (1993-96) com a consultoria dos criadores da Barcelona olímpica de 1992 (SANT'ANNA, 2015). Reorientam-se tanto a concepção de política pública quanto as formas de organização do território urbano a fim de mascarar as contradições existentes entre as propostas dos megaeventos e as demandas populares locais através de intensas produções imagéticas e ideológicas: grandes obras de mobilidade, remoções forçadas de favelas e ocupações urbanas e renovação de áreas ditas *degradadas*, como no caso da região portuária que abarca o Morro da Providência com o projeto Porto Maravilha. O gerir social passa a se fundamentar na expansão dos mercados onerando aos próprios conglomerados urbanos a disputa por atração de capital de investimento.

O fenômeno do *empreendimento urbano* (MARICATO, 2015) traz consigo as profundas mazelas da gentrificação, cujos principais efeitos são o aburguesamento e o embranquecimento locais: o espaço se torna



um mecanismo de poder mercantilizado onde se substitui o valor de uso pelo valor de troca. Criam-se perigosos “espaços de distinção” (SANT’ANNA, 2015). A população carioca há quase três décadas parece reviver as obras monumentais do início do século XX que prometiam *progresso, modernização e embelezamento* ao Cais do Porto, às avenidas então alargadas do centro da cidade, praças e suas vias de acesso pagando com sua própria interdição. O Rio de Janeiro do *bota-abaixo* (1902-06) remonta um *passado que não passa*: novo tempo, velha mentalidade. As semelhanças com os dias atuais são percebidas nas palavras que se seguem referindo-se ainda às longínquas intervenções urbanas de Barata Ribeiro e Pereira Passos:

A expansão dos valores do progresso acentua a complexidade da autoridade pública, encarada como agente de manutenção da segurança da população e base de todo o processo de regeneração; a operação de limpeza da cidade passou a incluir também o afastamento das “classes perigosas”, da nação subterrânea, daqueles que enfeavam a cidade e provocavam tumultos, entendidos como manifestações de uma “barbárie colonial” (RODRIGUES, 2009, p.88).

Pensar somente a exclusão não é mais suficiente. Machado (2016) alerta que as favelas são autônomas, têm vida própria e mais ou menos independente, mas que pensá-las estritamente como uma *comunidade marginal* não só implica julgamento de valor como abre caminhos para o paternalismo, o assistencialismo e para tentativas de imposição de normas e valores dos grupos de classes média e alta que deteriam as *soluções* para o histórico e não resolvido *problema social das favelas*. Para ele, outro pragmatismo de análise bastante questionável é considerar a existência de um único tipo de favelado, homogeneizando, massificando e reduzindo todo um grupo muito diverso – do qual pode emergir inclusive uma “burguesia favelada” (MACHADO, 2016, p.39) – à uma classificação superficial e descontextualizada que lhe é externa e extremamente vinculada à base geográfica em que se insere.

## 1.1. Memórias urbanas, esquecimentos sociais

As décadas de 1890 e 1900, logo após a promulgação da Lei de Terras (1850) que instituiu a terra como propriedade privada no Brasil, são representativas da crise de moradia que assolava um Rio de Janeiro decadente na indústria cafeeira, de imigrantes, escravos recém-libertos e soldados recém-chegados da Guerra de Canudos à deriva, com crescimento de parque domiciliar muito inferior ao populacional – nessa época o número de cortiços ou estalagens passou de 642, com 9.671 quartos e 21.929 pessoas, para 1.331, com 18.866 quartos e 46.680 pessoas, e a política de perseguição às habitações coletivas foi iniciada<sup>1</sup>. Em 1886, o Conselho de Saúde do Distrito Federal sugere a expropriação e a destruição de tais habitações devendo seus moradores ser removidos para a periferia da cidade. Em 1889, cria-se a Empresa de Saneamento do Rio de Janeiro, que em um ano assume todos os conjuntos de moradia popular com exceção das chamadas *vilas operárias*. Mais de três mil casebres foram derrubados. A remodelação urbanística da virada do século foi acompanhada de leis municipais que proibiam tanto a construção de novos cortiços quanto atividades de

1 Tese de Rômulo Mattos (2008): Doutorado em História, Universidade Federal Fluminense.

reforma dos poucos remanescentes.

Descritos como *infernos sociais*, os cortiços eram vistos como antros da vagabundagem e do crime, das epidemias e do vício, constituindo concreta ameaça às ordens social e moral do poder vigente. O maior e mais representativo deles foi o primeiro alvo. Sob a desculpa da higiene e segurança públicas, o cortiço Cabeça de Porco, localizado entre as ruas do Riachuelo e Livramento no centro do Rio, foi demolido. Até mesmo a *Gazeta de Notícias*, jornal que por toda a campanha apoiara o prefeito e inflara a opinião pública pelas reformas<sup>2</sup>, não deixou de expressar algum assombro na iminência do *bota-abaixo*:

Moradores antigos da estalagem, habituados talvez a ameaças de medidas nunca levadas a efeito, só deixavam os seus aposentos quando estes começavam a ser destelhados. Então quem allí se achava, pode observar um espetáculo que não deixou de impressionar tristemente. Via-se sahirem d'aquelles quartos estreitos e infectos mulheres e homens que imploravam ás auctoridades os deixassem permanecer allí por mais 24 horas. Muitas destas mulheres e algumas crianças, banhadas em lagrimas, retiravam as suas camas, cadeiras, e outros objectos de uso (*Gazeta de Notícias*, 27 de janeiro de 1893).

Seus ex-moradores ocuparam em sequência o chamado Morro da Favella (hoje Morro da Providência), inaugurando uma nova forma de habitação das camadas populares no Brasil: as favelas<sup>3</sup>. “Surge, assim, uma nova categoria para designar um habitat pobre, de ocupação ilegal e irregular, sem respeito às normas e geralmente sobre encostas” (VALLADARES, 2005, p.26). A população do Rio aumentava a uma taxa geométrica anual de 2,8%, mas o total de moradias só a 1% no mesmo período. O descompasso entre esses dois valores trouxe o acirramento das desigualdades sociais e o inchaço das casas existentes: a densidade domiciliar passava de 7,3 para 9,8. O excesso de pessoas por residência, agora tanto no asfalto quanto nos morros, fez reviver a questão da insalubridade: a atribulação não fora resolvida, mas nem por isso optou-se por uma mudança estratégica. A revista *O Malho* se tornou referência na sátira da política nacional e trouxe possivelmente a mais emblemática das manifestações sobre o tema. Sob o título de “Uma limpeza indispensável”, os moradores do Morro da Favella são comparados a piolhos sendo exterminados pelo pente fino da Delegacia de Higiene comandada por Oswaldo Cruz: “A Hygiene vai limpar o Morro da Favella, do lado da Estrada de Ferro Central. Para isso intimou os moradores a se mudarem em dez dias”. Cerca de 20 mil pessoas ficaram desabrigadas<sup>4</sup>.

2 A dez dias da demolição, a *Gazeta de Notícias* publicava: “Prossiga o Sr. Prefeito municipal n'este terreno, que não lhe faltarão aplausos e o apoio da população. Ponha o focinho de molho, Sra. Cabeça de Porco!”.

3 Entre 1872 e 1906, houve 43 concessões fiscais à construção de casas operárias, mas poucos se valeram dos incentivos do Estado visando obtenção de lucro e destaque social.

4 Conferir Faulhaber (2015): Remoções no Rio de Janeiro Olímpico.

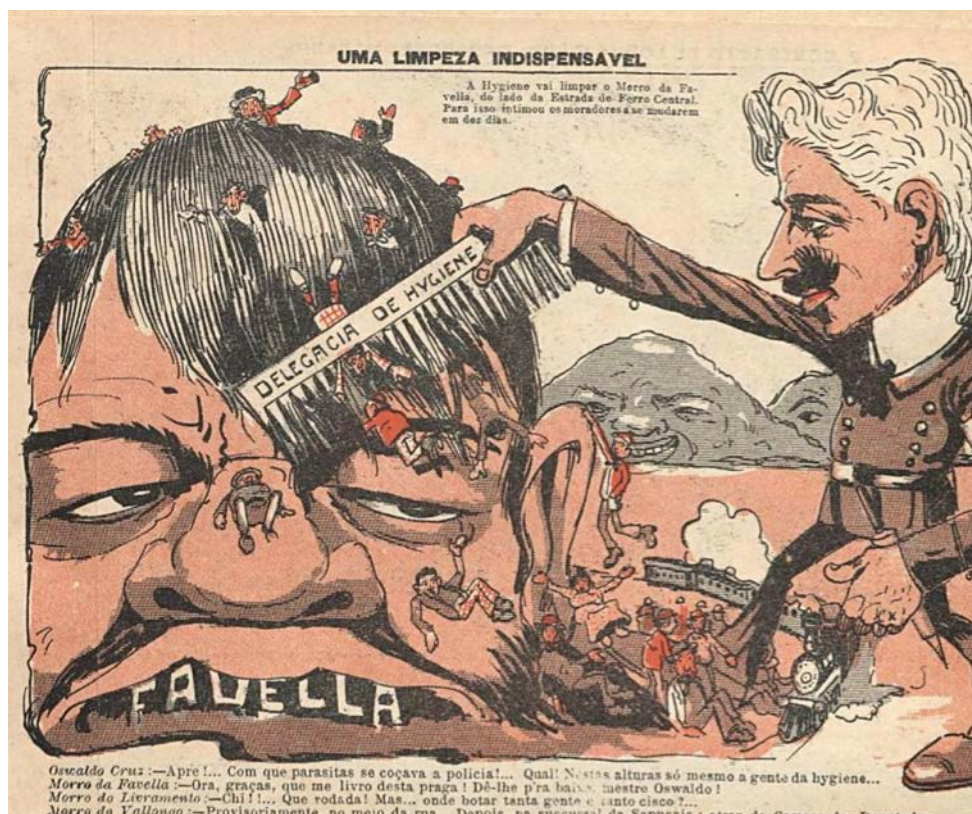


Figura 1: Remoção, Morro da Favela – Fundação Biblioteca Nacional

Historicamente ocupada por escravos, trabalhadores informais e fabris, a favela mais antiga do Brasil resiste a seu aniquilamento há pelo menos 110 anos. A ditadura de Getúlio Vargas (1930-45) representou a retomada da temática higienista, atribuindo a propagação de doenças às más condições sanitárias das moradias populares e à adoção do Código de Obras de 37 pela prefeitura do Rio de Janeiro, então capital federal. Segundo o documento, a formação de favelas, “isto é, de conglomerados de dois ou três casebres regularmente dispostos ou em desordem, construídos com materiais improvisados”<sup>5</sup> não seria permitida, estando as Delegacias Fiscais e a Diretoria de Engenharia autorizadas a intervir junto ao braço forte do Estado. Posteriormente a ditadura militar criou o Banco Nacional da Habitação (BNH), cuja orientação era a de remoção, atingindo de 1964 a 74 um total de 132.533 moradores de favelas na região metropolitana do Rio (MACHADO, 2016). O Morro da Providência assiste hoje, à sombra dos megaeventos esportivos que invadiram a cidade no século XXI, a um já conhecido filme de horror: vinculadas ao programa Morar Carioca do governo de Eduardo Paes (2008-16), mais de mil residências foram demolidas até a escrita deste texto, deixando desabrigadas cerca de 32 mil pessoas; outras muitas *casas marcadas* pelas siglas da Secretaria Municipal de Habitação (SMH) correm o risco de ser desapropriadas em breve – a previsão é de que a área ocupada pela favela ainda seja reduzida em 5%. Das que permanecem de pé, os aluguéis exorbitantes tratam de cuidar, configurando um dos maiores programas de privatização urbana das Américas<sup>6</sup>. Uma ordem imposta artificialmente que recusa e interdita a

5 Código de Obras de 1937, em vigor até 1970. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivogeral/raridades>. Último acesso: 05/11/16, às 16h40.

6 Na cidade do Rio, de acordo com a Gerência de Terras e Reassentamento da SMH, o número total de famílias removidas é de 20.299, já somando mais de 67 mil pessoas.

singularidade dos lugares, de seus habitantes, de suas memórias e estratégias de sobrevivência.

O discurso tem o mesmo formato. Em 2009, o projeto Porto Maravilha prometeu empreendimentos imobiliários comerciais e residenciais modernos, promovendo a polarização econômica do espaço, elevando o valor do metro quadrado da região e integrando-o à lógica de atração de investimento estrangeiro e capital privado. Aos moradores? Austeridade e descaso, sendo realocados a pelo menos 30 quilômetros do centro – o que introduz despesas suplementares significativas para o orçamento dos ex-favelados, resultando em amargas dívidas ou no abandono das novas casas. Até outubro de 2012 haviam sido destinados cerca de 131 milhões de reais para a construção de um teleférico que interligasse todo o Morro da Providência e de um plano inclinado para ajudar na mobilidade interna. Mas a iniciativa não se fez ver além de uma rota turística cobiçada. O local vem abrigando uma boa fatia do setor de hotelaria da cidade, com pousadas, *hostels*, bares e restaurantes de alto padrão (a maioria gerenciada por estrangeiros), cujos preços são absolutamente inacessíveis aos cidadãos do entorno – indesejáveis, porém necessários à plena reprodução do capital. Entendida como região pouco nobre, de alojamento de população marginalizada, de comércio informal e tráfego intenso de cargas, a zona portuária configura de novo uma ameaça às elites.

A ideia de intervir para limpar, de intervir para replanejar, de relançar uma suposta atividade econômica e social inexistente ou precária de áreas deterioradas pela pobreza e pela falta de oportunidade. A formação de consciências impulsionada por estímulos diários de uma opinião pública irresponsável cria uma situação de exclusão e especulação, convertendo espaços privilegiados remanescentes e degradados em espaços de consumo de uma classe social específica e ascendente. Para Maricato (2015), esse é apenas um dos muitos exemplos da *urbanização do espetáculo*: gastos pouco explicáveis, obras monumentais, imobilidade e segregação dos pobres para a construção de um pequeno pedaço de cenário global. Ilhas paradisíacas e irreais. Entre janeiro de 2008 e 2015, de acordo com a tabela FipeZAP, o preço dos imóveis subiu 265,2% no Rio de Janeiro, liderando as cotações do metro quadrado mais caro entre todas as capitais do país – R\$ 10.250. Infere-se que as “políticas de remoção e urbanização de moradias populares são permanentes e concomitantes na política oficial e se refletem nas respostas populares à questão da habitação” (MACHADO, 2016, p.70).

Quer-se construir desejos de autonomia, afirmação e solidariedade; delegar a de quem é de direito a capacidade de formular suas próprias agendas de lutas e narrativas para enfim projetar o espaço público como algo essencialmente democrático. Sujeitos que emitam, interpelem, apreendam, interpretem e retransmitam; que sejam autores, personagens, canais e audiência de si à medida que se façam primordiais para o entendimento e a escrita da história de outrem (RICOEUR, 2012).

## 1.2. Mídia, corpo, representação e visibilidade

Fruto de uma necessidade de orientar-se no tempo, os paradigmas funcionam como guias, modelos

de sociedades e limites de normalidade: sanções sociais permissivas e liberdades individuais controladas. No contemporâneo somos aquilo que vemos, o que projetamos e o que projetam de nós, absolutamente vinculados à questão da imagem: estamos inscritos no que Sodré (2006) denomina *bios midiático*<sup>7</sup>. No limite da visibilidade espetacular assumimos o risco de petrificar-nos em signos e símbolos sobre os quais um dia nada mais poderemos reconhecer; símbolos que não mais remetam a corpos reais, mas a categorias abstratas equalizadas: consumidores, telespectadores... inertes, indiferentes, mortos. É contra essa corrente, uma vez inserido na lógica do capitalismo industrial e da eficácia da técnica, que Walter Benjamin (2012) sinaliza: mesmo que já sem aura, os seres humanos serão obras de arte irreprodutíveis. Ainda que sem o aqui e o agora, próprios da essência do original, somos capazes de conferir à cópia autenticidade. “A autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p.4). Assim, o abalo na tradição pode ser a renovação da humanidade: é justamente no discernimento de sua reprodutibilidade e, não obstante, de sua imperfeição e incompletude, que se pode emancipá-la, desligar da imagem dos indivíduos lastros hora parasitários, hora ritualísticos. Pode-se falar de uma *função social da arte* e de um outro mecanismo de construção de memória coletiva: afetivo, legitimador e libertário. Aciono uma aposta na arte como a grande arma da resistência e da luta pelo direito à moradia digna nos conglomerados urbanos: através da inovação na linguagem e nos meios de manifestação, essas novas narrativas intervêm na capacidade social de divulgar e produzir representações criando *consciência histórica*.

Para Baitello (2014), o corpo vivo e concreto é movimento e, por ser movimento, é tempo e memória. Traz à luz do presente os modos pelos quais o passado circula e articula reflexões acerca de um futuro que se deseja construir; desenha estéticas sociais que atravessam conceitos, processos e protagonismos diversos, reverberando no campo da ética novas posturas de linguagem e ação sobretudo quando aludido o esquecimento. Nesse sentido, a *estética do vandalismo* de Vhils vem bem a calhar: o que é o *descascar a superfície* senão um apoiar-se na desconstrução de algo posto para *dar a ver*, desvelar sua autenticidade? Nascido em 1987, o artista conhecido como Vhils na cultura *graffiti* cresceu no subúrbio industrial de Seixal profundamente conectado às transformações urbanas de uma Portugal em intenso desenvolvimento econômico no final do século XX. Busca na poesia visual “falar diretamente às emoções humanas, expressando a luta entre as aspirações do indivíduo e o ambiente saturado que habita, destacando e expondo a dimensão sombria presente por trás do atual modelo de desenvolvimento que o engole e seus anseios materiais”. Recupera aqueles que são o imprevisto e o não desejado da cidade, o que se quer apagar, afastar, desalojar, transferir, invisibilizar no instante em que lhes vira os holofotes do re-conhecimento.

O artista escolhe fachadas de prédios abandonados, viadutos, escombros e vias subterrâneas para esculpir com martelo, espátula, cinzel e até explosivos, os rostos dos moradores locais como quem lhes devolve um pedaço perdido de si próprio, reconfigurando o processo identitário dessas pessoas para com o

7 Bios midiático é uma metáfora conceitual usada para designar a comunicação em tempo real e espaço contínuo, que imprime às relações humanas um outro paradigma epistêmico influente tanto na produção de subjetividade quanto na configuração cultural do hoje.

território que ocupam e as relações de sociabilidade que nutrem. Reforça na prática a ideia perspectivista de Derrida (2012) sobre a arte, pela qual os instrumentos de intervenção no real se dão exclusivamente através de restos impensados, os *subjéteis*, impedindo a emergência de quaisquer tratados de intenções sistematizantes nos traços, nas expressões e nas subjetividades do artista e seu público. O tema do incalculável se declina em todas as formas e registros recusando regras, definições pré-concebidas de beleza ou de gosto, assim como manuais de composição e formalização técnicos. A dita *estética do vandalismo* de Vhils parece configurar um ponto fora da curva de um eixo paradigmático por vezes inflexível, dos *modelos simbólicos* de que dispomos para tratar hoje do exercício de cidadania frente às deliberações de uma vida virtualizada, de emoções fabricadas e de razão instrumental. Conquista-se o espaço porque dele se ocupam imagens cujos suportes tratam de “mídias primárias” (BAITELLO, 2014, p.84): os corpos; a intervenção começa e termina nos corpos, mobilizando sua função comunicativa e o cultivo de *vínculos*.

O projeto já deixou suas marcas nos quatro cantos do globo. No Brasil Vhils passou por Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Curitiba, defendendo a existência de um *fragmento urbano* que se performatiza em função do meio e de suas particularidades culturais, econômicas, sociais e geográficas. Nos meses de setembro e outubro de 2012, à luz dos megaeventos, Vhils se instalou nas dependências do Morro da Providência para conhecer de perto a realidade dos moradores das *casas marcadas* pela SMH. Edinho, morador da favela há 30 anos, teve sua casa expropriada pelo governo e deu vida a um dos sete rostos esculpidos nas paredes do Morro. “Você me viu na parede? Você não disse que eu mudei daqui? Eu não mudei, eu continuo morando no mesmo lugar.”<sup>8</sup> Este é o seu relato, mais politicamente simbólico do que a própria política. A coisa em si não está mais lá, no entanto sua representação faz as vezes do real de maneira intensa. Um *outro* sistema e não um *fora* dele.

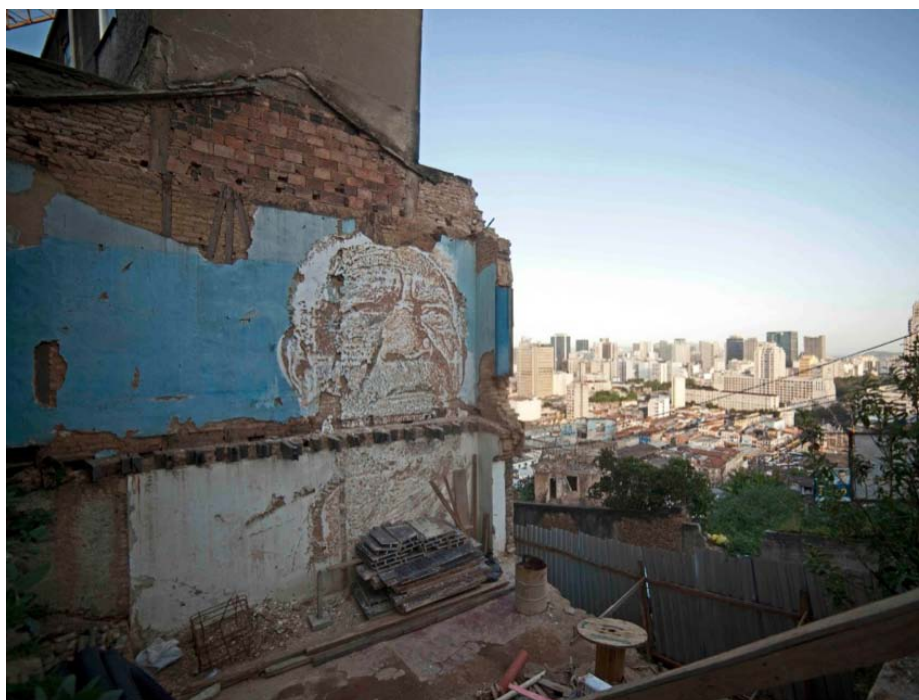


Figura 2: Morador Edinho, Morro da Providência – vhils.com

8 Conferir documentário sobre a intervenção local. Disponível em: [https://youtu.be/I8MNwStj\\_58](https://youtu.be/I8MNwStj_58). Último acesso: 03/11/16, às 15h16.



O despejo é real, a desapropriação também, mas Edinho nunca esteve tão dissolvido e integrado à comunidade nas décadas em que circulou por suas vielas e becos quanto diz estar agora. Um *produtor de presente* com *desejo de passado*, com desejo de controlar o tempo. Seriam esses simulacros os nossos *lugares de memória*? Ao menos pela arte, pode-se dizer que sim. Vhils não só retratou cidadãos à margem da sociedade de mercado, mas devolveu-lhes suas auras assassinações pela especulação imobiliária.

## Conclusões

As populações mais pobres da cidade do Rio de Janeiro se veem confrontadas por um enorme esforço de limpeza étnica e social das áreas receptoras dos maiores investimentos, equipamentos e projetos de mobilidade e infraestrutura, como ilustra o estudo de caso. Os indesejáveis são deslocados para as periferias distantes a duas, três, quatro horas ou mais de seus locais de trabalho no centro, a custos absurdos e condições precárias em prol da especulação imobiliária. Não se quer prevenir ou propor alternativas a essas pessoas e ocupações, mas utilizá-las a serviço do zoneamento de lotes para consolidar um controverso *apartheid* territorial. Resistir se tornou, para além dos embates com o Estado e normatividades do *status quo*, a capacidade de se inventar manobras através das quais os modos autônomos de viver e gerir a própria vida possam ser, ao mesmo tempo, as formas de lutar e de se manifestar publicamente.

As estratégias tradicionais e criativas não são opostas, mas justapostas. O que pretendo com este artigo é, mais do que denunciar as mazelas de um Rio do progresso e da modernidade aos olhos *de fora*, validar novas bandeiras de luta às reivindicações do direito à cidade e da moradia digna pela arte aos olhos *de dentro*. Olhos estes que não reconhecem fronteira ou nacionalidade, que não reconhecem cor ou classe social, mas se alentam de afetos e experiências partilhadas para erguer um outro mundo possível – amoroso e combativo. Mesmo imersos em um espaço virtual e financeirizado a nós circunscrito, estamos balizados: somos quiasmas de arqueologias oníricas irreprodutíveis.

## Referências

- BAITELLO, N. (2014). *A era da iconofagia*. São Paulo, Brasil: Paulus.
- BENJAMIN, W. (2012). *Obras Escolhidas – Vol.1: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- EYBEN, P.; RODRIGUES, F. (Orgs.) (2012). *Derrida, escritura & diferença no limite ético-estético*. Vinhedo, Brasil: Horizonte.
- GUATTARI, F. (1992). *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- LEFEBVRE, H. (1968). *O direito à cidade*. São Paulo, Brasil: Centauro.
- MACHADO, L. A. (2016). *Fazendo a cidade: trabalho, moradia e vida local entre as camadas populares*. Rio de Janeiro, Brasil: Mórula.
- MARICATO, E. (2015). *Para entender a crise urbana*. São Paulo, Brasil: Expressão Popular.
- RICOEUR, P. (2012). *Tempo e narrativa*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

- RODRIGUES, A. E. (2009). *História da Urbanização no Rio de Janeiro – A cidade capital do século XX*. In: CARNEIRO; SANDRA; SANT’ANNA (Orgs.). Cidade: olhares e trajetórias. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond.
- SANT’ANNA, M. J; PIO, L. (2015). *Megaeventos esportivos, dinâmica urbana e conflitos sociais: intervenções urbanas e novo desenho para a cidade do Rio de Janeiro*. In: SANTOS; SANTA’ANNA, (Orgs). Transformações territoriais no Rio de Janeiro do século XXI. Rio de Janeiro, Brasil: Grama.
- SARLO, B. (2014). *A cidade vista – Mercadorias e culturas urbanas*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- SODRÉ, M. (2006). *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, Brasil: Vozes.

# PORTO SENTIDO, PORTO VIVIDO, PORTO IMAGINADO...

GI SELA ARAÚJO

Mestre em História da Arte Portuguesa  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto.  
Via Panorâmica, s/n (Portugal) 4150-564 Porto.  
Email: giselaaraujo1993@gmail.com

## Resumo

*Ao longo da sua história a cidade do Porto tem desempenhado um relevante papel no panorama da literatura nacional. Quem melhor que os seus escritores para pensarem e narrarem a cidade?*

*Tendo esta ideia como pano de fundo produzimos um documentário intitulado FALARTE do Porto inteiramente dedicado à divulgação da cidade, imaginando-a e representando-a segundo os olhares e as palavras de diferentes personalidades das Letras. Partindo de elementos rememorativos dos escritores, criamos um percurso cultural e artístico do Porto.*

*Percebendo que a cidade, a par do seu carácter patrimonial é também, composta pela identidade de quem a habita, compreendemos que esta vive do acumular de espaços, arquiteturas, sons, cheiros mas, acima de tudo, de pessoas. Neste sentido o Porto surge representado e imaginado, durante as diferentes épocas que marcam não somente a sua história mas também a história nacional. Recorrendo ao saber acumulado pela área disciplinar da História da Arte desvendamos os espaços mais caracterizadores, desde a Avenida dos Aliados à Escadaria dos Guindais, passando pela Ribeira, por monumentos como a Sé e a antiga Cadeia da Relação, viajando para zonas verdes como a do Palácio de Cristal ou o Jardim Botânico e terminando o nosso percurso na Foz do rio Douro, fazendo emergir a Época dos Descobrimentos sob o olhar do busto de Camões.*

*Compilando as palavras de João Chagas, Almeida Garrett, Ramalho Ortigão, António Nobre, Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis, Camões, Agustina Bessa Luís e Sophia de Mello Breyner Andresen imaginamos o aglomerado urbano segundo os seus olhares e vivências, percorremos os espaços por eles percorridos, experienciamos a cidade através das suas vozes e transmitimos a um público geral o que é o Porto. Assim, permitimos o usufruto da cidade através de um ecrã e potenciamos as formas de sentir e viver o Porto imaginado.*

## PALAVRAS CHAVE

**Património, Cidade, Literatura, Documentário, Porto**

## Abstract

*This research brings to light the tensions between place oThroughout history, the city of Oporto has held a relevant role in national literary creations. So, who better to think and narrate this city than its writers?*

*Having this idea as the background we decided to make a documentary named FALARTE do Porto, all of which was devoted to reveal this city, imagining and presenting it through the eyes and words of different literary personalities.*

*Therefore we created a cultural and artistic journey of Oporto starting by the elements made to remember these writers. Alongside its heritage character we got to understand that a city is also composed by the identity of who lives there, knowing that it endures through the gathering of spaces, architectures, sounds, smells but, above all, people.*

*In this regard, Oporto is portrayed through the ages, telling not only its story, but also the important historical changes and facts which took place in Portugal. Turning towards the accumulated knowledge of History of Art we reveal Oporto's most defining spaces, from Aliados Avenue to Guindais Stairway, going by Ribeira, through monuments such as the Cathedral and the old Municipal Prison, travelling by green areas like Crystal Palace or the Botanic Garden, finishing our tour near Douro river's mouth, alluding to the Portuguese Discoveries by the gazing eyes of Camões's bust.*

*Gathering the words of João Chagas, Almeida Garrett, Ramalho Ortigão, António Nobre, Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis, Camões, Agustina Bessa Luís and Sophia de Mello Breyner Andresen we imagine the urban settlement through their eyes and experiences, we take over their paths in the city, we portray the city with their help, conveying what Oporto is to the general public. With this, we allow people to enjoy the city through the screen enhancing the ways of feeling and living this imagined Oporto.*

## KEYWORDS

**Heritage, City, Literature, Documentary, Oporto**

## Introdução

A criação de um produto de comunicação patrimonial surgiu ao longo do 2º ano do Mestrado em História da Arte Portuguesa no qual realizamos um Estágio Curricular na entidade *TVU*, inteiramente direcionada à produção de conteúdos audiovisuais. Sendo o tema de estudo do nosso Relatório de Estágio centrado na Comunicação do Património procuramos estudar os diferentes produtos e métodos de divulgação já existentes com a finalidade de construirmos um trabalho também ele comunicador de um Património. Assim, nasceu o nosso objeto de estudo, um documentário da cidade do Porto, cujo tema principal se demonstra moldável e possível de replicar e reinterpretar para a divulgação de outros locais. Partimos numa viagem pela literatura nacional, selecionando autores e obras que ilustrassem a mensagem que pretendíamos transmitir ao espetador, procurando aqueles nascidos ou com grande ligação à cidade. No final procuramos simultaneamente divulgar escritores, obras literárias e a cidade, comunicando o nível tangível e intangível do Património.

O estudo realizado bem como o documentário produzido enquadra-se nos campos temáticos da História da Arte e na potencialidade de dentro desta área se criarem conteúdos criativos de dinamização de um espaço cultural ou patrimonial, recorrendo a outras vertentes, tais como a comunicação, o audiovisual e também a sociologia. Apresenta-se como uma proposta de comunicação de uma cidade e da importância de um inter-relacionamento entre matérias, sendo fundamental criar equipas multidisciplinares quando o objetivo final é o divulgar um importante património, permitindo a sua preservação, mantendo a criatividade e unindo-a ao rigor científico.

## Objetivos

No sentido de conceber um produto comunicacional e educacional desde cedo importou delinear objetivos.

Neste sentido, o objetivo primordial prendia-se com a criação de um produto moldável, ou seja, que possibilitasse a sua reinterpretação, e não se limitasse apenas a uma única utilização. Procuramos divulgar as cidades, pois todas detêm um carácter artístico e patrimonial – material ou imaterial – que merece ser distribuído visualmente pelo globo terrestre, com recurso às novas tecnologias.

Outro importante objetivo prendia-se com os públicos, destinando-se principalmente a um público-alvo jovem mas possível de ser perceptível dentro das várias camadas sociais e faixas etárias que compõe a população.

Tornou-se ainda fundamental dar a conhecer uma cidade sem remeter ao clássico postal ilustrado, sendo crucial uma visita pelos diferentes locais que compõe não só o centro histórico mas também as periferias da



mesma. Por outro lado, não se deveria recair numa narrativa histórica, tão usual quando visualizamos outros programas culturais.

Por fim, importou conjugar a mensagem presente na literatura com os vários espaços já assinalados, construindo um percurso pela cidade, com diferentes zonas e patrimónios, focando não só a arte e a literatura mas, também, a História de Portugal.

## Metodologia

Por se pretender realizar um documentário divulgador de um Património mas mantendo o rigor científico, e tendo em consideração o tempo que dispúnhamos para a produção do projeto (menos de um ano), foi fundamental delimitar etapas, estipulando tarefas, numa metodologia rigorosa.

Em primeiro lugar, e como em todos os projetos, foi necessária uma pesquisa e escolha do tema, às quais surgiram variadas interrogações que ajudaram a maturar a ideia inicial. Assim, o leque de questões diferiu entre o que pretendíamos comunicar até ao público-alvo, e quais os produtos similares já existentes?

Partindo destas primeiras interrogações e considerando a localização do nosso estágio como um referente fundamental, dadas as deslocações que iríamos ter que realizar para a produção do documentário, cedo percebemos que nos iríamos cingir à cidade do Porto. Seguiu-se a etapa do estudo dos programas culturais audiovisuais já exibidos, procurando a existência de algum que se assemelha-se à ideia que pretendíamos conceber. Simultaneamente recorreremos à leitura de bibliografia, tanto ao nível de monografias, estas voltadas para os temas da História Urbana do Porto, da sociologia (no intuito de compreensão dos públicos em Portugal), da produção de documentários e manuseamento de material de filmagem e, noutro campo, as obras literárias.

Escolhidos os escritores e excertos que viriam a figurar como personagens principais, iniciamos a escrita de um guião, construindo um percurso de imagens que no final permitem criar um itinerário visual no espetador. O guião tem como finalidade ser um meio orientador que torna exequível a realização de um produto audiovisual, neste caso, o documentário. Sendo um dos objetivos a criação de um roteiro visual do Porto centrado em factos históricos e vivências do burgo, optamos ainda pela leitura de guias turísticos da cidade, bem como de compilações fotográficas da mesma, ajudando, deste modo, à elaboração do nosso próprio percurso. No intuito de facilitar o trabalho de filmagens e edição, dividimos o guião em **Sequências**, constituídas por **Cenas** onde se referem os locais a realizar filmagens; a **Ambiência**, ou seja qual o tipo de imagem que pretendemos retirar do local; e, por fim, sempre que necessário elementos **Áudio** ou **Locuções**.

Após a escrita do guião e antes de se iniciarem as filmagens, no intuito de facilitar a organização das mesmas, foi crucial a estipulação de percursos. Estes foram divididos tendo em conta a proximidade entre



locais, planeando-se os dias destinados à captação de imagens. Assim, foi possível compreender em média quantos locais eram possíveis de captar visualmente durante um dia, uma manhã ou uma tarde, e quanto tempo era despendido em cada uma. Para as filmagens foi essencial o recurso à câmara de vídeo, tripé, microfone e cabos – para captação de áudio ambiente –, baterias e cartões de memória. Em situações pontuais utilizamos ainda um gravador provido de microfone direcional, no intuito de captar um áudio específico, caso disso foram as gravações realizadas no café Âncora d’Ouro. Quanto às gravações das locuções que se apresentam como a narrativa do documentário, estas foram realizadas em estúdio, também com recurso a microfone e gravador áudio.

Ao longo do processo de gravações fomos montando o documentário com a ajuda do programa *Final Cut Pro*, e terminadas as filmagens fomos trabalhando as imagens, uniformizando a luz, cor e duração das mesmas. Outro ponto fundamental foi também o trabalho do áudio, calibrando-o e criando um elo de ligação entre o discurso das imagens, das locuções, da ambiência sempre que presente e, por fim, da música. Completadas todas estas tarefas e após todo o trabalho árduo demos como criado o tão desejado produto final, o documentário **FALARTE do Porto**.

## 1. A Criação de um Produto de Comunicação do Património

### 1.1. FALARTE: O segredo de um título incomum

O título **FALARTE** apresenta-se como um termo diferente, resultado da aglutinação entre as palavras Falar e Arte, transmitindo a ideia principal de “Comunicar a Arte”, o principal objetivo do projeto. Por outro lado, salienta-se, ainda, o significado português da palavra “Falar-te”, que reside no «transmitir uma mensagem, comunicar algo».

Dado o recurso à literatura como o método de descrever o Património do Porto, e cujos excertos se tornaram na narrativa da sua história, o título **FALARTE do Porto** não se aplicaria de melhor forma ao documentário produzido, possibilitando a replicação do título a outra cidade.

### 1.2. Construção de um discurso imagético: Da pesquisa ao guião

Após um estudo dos programas culturais nacionais e internacionais e deparando-nos com a inexistência de um programa que se dedicasse à divulgação das cidades com recurso à literatura decidimos realizar um documentário que possibilitasse comunicar o Património das cidades portuguesas. O **FALARTE do Porto** é um protótipo e, de certo modo, o primeiro episódio de um conjunto possível de programas.

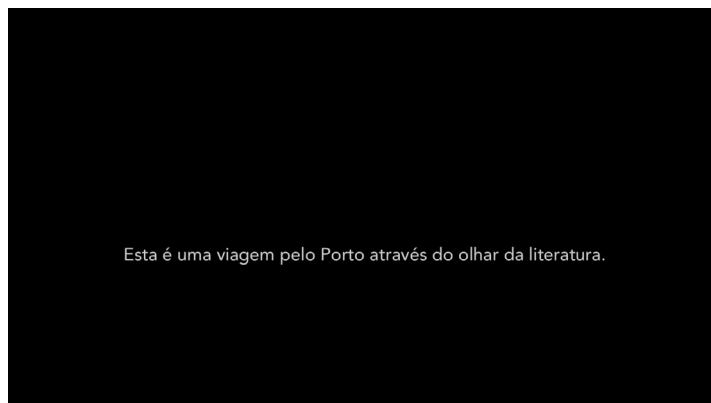


Figura 1 – Abertura do documentário. Autoria: Gisela Araújo (2016)



Figura 2 – Excerto do documentário. Autoria: Gisela Araújo (2016)

Durante a conceção do projeto apercebemo-nos que era através dos escritores que mais facilmente se poderia representar uma cidade, através dos seus olhares mas, acima de tudo, das suas palavras. A partir deste momento tornou-se fundamental delinear um roteiro, ou seja, um percurso pelo Porto, interligando temas como a história, a arte e a literatura, reconhecendo que o documentário se iria centrar nas personalidades das Letras. Dirigimos o nosso olhar numa busca pelos rostos da literatura mais importantes da cidade, e que conseqüentemente aí detivessem alguma manifestação rememorativa física. Para a descoberta destes elementos foi necessária uma pesquisa *in loco*, visitando a cidade, inventariando os elementos representativos de uma obra literária ou escritor com que nos deparássemos. Simultaneamente, e mantendo o rigor na pesquisa iniciada recorreremos à dissertação de Mestrado “*A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX*” da autoria de José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu (1996), como uma fonte principal. De forma a selecionar eficazmente as figuras a destacar no documentário cingimo-nos aos escritores nascidos ou então com uma forte ligação ao Porto que se fizesse representar nas suas obras literárias.

Iniciamos o nosso percurso literário pela figura de **Almeida Garrett** (1799-1854), nascido no Porto, na rua do Calvário no dia 4 de Fevereiro de 1799 (Basto, 1947, pp. 46-48). É lembrado na cidade sob a forma de uma estátua de bronze da autoria do escultor Salvador Barata Feyo e do arquiteto Carlos Ramos, situada na Praça do General Humberto Delgado e inaugurada em 1954 (Abreu, 1996, p. 13). Após a leitura de

algumas das suas obras mais icónicas optamos por recolher citações tanto do romance **O Arco de Sant’Ana** como também de **As Viagens na Minha Terra**.



Figura 3 - Estátua de Almeida Garrett, Praça General Humberto Delgado (Porto, 2015).  
Fotografia de Gisela Araújo

Seguimos a seleção de escritores com **Ramalho Ortigão** (1836-1915), também nascido no Porto, a 24 de Novembro de 1836 (Basto, 1947, p. 63). Juntamente com Almeida Garrett, Ortigão é considerado como uma das figuras categóricas do século XIX mas, principalmente, da cidade invicta. Assim, também este recebeu uma importante homenagem da cidade, com a doação do Ministério das Obras Públicas, de uma estátua da autoria de Leopoldo de Almeida em colaboração com Serafim da Silva Lopes, inaugurada em 1954 (Abreu, 1996, pp. 201-202). A obra selecionada foi **O Culto da Arte em Portugal** pela importância que esta deteve durante a Primeira República, remetendo para a arte nacional e, de forma vinculada, para os acontecimentos mais marcantes na História de Portugal.



Figura 4 – Estátua de Ramalho Ortigão, Jardim João Chagas (Porto, 2016).  
Fotografia de Gisela Araújo

Com um menor reconhecimento que os seus conterrâneos apresenta-se **António Nobre** (1867-1900), o pioneiro da poesia moderna, tendo nascido e falecido na mesma cidade, o Porto (Martins, 2012, p. 14). O



elemento rememorativo de António Nobre encontra-se presente no Jardim João Chagas, na forma de busto de bronze executado por Tomás Costa, seguido de uma ampliação em 1927 (data da sua inauguração) num monumento em mármore róseo encomendado ao arquiteto Correia da Silva (Abreu, 1996, pp. 81-82). Atualmente o monumento erigido ao poeta encontra-se extremamente vandalizado, quase esquecido pelo povo portuense. Considerando que a obra **Só** é aquela mais emblemática de António Nobre e observando que a sua peça rememorativa se encontra metaforicamente “Só”, foi esta a selecionada para integrar o documentário.



Figura 5 – Homenagem a António Nobre, Jardim João Chagas (Porto, 2016). Fotografia de Gisela Araújo

Num contexto diferenciado dos autores anteriores apresenta-se **Camilo Castelo Branco** (1825-1890), nascido em Lisboa, mas familiarizado com o norte de Portugal desde muito jovem. Cedo passou pelo Porto, tendo frequentado o curso de Medicina. A sua vida romântica levou-o por duas vezes a ser encarcerado na Cadeia da Relação do Porto, e são estes infortúnios que narra nas suas obras (Carvalho, 2003, p. 343). Também a homenagem ao escritor, no Largo do Amor de Perdição (na zona frontal da antiga Cadeia da Relação) relembra estes amores e desamores de Camilo. A escultura de Francisco Simões doada à Câmara Municipal do Porto, representa em bronze uma das obras mais emblemáticas do autor, **O Amor de Perdição**, sendo esta a designação que lhe é atribuída, e a escolhida para integrar a narração do documentário. Metaforicamente surgem representados Camilo e Ana Plácido, em referência ao Amor de Perdição que o levou a ser encarcerado por duas vezes e, numa alusão ao também amor trágico entre Simão Botelho e Teresa de Albuquerque narrado no romance com o mesmo título (Figueiredo, 2012; Leão, 2012).



Figura 6 – Amor de Perdição, Largo do Amor de Perdição (Porto, 2016).  
Fotografia de Gisela Araújo

Procurando englobar no *FALARTE do Porto* um conjunto de géneros literários, não podíamos esquecer a figura de **Luís de Camões**. Embora se desconheça o seu local de nascimento e não havendo registo da sua passagem pela cidade, é na sua epopeia *Os Lusíadas* que encontramos um maior número de referências à História de Portugal e até, à história da cidade do Porto, desde a figura do **Infante Dom Henrique** ao início dos Descobrimentos. Neste conjunto optamos por assinalar a presença de uma peça rememorativa do Infante, no Jardim do Infante Dom Henrique, da autoria do escultor Tomás Costa e do arquiteto César Janz, e inaugurada em 1900 com a presença dos reis. A peça onde se fez figurar o Infante Dom Henrique encontra-se orientada para Sul numa clara alusão aos primórdios dos Descobrimentos, manifestada ainda pela presença do globo terrestre, numa metáfora ao conhecimento do mundo trazido pelos portugueses. Ainda neste Monumento deparamo-nos com as alegorias à Fé e à Navegação Portuguesa, mas mais importante que isso, uma inscrição proveniente do Canto V, d'*Os Lusíadas*, dedicada à figura do Infante (Abreu, 1996, p. 14). Quanto a **Camões**, existem na cidade duas representações do escritor, porém selecionamos o monumento em forma busto situado na Avenida Brasil (Foz do rio Douro) aludindo à sua obra e aos Descobrimentos, da autoria de Irene Vilar, com inauguração no ano de 1981 (Abreu, 1996, p. 33).



Figura 7 – Monumento ao Infante Dom Henrique, Largo do Infante Dom Henrique  
(Porto, 2016). Fotografia de Gisela Araújo



Figura 8 – Busto de Camões, Avenida Brasil (Porto, 2016).  
Fotografia de Gisela Araújo.

Regressamos ao Romantismo, agora com a personalidade que foi Joaquim Guilherme Gomes Coelho, mais conhecido por **Júlio Dinis** (1839-1871). Nasceu na atual Rua de S. Francisco, no Porto, a 14 de Novembro de 1839, onde viveu e se formou na Escola Médico-Cirúrgica do Porto (Basto, 1947, p. 75). No romance ***Uma Família Inglesa*** vê-mos Júlio Dinis narrar profundamente a cidade do Porto, descrevendo pormenorizadamente as vivências da época, sendo por esta razão a obra mais apropriada do autor para figurar o documentário. O elemento representativo de Júlio Dinis nasce de uma homenagem a cargo da Faculdade de Medicina, numa encomenda ao escultor João da Silva, e erigido no Largo do Professor Abel Salazar, em 1925 (Abreu, 1996, p. 81).



Figura 9 – Memorial a Júlio Dinis, Largo Professor Abel Salazar (Porto, 2016). Fotografia de Gisela Araújo

**Agustina Bessa-Luís** (1922-) foi o nome que se seguiu, agora voltando-nos para a contemporaneidade. Nascida no distrito do Porto (Vila Meã, Amarante), no dia 15 de Outubro de 1922 (FLUP, 2005, p. 7), viveu desde sempre dividida entre variadas regiões de Portugal, mas guardou sempre o seu coração na cidade invicta. Após casar-se na cidade, muda-se para Coimbra, regressando em definitivo ao Porto apenas nos anos 60 (Panavideo, 2013). O seu amor pela cidade surge narrada em várias obras, porém é a ***Jóia de Família*** a

escolhida para embelezar textualmente o documentário. Durante a Feira do Livro de 2015 foi homenageada nos Jardins do Palácio de Cristal, onde lhe foi atribuída uma tília e colocada uma placa comemorativa com uma citação da sua obra *Dicionário Imperfeito* (2008) (PORTO., 2015).



Figura 10 – Placa de homenagem a Agustina Bessa-Luís, Jardins do Palácio de Cristal (Porto, 2016).  
Fotografia de Gisela Araújo

Contemporânea de Agustina eleva-se a escritora e poetisa **Sophia de Mello Breyner Andresen** (1919-2004). Nasceu na Rua António Cardoso, no Porto, com relativa proximidade à casa dos avós (no Campo Alegre), onde passou grande parte da sua infância e juventude. Esta casa é o atual Jardim Botânico, à época designado de Quinta do Campo Alegre, e onde Sophia se perdia todos os dias, nas vivências que mais tardiamente narrou nos seus contos infantis e também na sua obra poética (Panavideo, 2013). Foi neste mesmo espaço que, em 2011, a Universidade do Porto, à qual pertence atualmente, homenageou a escritora, colocando no *Jardim dos Jotas* um busto representativo da mesma (PORTO, 2011). Infelizmente atualmente já não se encontra presente o busto em cobre, sendo apenas visível o plinto onde assentava. Considerando a relação de Sophia com a cidade e dada a sua polivalência literária optamos por selecionar duas obras distintas da autora, mas que se interrelacionam. Primeiro, escolhemos o conto infantil com a designação de **O Rapaz de Bronze** – remetendo à sua infância e aos jardins – e o poema **Ruben A.** presente no livro *O Nome das Coisas* – com a narrativa da Casa Andresen e os jardins que a rodeiam.



Figura 11 – Plinto onde assentava o busto de Sophia A., Jardim Botânico (Porto, 2016).  
Fotografia de Gisela Araújo.

Por fim, terminamos o nosso percurso pelas figuras literárias com **João Chagas** (1863-1925). A escolha deste autor residiu pela sua forte ligação com a cidade invicta pois, apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, foi no Porto que encontrou a liberdade, prossequindo os seus estudos e onde lidou com a orfandade acompanhado por figuras da época, como Antero de Quental (Esteves, 1999, pp. 10-14). Dada a inexistência de uma obra de homenagem a João Chagas optamos por incluir, em gesto de abertura e de término do documentário, excertos textuais retirados do seu artigo **O Porto de ontem e de hoje**, onde este narra a sua visão do Porto, demonstrando a clara ligação que detinha para com a cidade.

No âmbito de facilitar a interpretação do desenho do documentário, desde os locais às respetivas obras literárias, optamos por sintetizar a informação com recurso a uma tabela.

Tabela 1 – Síntese do guião do documentário

Sequência	Local	Património Figurado	Citação
I (Abertura)	Café Âncora d'Ouro (áudio)	-	"O Porto não é em rigor uma cidade: é uma família. (...)" (Chagas, 1906, p. 147)
II	Praça do General Humberto Delgado	Estátua de Almeida Garrett; Avenida dos Aliados: edificado	"(...) mal pensa ele que terreno clássico vai pisando, por que os veneráveis padrões históricos vai passando, sem os conhecer, que interessantíssima cena romântica é essa em que, depois de tantos séculos, novo e não menos interessante actor, lhe coube vir figurar." (Garrett, O Arco de Sant'Ana, p. 7)
III	Avenida dos Aliados; Rua da Madeira; Praça de Almeida Garrett.	Obras escultóricas "Menina Nua/Juventude" e "Os Meninos"; Avenida dos Aliados: edificado; Estação de São Bento; Cardosas; Sé do Porto.	-
IV	Terreiro da Sé	Catedral do Porto e sua envolvência – documentário alimentado com a imagem da arquitetura cuidada da Sé, em contraponto apresentam-se as vivências e as habitações comuns da cidade, com carácter vernacular e imaterial; Torre dos Clérigos.	-

V	Jardim João Chagas; Largo do Amor de Perdição; Praça Lisboa; Praça de Parada Leitão	Estátua do Ramalho Ortigão; Fonte da Porta do Olival; Antiga Cadeia da Relação; Zona da Cordoaria e sua envolvente urbana; Monumento a António Nobre; Palácio da Justiça, Hospital de Santo António e Jardim João Chagas como pano de fundo do Cortejo dos Estudantes Universitários.	“À Porta do Olival (...) foi aclamado D. João I. (...) A essa porta foi esperada pelos portuenses, e por ella entrou pela primeira vez na cidade, na ocasião das suas bodas com o mestre de Aviz, a rainha Filippa de Lencastre.” (Ortigão, 1896, p. 58)  “Passam ainda pela Estrada os estudantes/ (Mas não destraçam suas capas, como d’antes (...))” (Nobre, Poema Elegia, 1892, p. 31)  “(…) Os estudantes, sob o olhar pardo dos lentes: / Ao vel-os quem dirá que são os descendentes/Dos navegantes do século XVI?” (Nobre, 1892, p. 63)
VI	Largo do Amor de Perdição; Miradouro da Vitória; Gaia	Estátua Amor de Perdição; Antiga Cadeia da Relação; Mosteiro da Serra do Pilar; Ponte D. Luiz	“(…) encosta a face o peito aos ferros da sua janela (...) e avista os horizontes boleados pelas serras de Valongo e Gralheira, e cortados pelas ribas pitorescas de Gaia, do Candal, de Oliveira e do Mosteiro da Serra do Pilar.” (Branco, 2012, p. 143)
VII	Jardim do Morro; Cais de Gaia; Ribeira	Barcos Rebelo; Caves do Vinho do Porto; Cais de Gaia; Ribeira	“O que é um inglês sem Porto ou Madeira... sem Caravelos ou Cartaxo?” (Garrett, 2004, p. 111)
VIII	Praça/ Jardim do Infante	Monumento ao Infante Dom Henrique; Palácio da Bolsa; Mercado Ferreira Borges	“O italiano tinha fé em Deus, o alemão no cepticismo, o português na sua Pátria.” (Garrett, 2004, p. 100)  “Assi fomos abrindo aquelles mares, / Que geração alguma não abriu / As novas ilhas vendo e os novos ares / Que o generoso Henrique descobriu.” (Camões, 2002, p. 179)
IX	Rua do Infante Dom Henrique; Largo de São Domingos; Mercado do Bolhão; Largo do Professor Abel Salazar; Jardim do Carregal	Feitoria Inglesa; Igreja da Misericórdia do Porto; Vinho do Porto; Memorial a Júlio Dinis; Hospital de Santo António	“(…) também os Portugueses, acanhados nos círculos da Europa. Não ousam conferir diplomas de excelência a coisa que lhes pertença; envergonham-se a falar em riquezas pátrias, enquanto abrem a boca, por convenção, a tanta insignificância que, em todos os géneros, a vaidade estrangeira apregoa como primores; Se ousamos falar de Camões; se ousamos apregoar o vinho do Porto é porque lhes deram lá fora o diploma de fidalguia, que por nós... continuaríamos calados, (...) sem bem conhecermos a preciosidade que líamos e que bebíamos, ou pelo menos correndo-nos de uma nos parecer sublime, e a outra deliciosa.” (Dinis, 2008, p. 114)

X	Terreiro da Sé; Mercado do Bolhão; Escadaria dos Guindais; Rua do Carmo	Pormenores da cidade, de carácter singular, com destaque também para as vivências do Porto: Habitações da cidade; Mercado do Bolhão; Igreja do Carmo e sua fachada azulejada.	“O Porto tem bairros, lugares, costumes e sentimentos que não se descobrem de mão beijada. Não foram registados na História mas são tão profundos como a Bíblia e o Corão juntos.” (Bessa-Luís, 2000, p. 65)
XI	Jardins do Palácio de Cristal	Jardins e Palácio de Cristal; Placa de homenagem a Agustina Bessa-Luís.	“Plantavam-se francicheias, cujas flores deitavam um perfume delicioso. Plantavam-se araucárias e rododendros. Mas nada de plumas que eram tão mal vistas como as penas de pavão dentro de casa.” (Bessa-Luís, 2000, p. 8)
XII	Jardins do Palácio de Cristal	Jardins e Palácio de Cristal	“A vastidão do mar, o horizonte amplíssimo, que se descobre do alto das montanhas, o fragor da catarata que se despenha no vale, subjugam e obrigam a meditar, até os menos propensos a contemplações abstractas (...).” (Dinis, 2008, p. 148)
XIII	Campo Alegre	Jardim Botânico; Casa Andresen; Memorial a Sophia; “Rapaz de Bronze”.	“(…) A casa enorme vermelha e desmedida/ Com seus átrios de pasmo e ressonância/ O mundo dos adultos nos cercava / E dos jardins subia a transbordância / De rododendros dalias e camélias / De frutos roseirais musgos e tílias / As tílias eram como catedrais / Percorridas por brisas vagabundas / As rosas eram vermelhas e profundas / E o mar quebrava ao longe entre os pinhais (...)” (Andresen, Carta a Ruben A., 1986, p. 59)  “E durante o dia as flores estão presas à terra e não se podem mexer. Mas a noite liberta as flores. E de noite as flores dançam e passeiam. E naquele jardim durante o dia mandavam a dona da casa e o jardineiro. Mas durante a noite mandava o rapaz de bronze.” (Andresen, 1994, p. 16)
XIV	Avenida Brasil; Foz do rio Douro	Busto de Camões	“(…) Eis aqui, quase cume da cabeça / De Europa toda, o Reino Lusitano / onde a Terra se acaba e o mar começa (...)” (Camões, 2002, p. 107)
XV (Fim)	Foz do rio Douro	-	“Os portuenses são tão ciosos da integridade da sua cidade, como os portugueses em geral da integridade da nação.” (Chagas, 1906, p. 47)

## Conclusões

Com a realização do documentário, principalmente durante a pesquisa e escrita do guião percebemos a mutabilidade potenciada pelo tema escolhido, desde as citações como dos locais selecionados. A criação deste projeto surgiu por observarmos o afastamento cultural dos jovens, e até mesmo da população generalizada. Não sendo o nosso objetivo criar um roteiro da cidade, com uma narrativa histórica, procuramos desenvolver um produto rigoroso cientificamente mas com uma linguagem visual que potenciasses a compreensão por toda a população, não dependendo do grau de instrução ou faixa etária de cada indivíduo. Optamos por jogar a contemporaneidade com o clássico, iniciando mesmo o documentário com a figura de Almeida Garrett e deslocando-nos da Avenida dos Aliados ao Terreiro da Sé, numa clara reminiscência da dualidade de poderes vividos na cidade ao longo dos séculos – poder clerical e poder municipal. Outro fator que privilegiamos foi o caráter vivencial, de uma urbe plenamente urbanizada, mas que ainda comporta várias das características que lhe deram a Classificação a Património Mundial da UNESCO em 1996.

Em suma, sendo um produto moldável pode ser aplicado em várias cidades e ser utilizado como forma de divulgação de diferentes locais nacionais, do seu património, da literatura, vivências, e transmitindo este caráter à população nacional e estrangeira. Por outro lado, este formato de comunicação do Património pode ainda ser utilizado como método de Educação – tanto para crianças como para uma população mais envelhecida ou analfabeta – recorrendo à animação e a uma linguagem mais simplificada, por exemplo de livros infantis, apelando de outra forma aos sentidos destes indivíduos.

## Referências

- Abreu, José Guilherme Ribeiro Pinto (1996). *A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX: Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*. Vol.1. Porto: Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.
- Abreu, José Guilherme Ribeiro Pinto (1996). *A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX: Inventário, História e Perspetivas de Interpretação*. Vol.2. Porto: Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1986). Carta a Ruben A. In *O Nome das Coisas*. Lisboa: Edições Salamandra.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1994). *O Rapaz de Bronze*. Lisboa: Edições Salamandra.
- Basto, A. de Magalhães (1947). *Figuras Literárias do Porto*.



Porto: Livraria Simões Lopes de Manuel Barreira.

- Bessa-Luís, Agustina (2000). *Jóia de Família*.

Régua: Cooperativa Vitivinícola Peso da Régua, Caves Vale do Rodó.

- Branco, Camilo Castelo (2012). *Amor de Perdição*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

- Camões, Luís V. (2002). *Os Lusíadas*. Covilhã: Sporpress.

- Carvalho, João Soares (2003). O Segundo Romantismo: Camilo Castelo Branco. In Aa.Vv., *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo* (Vol. IV). Lisboa: Publicações Alfa.

- Chagas, João (1906). O Porto de Ontem e de Hoje. In A. Vv., *Daqui Houve Nome Portugal*. Porto: Editorial Inova Limitada.

- Dinis, Júlio (2008). *Uma Família Inglesa*. Estarreja: Mel Editores.

- Esteves, Álvaro Belmar (1999). *João Chagas: Jornalista e Republicano (1890-1900)*.

Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Dissertação de Mestrado.

- Figueiredo, J. V. (12 de Dezembro de 2012). Camilo ou da Perdição à Salvação: Quase em jeito de balanço. *As Artes Entre as Letras*, págs. 4-5. Disponibilidade e acesso 25 de Julho de 2016, de <http://www.vilanovadefamalicao.org/op/document/?co=2390&h=5d8d0>

FLUP. (2005). *Doutoramento Honoris Causa: da escritora Agustina Bessa-Luís, do poeta Eugénio de Andrade*. Disponibilidade e acesso 25 de Julho de 2016, de Faculdade de Letras da Universidade do Porto: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6771.pdf>

- Garrett, Almeida (2004). *Viagens na Minha Terra e Autobiografia*. Porto: Edições Caixotim.

- Garrett, Almeida (s.f.). *O Arco de Sant'Ana*. Lisboa: Editorial Verbo.

Leão, Isabel Ponce de (12 de Dezembro de 2012). Amor de Perdição reescrito no bronze.

*As Artes Entre as Letras*, pág. 6. Disponibilidade e acesso 25 de Julho de 2016, de <http://www.vilanovadefamalicao.org/op/document/?co=2390&h=5d8d0>

- Martins, Liliana Carla Correia (2012). *António Nobre e o simbolismo em Portugal*.

- Madeira: Universidade da Madeira. Dissertação de Mestrado.

- Nobre, António (1892). Carta a Manoel. In Só. Paris: Léon Yanier Éditeur.

- Nobre, António (1892). Poema Elegia In Só. Paris: Léon Yanier Éditeur

- Ortigão, Ramalho (1896). *O Culto da Arte em Portugal*.

Lisboa: António Maria Pereira Livreiro-Editor.

Panavideo (Produtor). (2013). *Agustina Bessa-Luís - Nasci Adulta e Morrerei Criança* [Registo Vídeo em Linha]. Disponibilidade e acesso 25 de Julho de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=BrvDXCBtPlo>

Panavideo (Produtor). (2013). *Sophia de Mello Breyner Andresen - O Nome das Coisas* [Registo Vídeo em Linha]. Disponibilidade e acesso 26 de Julho de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=s0MhPfK1OjY> Universidade do Porto (01 de Novembro de 2011).

*Media: Sophia de Mello Breyner imortalizada no jardim Botânico do Porto.* Disponibilidade e acesso 26 de Julho de 2016, de UNIVERSIDADE DO PORTO: [http://centenario.up.pt/ver\\_noticia5dcc.html?id\\_noticia=134](http://centenario.up.pt/ver_noticia5dcc.html?id_noticia=134) PORTO. (04 de Setembro de 2015).

*Diário: Feira do Livro já abriu e homenageia Agustina esta sábado às 17 horas.* Disponibilidade e acesso 25 de Julho de 2016, de PORTO.: <http://www.porto.pt/noticias/feira-do-livro-ja-abriu-e-este-sabado-homenageia-agustina>

TSF. (26 de Setembro de 2016). *O Homem Estátua*. Disponibilidade e acesso TSF: <http://www.tsf.pt/programa/o-homem-estatua.html>

# CINEMA AS AN URBAN CATALYST FOR CREATIVE CITIES: THE CASE OF POST-REVOLUTION CAIRO

TAHER ABDEL-GHANI

Post

Architecture & Urban Planning.

Tongji University.

1239, Siping Road, Yangpu, Shanghai (China) 200000 taherabdel-ghani@hotmail.com

## Resumen

No es posible categorizar la ciudad de EL Cairo como ciudad creativa, sino que se encuentra inmersa en numerosas dificultades urbanas tanto en el plano físico como social. Según el sociólogo Rob Shields, la imagen de una ciudad puede ser tratada como la representación de la sociedad que vive en ella. Tomando El Cairo como caso de estudio, tras la revolución de 2011, la ciudad ha sido objeto de diversos temas relacionados con el urbanismo, los cuales se han visto retratados en forma de arte callejero, especialmente en forma de grafitis en los muros de Downtown en la plaza de Tahrir. El cine ha sido considerado por su entorno como la máxima forma de representación visual de la ciudad y su entorno, logrando una excelente proyección del comportamiento de los individuos hacia su propio entorno dentro de la ciudad. El cine puede desempeñar un papel importante en cuanto a lograr una representación más auténtica de la ciudad en su tejido social, físico y urbano, con el fin de incentivar la conciencia de reclamo del espacio público en la sociedad. Este artículo trata de introducir el concepto de intervenciones cinematográficas en los espacios públicos y calles de El Cairo, no como un hecho existente en sí, sino más bien como una propuesta y un proceso experimental ante el potencial de El Cairo de transformarse en una ciudad creativa. Concluyendo con una relación entre la sociedad, los espacios urbanos y la narración cinematográfica

## Abstract

This research brings to light the tensions between place Cairo is not the type of city to be categorized as a creative city, rather it is immersed within numerous urban issues on both the physical and social levels. Sociologist Rob Shields claims that an image of the city can actually be treated as a representation of the society living within. Taking Cairo, as a case study, after the revolution in 2011 the city was subject to many topics concerned with urbanism, which have been portrayed in the form of street art graffiti on the walls of Downtown in Tahrir Square. Cinema is considered by many scholars to be the highest form of visual representation of society and their environment, achieving a projected visual triumph of individuals' behaviour towards their own surroundings within the city. Cinema can play an important role in presenting a more authentic picture of the city, one that is embedded within its social, physical and urban fabric attempting to raise people's awareness about the concept of "reclaiming public spaces". This paper attempts to introduce the concept of cinematic intervention within Cairo's public spaces and streets as a proposal, rather than an existing factor, and as an exploration process to a possible potential for Cairo to be transformed to a creative city. Eventually, concluding with a social relationship between society, spaces and cinematic narration.

## PALAVRAS CHAVE

*El Cairo, Post-revolución, Intervención cinematográfica, Arte callejero*

## KEYWORDS

*Cairo, Post-Revolution, Cinematic Intervention, Street Art*

## Introduction

The 21<sup>st</sup> century has been categorized by several scholars as the century of the cities. According to Landry (2008), over half of the world's population now live in cities seeking higher standards of living, most of whom are rural immigrants. Rapid urbanization alongside a fast-paced globalized universal shift have led to major transformations within the cities' physical and social strata, to a point leading to adoption of neoliberal strategies to ensure economic development and stability at the expense of social justice and equal wealth distribution. Today, metropolitan cities have encompassed a huge proportion of the world's population that they have become associated mostly with acts of crime, violence and pollution, leaving a huge space of empathy and preferability to the village and the suburban lifestyle. Ironically, with big cities being associated with such visual dilemma, they are considered "cauldrons of creativity" (Florida, 2005, p. 1). They have a great potential in mobilizing human creativity and transforming it into technical innovations that could be embedded within their physical fabric as a proposal for better living conditions. This process is best done through a number of creative actors coming together to seek out-of-the-box solutions for urban issues concerning metropolitan regions and their inhabitants, such approach is known as the Creative City.

Being first coined in David Yencken's 1998 article "*The Creative City*", the term creative cities calls out for metropolitan cities to be fair, just and efficient to its citizens by fostering different opinions and innovative solutions to be able to provide satisfying experiences. With the everyday growth of cities and increasing complexities within urban management, creativity has been a constant debate among scholars, a truly important factor that can be the major turning point for the near, as well as the far, future. Creative cities are also able to establish themselves as resistance tools against state capital and control. Because enforced control by laws and regulations only serve the higher sector of society, most of the local population suffer from injustice, thus shifting towards less urban-ethical behaviour as a result of social anger and frustration. What's more crucial is spatial injustice within cities, where public space is no longer seen as a public asset but as a privatized entity that allows access to certain members of the small community or the neighbourhood based on their financial and societal aspects. As a response, creative cities can act as revolutionary individuals who attempt to reclaim public spaces, mostly through artistic interventions, e.g. street art graffiti, as the case in Cairo during and after the 2011 uprising, which will be examined in this paper.

Egypt's revolution gave rise to a number of street graffiti artists who took action to transfer people's voices to the walls of Downtown. Tahrir Square ever since became a symbol of freedom (tahrir in Arabic means giving freedom to) and an open-air expression of Egypt's long heritage of art and culture. Another type of art which once played a major revolutionary role in Egypt is cinema. Several scholars, as well as filmmakers, have claimed that cinema is considered to be the highest form of art and the best tool for subject representation. During the 1970s, the Egyptian film industry have produced several realist films that have portrayed leftist revolutionary characters against strict governmental policies who limit freedom of expression, and still do till the present days. Yet, the question to be asked here is: Can cinema be a catalyst for urban reclaiming of public



spaces and rights? Can cinema be a critical tool for the emergence of creative cities, especially in the case of Cairo that has suffered from long-term urban disparities as a result of neoliberal capital? Like street graffiti, cinema should act as a public intervention for the local citizens instead of just being shown in closed theatres to a certain audience typology. By then, cinema can transform different civil actors' voices into a visual triumph.

## Aim of the research

The aim of this paper is to provide potential answers to the question of whether cinematic interventions within public spaces can be a fruitful seed for a creative city via the revolutionary act of reclaiming public spaces. I chose to explore cinema due to its visual enhancement of subjective patterns of society and the urban arena, thus attempting to conclude with its ability to reclaim not just the physical spaces but also the sociological frameworks surrounding them.

## Methodology

This paper will mostly focus on the theoretical framework of cinema as a tool for strengthening public spaces which can be a potential for the emergence of creative spaces, hence a potential for a creative city. Cairo is used as the paper's main case study to give concrete dimensions to such proposal, and that is due to Cairo's post-revolution social and political conditions that led to the degradation role of public spaces. The first section will focus on the theoretical framework of creative cities and the reasons that societies need creativity in the present globalized universe, concluding with cinematic interventions within streets as a possible tool. The second session will highlight the reciprocal effect of cinema and public spaces being interwoven within each other, i.e. cinema within public spaces and public spaces within cinema. These two aspects are strengthened by two theoretical frameworks about the transformation of space, which are in turn visualized through two small examples from UK. I argue that cinema within public spaces contribute to the phylogenetic transformation of space, a term created by Karl S. Kropf (2001), and that the representation of public spaces within the film medium has the ability to give space a given meaning, hence transforming it to a place, a term created by Edward Relph (1976). The last session will be on Cairo as the focal point of the paper examining whether this idea can be applied or not.

## 1. Creativity in the 21<sup>st</sup> Century

The 21<sup>st</sup> century has witnessed, and still is, constant transformations in major cities around the world as a result of some familiar phenomena such as globalization and phases of economic and social crisis. There has been an increased recognition to re-think the way cities should re-structure themselves around these continuous changes, and from here emerged the notion of how creativity can encompass an urban catalytic characteristic to provide alternative solutions to several urban issues. This part will focus on the theoretical framework of creative cities, the present status of public spaces and finally concluding with a



proposed approach to such concern.

## 1.1. Why Creative Cities?

With the emergence of a variety of issues affecting cities' social and economic behaviour, scholars have engaged themselves in continuous debate about the future of cities within a rapidly transforming era. Many cities have been searching for answers for themselves to cope with recent changes for survival, but somehow they were locked up in the past (Landry, 2008). Still, many cities, especially within developing countries, tend to abide by old top-down organizational methods when facing its own problems which proved to be insufficient nowadays. Thus, the idea of creative cities set a call to imagination and creativity in making use of opportunities and transforming them to future potentials.

Another reason for creative cities is the absence of a creative milieu in most regions. When talking about creative cities, it is essential to include the local citizens and civic actors who are the main creators of soft infrastructure. Cities encompass human awareness, motivation, imagination and creativity (Landry, 2008). The civic society has expressed great concern towards the dramatic transformations of their urban lives (Deffner & Vlachopoulou, 2011), ranging from the young, the elderly, the unemployed, the artists, the academics, the organizations to the policy makers and the political actors. Such different actors ought to be brought together in one physical place where face-to-face interactions can result in productive solutions and ideas. This particular physical space is known as the creative milieu. "Urban milieu need to provide networking opportunities in non-work settings or between firms" (Landry, 2008, p. 132), thus providing more chances for several sectors to meet and exchange information to seek alternative methods for urban development.

## 1.2. What happened to Public Spaces?

In his article *Ending Public Space as we know it*, Bernd Belina questions the fact whether the well-known term of "public" is still resounding as an effective term, and he mentioned a series of leftist movements that emerged in the mid-1990s as a response to the *Police Strategy No. 5* report which outlined the methods used to expel certain members of society from public spaces in New York (Belina, 2011). On a parallel level, Michael Sorkin's edited collection *Variations on a Theme Park* pictured a new form of urbanism that appeared in the late 20<sup>th</sup> century as a result of globalized capitalism, leading to the appearance of a whole new level of massive consumerist societies. He argues that huge commercialized structures are "rapidly replacing and eradicating traditional public space" (As cited in Leorke, 2014, p. 2). As Varnelis & Friedberg (2008) extend Sorkin's words, "Public space became increasingly privatized and virtualized", hence "individuals [are] becoming less and less citizens and more and more consumers" (p. 18).

Public spaces' roles are gradually being diminished as "social outlets that enhance the general well-being of collective society" (Attia, 2011, p. 10). Specifically in post-revolutionary cities like Cairo, the role of public

spaces have undergone dramatic transformations within two poles: On one hand, the installation of security and surveillance methods to prevent even the simplest acts of peaceful expressions thereby “militarization” of space. On the other hand, the erection of new developments mostly on the suburban regions of the city as a response to the state’s adoption strategies of neoliberalism. Within both contexts, citizens’ relations to space have become increasingly vague and, in some cases, socially corrupt, thus the image of the city, which is a direct social product of such relationship, is now distorted.

This image of the city is considered to be one of the social foundations for a creative city because it is one of the tools for a creative milieu. Citizens living within a city have the ability to maximize their skills and potentials to reclaim their relationship with the city by coming together and enhancing a network of soft infrastructure that can be implemented within public spaces. As today public arenas have become a tension field between private entities and state power (Belina, 2011), they should be able to counter-act via free emergence of “society’s inner contradictions...and, where people could begin to deal with these contradictions” (Berman, 1986, p. 477).

### 1.3. Cinema in the Streets

When talking about creativity, and how it is a strong tool needed for providing alternatives to present global issues, it is essential to think about the reason for choosing such approach. According to Bianchini & Landry (1995), “What we describe as creative thinking is a way of getting rid of rigid preconceptions and of opening ourselves to complex phenomena which cannot always be dealt with in a strictly logical manner” (p. 17). It is essential to remove bureaucratic obstacles in order to give more space for innovation and flexibility. Cinema can provide such flexibility, as it “can be very easy to grasp. It opens up the mind and the heart to places and notions that one may never have tapped into” (El-Masry, 2015, para. 1). Cinema is a visual tool that mirrors society onto the big screen, achieving a visual triumph in setting up a relation between society, its environments and spaces and the political and social surrounding framework. Since the turn of the 20<sup>th</sup> century, cinema has become a strong visual intervention tool within politics and culture (Stern, 2000).

Unfortunately, such visual material has been enclosed within theatres and allowed access to certain privileged social classes. Cinema has become a commodity being sold to the audience for a valuable price for the sake of maximized profits. Such enclosed theatres, which happened to be enclosed within huge malls which happened to be enclosed within larger commercial complexes, have replaced public spaces and have diminished the role of the public in expressing their voices out loud. Recent attempts have taken place to reclaim public spaces via street art, e.g. graffiti, “where a sense of belonging and dialogue restore [public space] to a meaningful place” (Gleaton, 2012, p. 39). From here emerges the proposal of the possibility of cinema acting as an art form for the public, giving a revolutionary status to public space, i.e. a counterpoint to the top-down approaches of authorities, either from the private sector or governmental bodies (Ferrell, 1993).

## 2. The Cinematic Built Environment

During an interview with Tom Sherak, former President of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, about the role of film in society, he stated that “Film is a reflection of society, both past and present...[it] has become a powerful vehicle for culture, education, leisure and propaganda” (Shah, personal communication, 2011). Motion pictures are a strong tool of communication within which society can express social, political and economic narratives. Being associated with the built environment, it has a great impact on social communication from and within public spaces. This section will explore the theoretical framework of the physical transformation of public spaces acting as two roles: one as reservoirs of cinematic intervention and the other as visual representations within cinema, both of which are accompanied by small case studies from Britain during the 1920s and the 1960s respectively.

### 2.1. Cinema within Public Spaces: Phylogenetic Change

Since the turn of the 20<sup>th</sup> century, cinema has taken up the role of a social-awareness agent that introduced a variety of events and images to a wide range of audience in each part of the world, reaching a mass population within vast urban centres (Stern, 2000). Cinematic intervention within social lives within public spaces encompasses a major impact in the physical transformation of spaces via public gatherings and exchange of ideas. In his revised manuscript *Conceptions of Change in the Built Environment*, Kropf defines phylogenetic change as a “form and function that is agreed upon by society and represents a common conception of certain spatial element” (Kropf, 2001 as cited in Attia, 2011, p. 11). Hence, society contributes to the social production of space creating a sense of vibrancy and seeking common needs. Hence again, society engages in several debates concerning social realities that films are able to show to the public. Cinematic images can influence spatial images. It can reach a wider audience through Kropf’s idea of spatial phylogenetic change, i.e. “inclusiveness in the design process of shared spaces” (Attia, 2011, p. 11).

#### 2.1.1. A Small Case Study: Bermondsey in 1920s

This small example portrays how the relationship between the street and films once had an effect on the locals. As part of a health campaign entitled *Education of the Public in Hygiene*, the district of Bermondsey encouraged public talks and lectures to local groups and organizations in attempt to raise awareness about a range of health issues that, mainly, targeted the working class citizens back then (Municipal Dreams, 2013). The program’s aim was to reach to a wide number of local people as possible through street lectures. “Cinemotor” vans were used to screen films within open streets (Figure 1), making use of the “decayed urban remains of the nineteenth century [as]...places of entertainment and political engagement” (Lebas, 1995, p. 43). By mid 1930s, the council had produced more than 30 films to the public which actually concluded with a great achievement not just in improving the working class conditions, but also in the restructuring of authorities’ hierarchy and reforming local councils. All were part of a policy that called for autonomous techniques away



from the “mainstream of the medical profession and the more conservative, national voluntary organizations” (Lebas, p. 43).



Figure 1. Cinemotor vans were used to show health films to the public in Bermondsey, as part of the city's health campaign. Source: Municipal Dreams, 2013

## 2.2. Public Spaces within Cinema: A Sense of Placelessness

It should be noted that any public space is never actually a place, i.e. without certain meaning or identity. A space can always have the potential of being transformed into a place by implementing experiences, ideas and alternatives. According to Relph (1976), “Places are fusions of human and natural order and are the significant centres of our immediate experiences of the world” (p. 141). The representation of space within film is a potential catalyst for its meaningful transformation to a place. Cinema has the ability of capturing the continuous changing of the physical environment, fluctuations of human behaviour, as well as events, conflicts and reactions (Tewdwr-Jones, 2013). While places are represented on screens, stories are generated and realities are unfolded. The public often “possess attitudes towards notions of place, difference and distinctiveness” (Tewdwr-Jones, 2013) via narrative behaviour. They always feel the need to express themselves and share their experiences and emotions in a public manner, usually addressing a political or a social ideology (Smith, 2007 as cited in Visconti, Sherry, Borghini & Anderson, 2010). In other words, by transforming space into place through a cinematic medium, there is a great possibility for the emergence of a strong creative milieu that can exert pressure on decision making policies.

### 2.2.1. A Small Case Study: Post-war UK

During the 1950s and 1960s, UK has undergone a chain of controversial top-down planning processes that has greatly contributed to the public's frustration and discontentment. Planners at that time were often

criticized for their “overt bureaucracy, for their “toy town” outlook, and for their destruction of Britain’s heritage” (Clifford, 2006, as cited in Tewdwr-Jones, 2013). Their romanticized visions and images have caused a disruption of northern British urban life, which sparked resistance and opposition, not just from the public, but also from film and other media works. Film implemented heavy reinforced criticism within the public to express opposition against urban planners, eventually prompting the government to issue a legal statement calling for more consultation with the public (Skeffington, 1969, as cited in Tewdwr-Jones, 2013).

### **3. Setting the Scene: Post-Revolution Cairo**

Cairo can be marked by the absence of a clearly defined public realm where members of the Cairene community can gather and interact (Attia, 2011). There has been a great decline in the use of public spaces along the historical timeline of Egypt as a result of the nation’s adoption strategies to neoliberalism, either in the form of commercialized structures sprawling from the urban centres to the fringes, or in the form of security forces and top-down authoritarian control of such spaces. Such decline has contradicted the basic theory of a “multifaceted concept at the heart of the innovative milieu” (Landry, 2008, p. 119). Strengthening public spaces and urban centres means strengthening a sense of identity and place, both of which can resist spatial, social and economic segregation.

During the uprising in January 2011, Tahrir Square has become an iconic image of resistance and opposition to the old regime. The public gatherings that took place within the square (Figure 2) were triggers for new political and social ideologies that drove the people towards a new level of self-organization. What happened afterwards, which is what we see today, is the complete degradation of the square and its gradual detachment from its original symbolic meaning, and due to the square’s significant political image, its declining role has been translated to the declining role of other spaces as well within Cairo. Authoritarian bodies and consumerist entities have established a complete take-over, eventually pursuing what the previous regimes started.

This brief background gives a preliminary reason for Cairo not being listed among the creative cities around the world. For the case of Cairo, creativity would emerge from society’s interactive moments, which would only occur if public spaces are to be given a strong sense of meaning via artistic interventions. Since public space “plays an important role in understanding socio-political changes occurring within the rapidly transforming Cairene society” (Kamel & El-Husseiny, 2014, p. 183), and since cinema is probably the best artistic medium that can capture such changes, it is therefore necessary to consider cinema as an artistic intervention that can develop a strong sense of creativity and innovation resulting from the interactive social exchange of thoughts and alternatives.



Figure 2. Left: Tahrir Square was once an open venue for all societal structures to gather and interact. Right: Tahrir Square nowadays is under the control of laws and order. Source: Los Angeles Times, 2016

### 3.1. Is there a Cinematic (Built) Environment within Cairo?

So, the question is: is there a cinematic built environment within Cairo's public spaces? Before answering this particular question, it is essential to discover whether there is an actual artistic built environment or not, not just during the revolution, but also what followed. The revolution sparked a number of artistic interventions within the street walls ranging from street graffiti to film screens. *Tahrir Cinema*, an independent revolutionary project, aimed to offer a space in Downtown and view archival footage of the ongoing events to the various classes of society (Figure 3) (Baladi, 2016). Towards the final days of the uprising, independent filmmakers have withdrawn themselves from enclosed theatres, "avoiding the state-owned spaces to open new avenues for creativity" (Baladi, 2016).

After the official step down of the old regime, the city went through a roller-coaster like experience of physical transformations and continuous fluctuations that were documented by several young independent artists and organizations. There were constant debates among architects and planners about the notion of arts being a catalyst for the city's urban development, as well as a response to enforcing laws, regulations and privatization upon public spaces (Rabie, 2015). Since then, several cultural venues have added to their weekly schedule a screening time of non-commercial movies that seek to balance the cinematic industry in Egypt, which is mostly profit oriented. One of these venues called *Zawya* – which means angle or corner in Arabic – was actually, according to Egyptian producer Marianne Khoury, "born out of the revolutionary spirit of nearby Tahrir Square" (Rohan, 2014). The idea of *Zawya* was to create a space to show films that are not normally previewed on TV or other theatres, only such space is still enclosed within a state-owned theatre. Another project called *Cinema Shareana* – Our Street Cinema in Arabic – addresses the public's right to reclaim the streets via evening screenings (Figure 4). Though it does not encompass a revolutionary context, it does aim

to strengthen the community by bringing them together, eventually, according to the project's curator, "the community itself must be the curators and managers of this initiative....because it's theirs, the people's project" (Tewfik, personal communication, 2015).

So, answering to the question, yes there is a cinematic built environment confined within Cairene streets. Yet, they are either situated within enclosed cinema venues or do not necessarily address the needs for creativity and innovative solutions.



Figure 3. Tahrir Cinema is an ongoing initiative aimed to document the events of the revolution to the public in the streets. Source: Egyptian Streets, 2015



Figure 4. Cinema Shareana provides evening screenings in the streets, mainly showing non-commercial films to the locals. Source: Egypt Independent, 2015

## 3.2. What's missing?

What makes Cairo a non-creative city is not the absence of the ingredients, but the actual process of mixing them all together. Creativity once flourished within public spaces in the form of street screenings that brought several societal actors together. Cinematic interventions have the ability to physically transform a certain space into a creative one that can pump out ideas and solutions. Thus, by laying the foundations for the emergence of a creative milieu, and also removing bureaucratic obstacles enforced by governmental and private bodies (Bianchini & Landry, 1995), the city is able once again to restore the public realm. Like street graffiti, cinema should first be detached from closed theatres, and also be able to address critical social, political and urbanistic issues.

## Conclusions

“The theory of the creative cities underlines the human potential in their development” (Jopek in Wiktor-Mach & Radwanski eds., 2014, p. 187). The present global conditions define the absence of well-established creative entities that could bring about alternatives to development issues. Any city, applicable to Cairo as well, is an open place for interaction and differences which lay the foundations for innovation. In the case of Cairo, creativity had paved its way through during the uprising as a way of expressing resistance, but failed to come to a concrete meaningful ending due to the enforced laws and profit-oriented approaches upon spaces that actually brought all sorts of social and artistic actors together. The ideas presented in this paper are not intended to be viewed within a huge scale, rather a confined small spatial one. Deffner & Vlachopoulou (2011) argue that among the pros of creative cities is their support of a more effective small scale application, thus “if effective, the initial idea may lead to similar ideas in other areas or at another period of time” (p. 12).

## References

- Attia, S. (2011). Rethinking Public Space in Cairo: The Appropriated Tahrir Square. *Dialog* 108, 10-15
- Baladi, L. (2016). Archiving a Revolution in the Digital Age, Archiving as an Act of Resistance. [http://www.ibraaz.org/essays/163/#\\_ftn6](http://www.ibraaz.org/essays/163/#_ftn6), checked on 20.11.16
- Belina, B. (2011). Ending Public Space as We Know It. *Social Justice*, 38(1/2), 13-27
- Bianchini, F. & Landry, C. (1995). *The Creative City*. London, UK: Demos
- Berman, M. (1986). Take it to the Streets. *Dissent*, 33(4), 476-485
- Deffner, A. & Vlachopoulou, C. (2011). Creative city: A new challenge of strategic urban planning? *European Regional Science Association*, 1-14
- El-Masry, E. (2015). Free Street Cinema Screenings Bring Movies to Cairo's Less Privileged. <http://egyptianstreets.com/2015/05/06/free-street-cinema-screenings-bring-movies-to-cairos-less-privileged/>, checked on 04.11.2016
- Ferrell, J. (1993). *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. New York, Garland:

North eastern University Press

- Florida, R. (2005). *Cities and the Creative Class*. New York, NY: Routledge
- Gleaton, K. (2012). *Power to the People: Street Art as an Agency for Change*, University of Minnesota. Minnesota, USA, checked on 04.11.2016
- Jopek, D. (2014). *Good City Form*. Creative New York. In D. Wiktor-Mach & P. Radwanski (Eds.), *The Idea of Creative City* (pp. 182-189). Cracow, Poland: European Scientific Institute
- Kamel, B. & El-Husseiny, M. (2014). *Questioning New Public Space: Practices in Post-revolution Cairo*. *Australian Journal of Basic and Applied Sciences*, 8(8), 183-190
- Landry, C. (2008). *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. Sterling, VA: Earthscan
- Lebas, E. (1995). *When Every Street Became a Cinema: The Film Work of Bermondsey Borough Council's Public Health Department, 1923-1953*. *Hist Workshop J*, 39(1), 42-66
- Leorke, D. (2014). *The Struggle to Reclaim the City: An Interview with Michael Sorkin*. *Space and Culture*, 18(1), 98-105
- *Municipal Dreams* (2013). *Bermondsey's Health Education Campaign: "There is no wealth but life"*. <https://municipaldreams.wordpress.com/2013/01/22/bermondseys-health-education-campaign-there-is-no-wealth-but-life/>, checked on 08.11.2016
- Rabie, P. (2015). *Downtown as laboratory: Q&A on Cairo's creative cities conference*. <http://www.madamasr.com/en/2015/10/28/feature/culture/downtown-as-laboratory-qa-on-cairos-creative-cities-conference/>, checked on 20.11.2016
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. London, UK: Pion Ltd.
- Rohan, B. (2014). *Cairo cinema gives Egypt home for alternative film*. <http://www.timesofisrael.com/cairo-cinema-gives-egypt-home-for-alternative-film/>, checked on 20.11.2016
- Shah, V. (2011). *The Role of Film in Society*. <https://thoughteconomics.com/the-role-of-film-in-society/>, checked on 07.11.2016
- Stern, F. (2000). *Screening Politics: Cinema and Intervention*. *Georgetown Journal of International Affairs*, 1(2), 65-73
- Tewdwr-Jones, M. (2013). *Modern Planning on Film: Re-shaping Space, Image and Representation*. <http://ced.berkeley.edu/bpj/2013/08/modern-planning-on-film-re-shaping-space-image-and-representation/>, checked on 19.11.2016
- Tewfik, N. (2015). *"The street is ours": New project Cinema Shareana aims to reclaim public space*. <http://english.ahram.org.eg/NewsPrint/131172.aspx>, checked on 20.11.16
- Varnelis, K. & Friedberg, A. (2008). *Place: The networking of public space*. In Varnelis, K. (ed.) *Networked publics* (pp. 15-42). Cambridge: MIT Press
- Visconti, L., Sherry, J., Borghini, S. & Anderson, L. (2010). *Street Art, Sweet Art? Reclaiming the "Public" n Public Place*. *Journal of Consumer Research*, 37(3), 511-529
- Yencken, D. (1988). *The Creative City*. *Meanjin*, 47(4), 597-608

# PAISAGENS URBANAS: SÃO PAULO ENTRE A FOTOGRAFIA E A VIDEOARTE CONTEMPORÂNEA

SUIANNI CORDEIRO MACEDO

Doutoranda

Bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (processo FAPESP n° 2013/19556-9).

Faculdade de Educação.

Universidade Estadual de Campinas. Brasil.

suianni.macedo@gmail.com

## Resumo

*Procuramos pensar a cidade de São Paulo a partir de uma imaginação espacial segundo a qual o espaço seja uma multiplicidade de trajetórias e uma articulação de diferenças. Nosso argumento principal, nesta apresentação, é de que pensar o espaço diante da arte implica acréscimo e invenção, implica que o espaço seja variação. A arte demanda que pensemos o espaço como multiplicidade, mas é necessário, no entanto, também pensá-la como multiplicidade. Logo, a paisagem urbana que nos interessa em particular se constitui no atravessamento do espaço pela arte nas fotografias e nas videoartes. O conjunto de artistas contemporâneos que se dedicaram a olhar para a cidade de São Paulo fazem, através de suas criações, a cidade diferir, divergir, escapando e criando outras cidades possíveis. É essa cidade evocada pela arte que propomos pensar, procurando conjugá-la ao pensamento da geógrafa Doreen Massey e aos textos sobre arte dos filósofos Derrida, Deleuze e Guattari. Pensar as co-implicações entre espaço e arte significa, portanto, sempre em diferença, tendo em vista que o espaço não é definido com base em categorias, mas sim pela sua potencialidade de estar sempre aberto e de estar em determinação. As passagens de sentidos entre arte e espaço garantem e reafirmam o caráter potente de ambos em criar devir e de ser disseminação de sentidos. A paisagem, como manifestação artística e estética, é como o espaço; arrasta sentidos em por vir. É acerca de alguns desses sentidos provocados pela arte que propomos desenvolver nossa apresentação. Assim, pensar a paisagem paulistana a partir da arte significa buscar uma reflexão na qual a fotografia e a videoarte funcionem como dispositivos que agenciem diferenças e alteridades ao colocarem seus espectadores sempre diante a outros arranjos da cidade. Surge através da paisagem contemporânea uma cidade projetada, pensada, sentida e vivida infinitamente pelos sentidos estéticos para os quais a arte nos convoca.*

## PALAVRAS CHAVE

*Multiplicidade, cidade, São Paulo, Paisagem, arte*

## Abstract

*We try to think the city of São Paulo from a spatial imagination according to which space is a multiplicity of trajectories and an articulation of differences. Our main argument in this paper is that to think space before art implies addition and invention, implies that space is variation. Art demands that we think the space as multiplicity, but it is necessary, however, to think the art as multiplicity. Therefore, the urban landscape that interests us in particular is the crossing of space by art in photographs and video art. The group of contemporary artists who have dedicated themselves to look at the city of São Paulo, through their creations, make the city differ, diverge, escape and create other possible cities. It is this city evoked by the art that we propose to think, trying to conjugate it to the thought of the geographer Doreen Massey and the texts on art of the philosophers Derrida, Deleuze and Guattari. To think about the co-implications between space and art means, therefore, always in difference, considering that space is not defined on the basis of categories, but rather by its potentiality to be always open and to be in determination. The passages of meanings between art and space guarantee and reaffirm the powerful character of both in creating becoming and being the dissemination of meanings. The landscape, as an artistic and aesthetic manifestation, is like space; drags senses in to become. It is about some of these senses provoked by the art that we propose to develop our presentation. Thus, to think about the landscape of São Paulo from art means to seek a reflection in which photography and video art function as devices that promote differences and alterities by placing their viewers always in front of other arrangements of the city. Throughout the contemporary landscape a city projected, thought, felt and lived infinitely by the aesthetic senses to which the art summons us.*

## KEYWORDS

*multiplicity, city, São Paulo, landscape, art*

*“[...] uma coleção de imagens para mostrar como agem as imagens, e como, ao agir, **chegam a abalar a própria linguagem**”*

*Georges Didi-Huberman*

## Princípio

Existe na fronteira entre o Zimbábue e a Zâmbia uma catarata que antigamente se chamava *Mosi oa Tunya* o que equivalia a dizer — segundo o *Collins English Dictionary* (n.d) — algo como “a fumaça que ruge” ou “a fumaça que troveja” (figura 1). Os ingleses, no século XIX, acharam por bem substituir o nome local e renomeá-la chamando-lhe *Victoria Falls* o que, segundo nosso ponto de vista, é bem menos interessante. Se falássemos a língua *tonga*, seguramente, conseguiríamos ouvir alto e claro esse rugir.

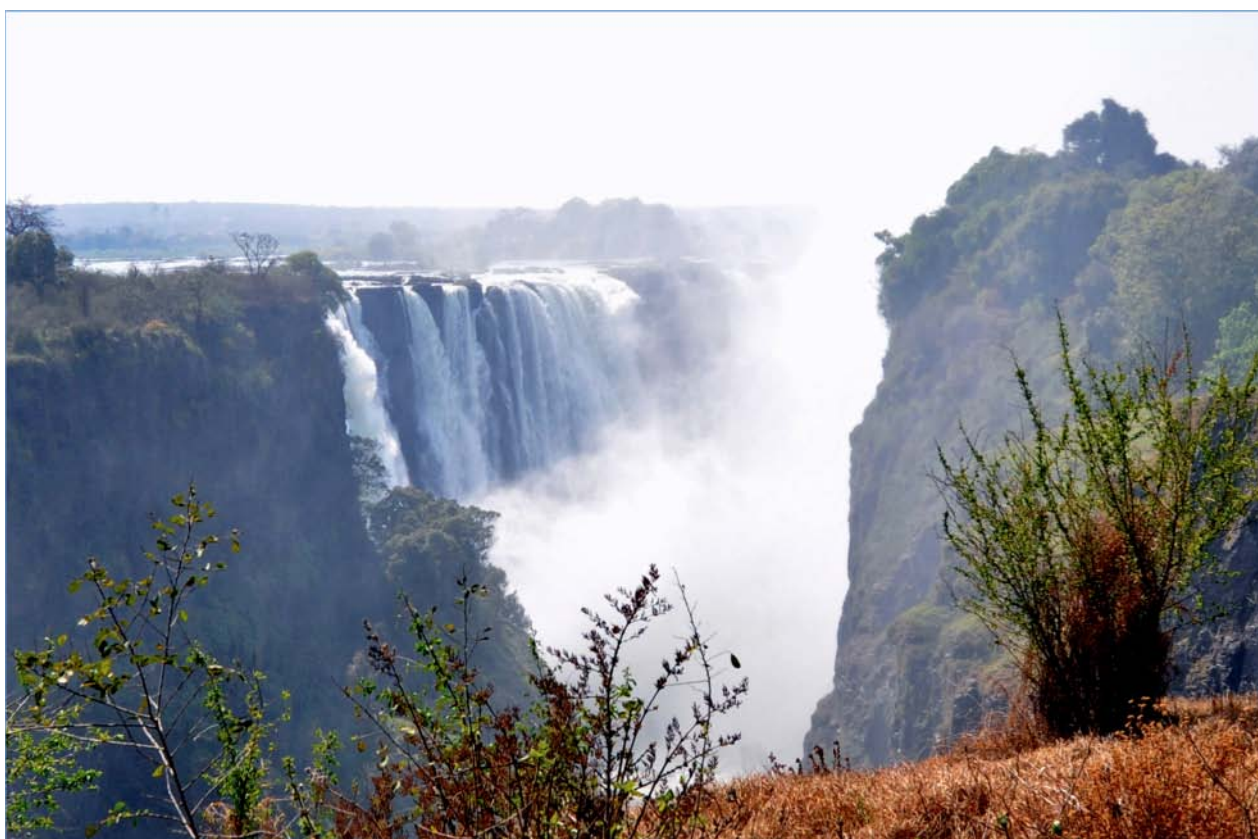


Figura 1: A fumaça que ruge. John Karwoski

Mais do que mostrar essa bela paisagem que nos remete a um ponto, indeterminado em nossa imaginação, entre as duas nações africanas, gostaríamos de nos ater à relação entre a palavra e a paisagem e, em particular, pensar acerca do poder das palavras em criar imagens. Nos interessa, todavia, uma classe de palavras, em especial, os substantivos que atendem a função de designar o nome dos lugares: os topônimos. Alguns deles, em princípio, seriam capazes de caracterizar tão precisamente quanto a locução adjetiva citada acima — reside aí a beleza do nome original: sua enorme capacidade de evocar imagens — pois possuem uma “essência pictural” (Ferreira, 1958, p. 67), mas outros topônimos, em tese, não são capazes de evocar, por si





mesmos, nenhuma imagem. Assim, dizer “São Paulo” não deveria nos remeter a uma “essência pictural”. As imagens, todavia, parecem ser persistentes, pois dizer “São Paulo” nos remete inevitavelmente a um conjunto de imagens. Qual gênero de imagens é que talvez seja a questão. Uma pesquisa no Google (figura 2) nos permite por exemplo reencontrarmos algumas delas, as imagens que podemos chamar de *clichés*.

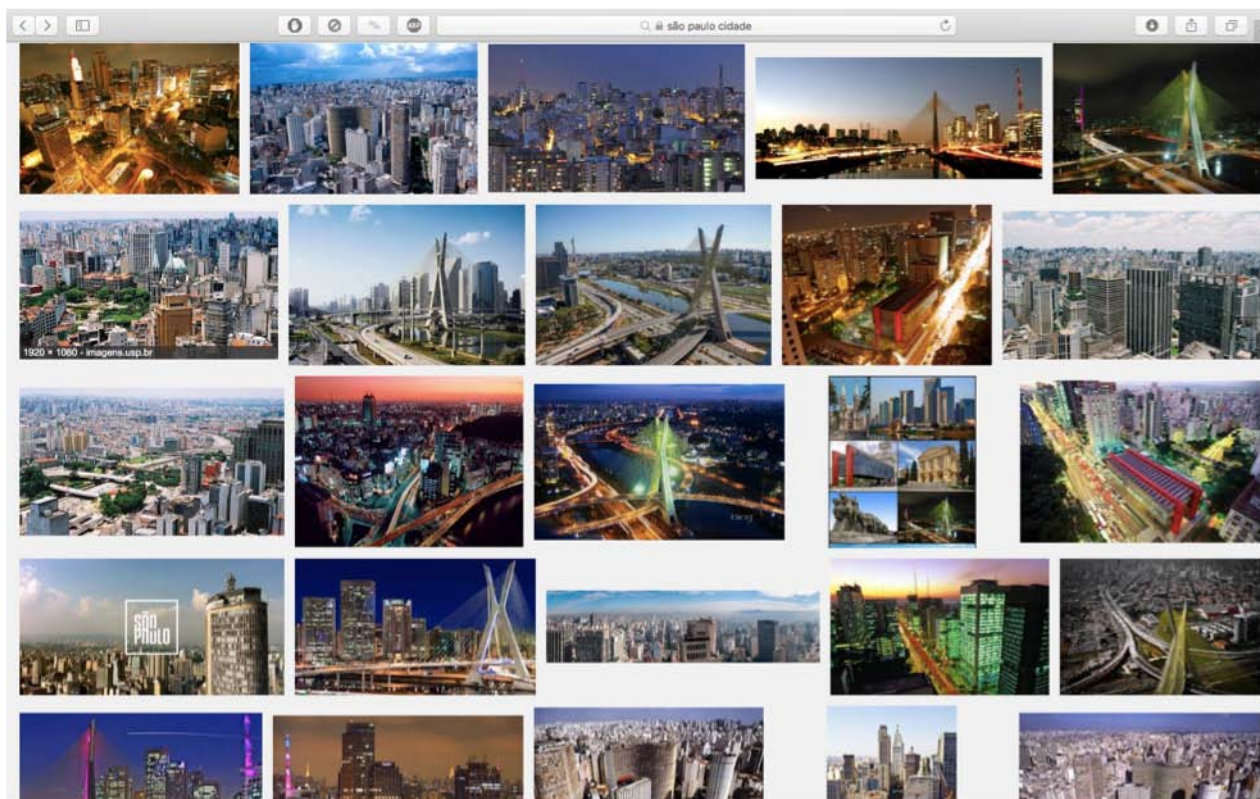


Figura 2: São Paulo no Google Imagens

Nas imagens clichés reunidas acima, podemos identificar sem problemas os elementos gerais conhecidos da paisagem paulistana, como a concentração e o adensamento urbano que a caracterizam, bem como seus elementos singulares como o Copan, o MASP, a Igreja da Sé, o edifício Altino Arantes, etc. A palavra “São Paulo”, no entanto, remete também a sentidos subjetivos, se quisermos lembrar aqui as reflexões proustianas acerca da relação entre os nomes dos lugares, a imaginação e os lugares reais (Proust, 1972, p. 320). Aqueles nomes tornavam as cidades, segundo Proust, até mais belas, ainda que ao custo de torná-las irreais. Para o escritor francês os sentidos da imaginação e do sonho advinham da toponímia; as imagens e os sonhos eram oriundos das palavras mesmas que designavam cada lugar e além disso, os sentidos era totalmente independentes do fato de já as ter visitado. Buscamos, entretanto, um outro modo de relação da palavra com a paisagem, ainda que diretamente inspirado pela persistência da imagem nos topônimos e pelas possibilidades da imaginação transformar as palavras em imagens e vice-versa.

## Os processos de uma investigação

Toda paisagem tem um devir palavra e toda palavra tem um devir paisagem. Talvez, seja essa a enunciação mais atinente ao modo como propomos pensar um conjunto de fotografias e videoartes contemporâneas que têm a cidade de São Paulo como tema. Elencadas nessa pesquisa estão as obras de Cláudia Jaguaribe, Feco Hamburger, Gal Oppido, Stela Sokol, Lenora de Barros, Rogério Canella, Fabiano Gonper, Marcelo Mosqueta e Alessandra Cestac. Essas imagens são, por nós, pensadas como o encontro entre a palavra e a paisagem.

Cabe notar que a palavra *paysage*, origem etimológica da palavra paisagem na língua portuguesa, só apareceu na Época Moderna, designando um pedaço de terra que a vista pode abarcar<sup>1</sup>. Deste modo, a palavra e as ideias a ela associadas estiveram, desde o princípio, em disputa entre a Geografia e a Arte, entre o lugar e o visível. Precisamente, o surgimento da palavra *paysage* marcou o aparecimento de outros horizontes no pensar e outras possíveis imagens no pensamento (Cf. Azevedo, 2008; Cauquelin, 2007). Daí que a paisagem possua potenciais técnicos, possibilidades de dizer e de dar a ver, bem como, a potência de ser a trama que enreda o real para além dos limites do real; criando outros reais, tão reais quanto inventados. Salientamos ainda que consideramos, nesse artigo, a paisagem segundo um ponto de vista que a liga diretamente a imagem. Segundo o dicionário *Aurélio* (Ferreira, 1986) — um dos mais importantes documentador da língua portuguesa falada no Brasil— paisagem 1. espaço de terreno que se abrange com um lance de vista” e subsidiariamente “2. pintura, gravura ou desenho que representa uma paisagem” (p. 1018).

É interessante notar que a paisagem mantém, portanto, uma estreita relação com o visível, mesmo que não se configure numa imagem propriamente dita. Paisagem assume, então, em nossa pesquisa o sentido de encontro das trajetórias do *espaço*, da *imagem* e da *palavra*; tomados, cada um deles, como espaços do pensamento. Tal ideia se concretiza no dispositivo palavra-paisagem que é a articulação dos sentidos oriundos de uma paisagem. Nesse sentido, tomamos a paisagem a partir daquilo que ela faz bailar no interior da palavra-paisagem: o *espaço*, a *imagem* e a *palavra*.

### 1.1 palavra-paisagem

A palavra-paisagem — surgida num texto de Lêdo Ivo à guisa de despedida de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira —, pautava-se na vivência de um dicionarista para quem, dizia o autor: “as palavras foram as suas experiências. Era como se elas fossem paisagens que se podiam contemplar ou mesmo devassar” (IVO, 1989). A ideia lançada, por Ivo possuía o poder de apontar que as palavras eram experiências e objetos de contemplação. Da descrição de Ivo sobre a pesquisa lexicográfica realizada por Buarque de Holanda ao

1 Entre 1330 e 1500 a palavra *paysage* não aparece listada na língua francesa, segundo o dicionário do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Cf.: <<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/paysage>> Acesso em: 26 mai 2016. Em 1762, a palavra já aparece registrada no dicionário da Académie Française. Cf.: <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=paysage>> Acesso em: 26 mai 2016.

longo de toda a sua vida, surgiu, para nós, as potencialidades de um dispositivo: palavra-paisagem.

Por duas razões, podemos dizer que as palavras eram, por fim, palavras-paisagens. Por um lado, a palavra-paisagem indicava uma experiência. Eram formas de invenção e formas de traçar e criar relações com a visualidade; constituíam um modo de estar, pensar e sentir a visualidade. Por outro lado, indicava as possibilidades de ser também uma imagem. Ainda acerca da experiência, a palavra-paisagem era uma saída ao enclausuramento, um artifício. Tanto no sentido de técnica, arte, quanto no sentido de ardil. Se era uma técnica, um método, para descrever coisas, ao fazê-lo, no entanto, estendia aí uma trama e só era capaz de criar coisas outras.

Assim, como as paisagens que “pareciam uma justa e poética representação do mundo” (Cauquelin, 2007, p. 07), a palavra-paisagem, aparentemente, desejava somente conotar ou denotar o mundo, entretanto, não cessava de criar, irremediavelmente, um mundo mediado pela ficção. Como destacou Anne Cauquelin não devemos esquecer“(....) ser a paisagem mero artifício” (2007, p. 31), assinalando, tão justamente, a irrupção da ficção no real. A paisagem era o artifício que lograva, sempre, ocultar a “necessária transformação da realidade em imagem e, outra vez, da imagem em realidade: nesse duplo movimento, [dissera:] algo, um sopro é transmitido (....) revirada, a realidade não é mais exatamente a mesma: ela é duplicada, reforçada pela ficção” (2007, p. 110). Assumir a palavra-paisagem é, em nossa investigação, assumir as imagens como o enredo que trama e trança as linhas do real.

## 1.2 mesa de trabalho: questões sobre metodologia

Consciente da profusão de sentidos inerente a imagem e da impossibilidade de estancar o processo pelo qual ela diverge criando outros sentidos imprevistos, Walter Benjamin as denominava como “imagens da dialéticas” por conta da ambiguidade que lhes é inerente. Escreveria o autor que “a ambiguidade é a aparição em imagem da dialética” (2012, p.58), uma imagem robusta e eficaz sempre espicaçando à explicação e à significação. Uma dialética sem síntese, logo uma ideia de imagem na qual habitam as heterogeneidades em divergência, em *différança* para adotarmos a expressão de Jacques Derrida (2010). Aby Warburg, ao experimentar colocar lado a lado as imagens em *Mnemosine* (2010) encontrou semelhante devir divergente das imagens.

Nesse destino ambíguo, as imagens dessa investigação assumem, incessantemente, sentidos aos quais já não corresponde àquele que lhe podíamos atribuir *a priori*. Cada imagem resulta num transito de sentidos em por vir. Escrever sobre paisagem talvez só seja possível sem ser clausura da imagem no lugar e do lugar na imagem. Sem encerrá-la num significado imóvel e estéril. Partimos então das imagens dos diferentes artistas postas em relação segundo os parâmetros da “mesa de trabalho”, conceito explicitado por Didi-Huberman (2013) a partir da obra e dos métodos de Aby Warburg. As imagens dispostas sobre uma “mesa de trabalho” a fim de permitir emergir os sentidos das imagens quando colocadas ao lado de outras.

As imagens afetam os sentidos de outras imagens, pois não possuem um sentido único e definitivo, entre uma e outra imagem emergem sentidos em devir. Dispostas as imagens da cidade de São Paulo, criadas por diferentes modos de viver, pensar e sentir o espaço urbano bem como formas distintas de criar com o espaço urbano, procuramos pensar esse “entre”, pensar a travessias de sentidos entre as diversas fotografias e vídeos.

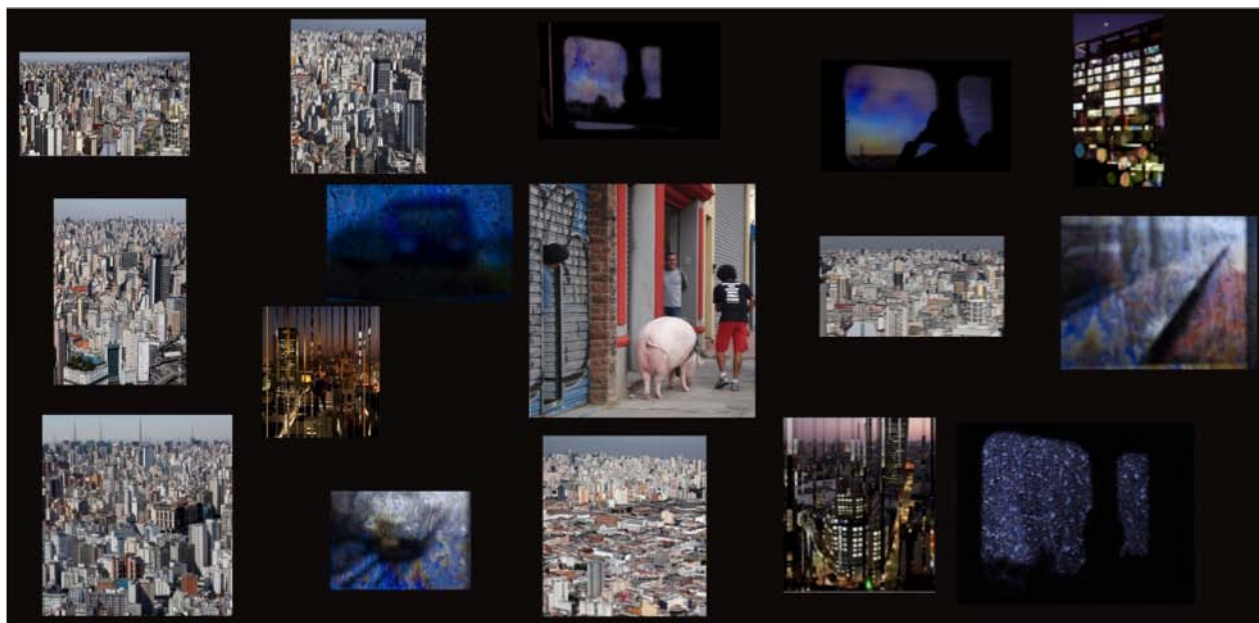


Figura 3: Mesa 1: palavra-paisagem inquietante estranheza.

Em nossa *mesa de trabalho* surgiram então outros topônimos, outras palavras que designavam sentidos de lugar. Tais palavras eram, entretanto, mais que topônimos era palavras-paisagens, surgidas não do lugar real mas de um lugar híbrido no qual se encontram a cidade, dita real, e a imaginação e criação dos diferentes artistas elencados no escopo de nossa investigação

Apresentamos aqui duas “mesas de trabalho” (figuras 3 e 4). Em cada uma delas emergiram palavras-paisagens, palavras dispositivos que assumem a função de topônimos: apresentam algo acerca do espaço, mas enquanto carregadas pelos sentidos cambiantes das imagens e das palavras aquelas paisagens são o “espaço como um processo”, como um “conjunto de múltiplas trajetórias”, como uma “constelação de estórias-até-agora” (Massey, 2008). Tais expressões, da geógrafa Doreen Massey, visam apontar a necessidade e os caminhos para uma outra imaginação espacial, pautada na heterogeneidade, na coetaneidade, na relacionalidade, na multiplicidade, palavras também adotadas pela autora.



Figura 4: Mesa 2: palavra-paisagem ilhar

A constatação de Warburg, salienta Didi-Huberman, é de que não havia um significado ou explicação definitivo para uma imagem, as imagens postas em relações umas com as outras, levadas de um contexto a outro modificava completamente os significados e os sentidos, tradicionalmente, a elas atribuídos. Mas a constatação que viria a seguir era mais potente, pois evidenciava que na travessia de sentidos entre as várias imagens a própria imagem mesma entrava em devir. Destacou, com precisão, Georges Didi-Huberman que *Mnemosine* “[...] é uma coleção de imagens para mostrar *como agem as imagens*, e como, ao agir, chegam a abalar a própria linguagem” (2013, p. 234). E diria pouco adiante que o pensamento das imagens de Warburg: “[...] está alicerçado numa busca de verdade [...] que transgride as fronteiras do saber e do olhar, do discurso e da imagem, do inteligível e do sensível. Mas que, por isto mesmo, transgride também os modelos canónicos, deterministas, da própria explicação” (2013, p.238).

Na travessia de sentidos entre as imagens o conceito de espaço — entendido como fixo e permanente — é também atravessado pelos sentidos ambíguos das imagens. Elas conformam, inevitavelmente, outras formas de pensar o espaço, enquanto um “encontro de trajetórias”, expressão de Doreen Massey (2008).

## Conclusão

Em seu prefácio à edição brasileira de *For Space*, Massey (2008) dizia que “o argumento fundamental deste livro é que importa o modo como pensamos o espaço; o espaço é uma dimensão implícita que molda nossas cosmologia estruturantes” (p. 15). Esse procedimento da autora coloca em relevo que os conceitos possuem trajetórias nem sempre tão visíveis. Mas, mais do que isso, coloca em dúvida tudo aquilo que acreditamos saber sobre espaço. Colocar em dúvida o que acreditamos acerca da relação entre a palavra,

o espaço e a imagem é, pois, o procedimento do pensar que nos interessa. Deste modo, assumimos que se a imagem se desloca (se está em deriva), podemos/devemos deslocar o espaço e a palavra. As dúvidas da geógrafa, nos fazem considerar, igualmente, que o modo *como* pensamos configura as esferas de ação do pensamento. Por isso, Massey (2008) não poderia iniciar seu livro com uma constatação diferente desta: “me convenci de que não só os pressupostos implícitos que fazemos em relação ao espaço são importantes, mas também que, talvez, fosse produtivo pensar sobre o espaço de maneira diferente” (p. 19). A consequência mais arraigada a essa conclusão é que sempre será necessário pensar por outros caminhos quando perdemos repetidas vezes “os debates políticos porque os termos não se adaptam ao que estou querendo [nós queremos] dizer” (Massey, 2008, p. 19). No mesmo sentido, Didi-Huberman (2000) nos lembraria, repetidas vezes, que as perguntas epistemológicas importam sim, pois importa, tanto quanto saber o que são as coisas, saber como as pensamos.

Deste modo, assumimos que se o *espaço* se desloca devemos deslocar a *imagem* e vice-versa. O modo pelo qual pensamos espaço e imagem modifica as formas possíveis de pensarmos suas co-implicações, suas relações e, conseqüentemente, os agenciamentos das potências da paisagem. Talvez, isso seja um modo de devolver a paisagem ao seu lugar inicial: devolve-la exatamente àquele “entre” imagem e espaço; àquele lugar perdido a quando da constituição dos saberes disciplinares da Arte (e da História da Arte) e da Geografia. Lugar em disputa. Intervalo que cada disciplina procurou, senão apaga-lo, empalidece-lo. Devolve-la ao lugar em disputa é um meio de devolver a paisagem à multiplicidade, à diferença e ao político. É essa potência que atribuímos a palavra-paisagem: introduzir a imagem como possibilidade de pensar novas potencialidades para o discurso e o espaço.

O que os autores citados acima nos sinalizam é que quando consideramos a relação entre a imagem e o lugar (só para tomarmos o caso específico das paisagens) e nos deparamos com a impossibilidade de representação de um lugar ou a impossibilidade de tradução pela palavra de uma imagem (ou de uma obra de arte), significa que fizemos a pergunta errada. A contribuição mais original desses autores ao pensamento acerca das imagens é epistêmica; o que nos dizem, em certa medida, é que a constatação da inadequação entre a imagem e o espaço representado significa assumir como ponto de partida que possa existir algum meio de expressão que seja próprio, condizente, adequado. O pensamento de Benjamin e de Warburg, cada um a seu modo, nos alertam de que é o inadequado que interessa. É por ser inadequada que a imagem é produção de saber, e não mera ilustração de conhecimentos alcançados por outros modos do pensar.

## Referências

- AZEVEDO, A. F. (2008). *A ideia de paisagem*. Porto: Figueirinhas.
- BENJAMIN, Walter. (2012). *El París de Baudelaire*. Trad. Mariana Dimápolus. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- CAUQUELIN, A. (2007). *A invenção da paisagem*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes.
- KARWOSKI, J. (2010). *Victoria Falls*. Retrieved October 24, 2016 from Flickr. com website <https://www.flickr.com/photos/karmor/5032584328/in/album-72157624926016443/>
- DERRIDA, J. (2010). *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Atlas ou a Gaia ciência inquieta*. O olho da história 3. Trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2000). *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Território Lírico*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- IVO, Lêdo. (1989). "Aurélio: uma galáxia de palavras." In: *Revista Usp*, São Paulo, v. 1, n. 2, p.35-36, jun. 1989. Trimestral. Retrieved July 04. 2016 from <http://www.usp.br/revistausp/02/SUMARIO-02.html>
- MASSEY, D. (2008). *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- mosi-oa-tunya. (n.d.). *Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition*. Retrieved October 24, 2016 from Dictionary.com website <http://www.dictionary.com/browse/mosi-oa-tunya>
- PROUST, M. (1972). *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. Porto Alegre: Globo.
- WARBURG, A. (2010). *Atlas mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal.

# LA RADIO COMO HERRAMIENTA DE AMBIENTACIÓN TEATRAL: EL CASO DE NORA, 1959

SARA RUIZ GÓMEZ

Profesora Colaboradora Doctora  
Facultad de Humanidades y CC. Comunicación.  
Universidad CEU San Pablo.  
Centro Audiovisual. Calle Julián Romea 2, Despacho 5. C.P:  
28003, Madrid, España.  
Email: sara.ruizgomez@ceu.es

## Resumen

*Durante los años de la dictadura franquista española, la radio se convierte en compañera y ventana al mundo para multitud de mujeres. Este análisis presenta el proceso de investigación y ambientación radiofónica de la obra teatral Nora, 1959. Una adaptación del texto de Henrik Ibsen, Casa de muñecas, ambientada en la España de los 50. Un montaje teatral creado en colaboración con el Centro Dramático Nacional en el que se recrea la radio del momento y que, con la presente investigación, pretende mostrar el uso de la radio como herramienta teatral para describir un momento histórico. La vida de Nora, el texto de Ibsen, se alterna con la ficción que vivirá a través de las ondas por medio de seriales, concursos cara al público, consultorios femeninos y música presentado en directo al espectador. Todo ello, ha permitido ahondar en una fecha que ilustra una época y que aporta datos sobre los cambios que estarían por venir a partir de la visita a España del presidente Eisenhower en diciembre del año de análisis. Con este estudio se pretende mostrar un breve repaso del argumento de la obra de Lucía Miranda y su conexión con la radio así como presentar una retrospectiva de la historia y la radio en 1959. Asimismo, se presenta el proceso de elaboración del documental sonoro con mujeres que nacieron en los años 30. Todas ellas fueron entrevistadas para construir una pieza sonora que se emite en directo a lo largo de la obra para que el espectador conecte con la realidad a través de sus testimonios. Una obra de teatro que tuvo su proceso de elaboración en la sala Kubik un teatro situado en Usera, un barrio de clases populares y multicultural de los suburbios de Madrid en el que se han abierto al público talleres para la que la comunidad participe también de la creación de Nora, 1959.*

## PALABRAS CLAVES

*Radio, Nora, Henrik Ibsen, franquismo, documental sonoro, ficción radiofónica*

## Abstract

*During the years of the Francoist dictatorship, the radio becomes a partner and window to the world for dozens of women. This analysis presents the investigation process and radiophonic setting of the play Nora, 1959, a dramatization of Henrik Ibsen's text Dollhouse located in the Spanish 50's and created in collaboration of the Centro Dramático Nacional, a theatre production in which radio of that time is recreated and that aims to show the use of radio as a tool to describe a moment in history. Nora's life and Ibsen's words are alternated with the fiction lived through the radio waves with series, stand-up radio game shows, feminine oriented radio shows and music presented in a live show to the spectator. This aim has allow to delve into a date illustrative of an epoch and that provides information about the changes to come after the visit of the President Eisenhower to Spain the year of study. This analysis is intended to present a brief summary of the story line of Lucia Miranda's play and the connection with radio as well as an hindsight of radio history in 1959. Additionally, the process to elaborate the sound documentary with women who were born in the 30s in included. All of them were interviewed in order to create a sound work reproduced in different stages of the play so that the listener connects with the reality through their testimonies. A stage play which had a production process in Kubik theatre located in Usera, a working-class and multicultural neighbourhood in the suburbs of Madrid in which workshops have been developed to invite the community to participate to create Nora, 1959.*

## KEYWORDS

*Radio, Nora, Henrik Ibsen, Francoism, sound documentary, radio drama*



## Introducción

*Casa de Muñecas* es, probablemente, la obra más conocida del dramaturgo Henrik Ibsen. En ella, el autor noruego presenta a Nora, una ama de casa de apariencia despreocupada y sin más pretensiones que atender a su familia y disfrutar de su vida junto a su marido y sus hijos. Pero, si hay algo que convierte a Nora en protagonista del texto dramático es la complejidad del personaje que esconde una fortaleza que se resiste a mostrar para así proteger a su familia.

Esta investigación muestra el proceso de la adaptación de la obra para la construcción de *Nora, 1959* (2016) en la que el papel femenino es encarnado por una mujer joven, casada y con un hijo durante la dictadura franquista española.

En los sucesivos apartados se detalla cada etapa del desarrollo de la adaptación y se profundiza en los estadios de investigación y participación colectiva que llevaron a convertir a la radio en un elemento fundamental en escena. La radio, como elemento principal del montaje se convierte en herramienta para la construcción de un espacio tiempo, pero también en vía para conocer a todas las *Noras* que, como ella, vivieron la libertad que el tiempo les permitió disfrutar con todas las aristas del personaje que diseñó Ibsen.

Finalmente, la radio también es entendida como lugar para la imaginación, una ventana desde la que Nora podrá descubrir el mundo e imaginar el suyo propio para hacer frente a lo que Ibsen tiene en sus líneas destinado para ella.

La vida de Nora a través de la radio es la vida que a ella le gustaría que fuera. A través de la radio Nora es más libre. (...) Necesita del mundo de la radio y de la ficción para poder contarse al final, para poder decirle también en forma de radio a su marido que se quiere ir de casa y que ya no le quiere. Muchas veces todo radica en cómo nos contamos las cosas. La cosa más terrible, dependiendo de cómo lo cuentes o lo narres, se convierte en algo menos doloroso o diferente. Y eso es lo que le sucede a Nora. Hay varias cosas de su vida que no le gustan, que no las quiere ver, y que cuando las encara o las vive en forma de radio le resulta más llevadero. Y no se convierte en menos fuerte por utilizar la radio como elemento transmisor de sus sentimientos, es una manera de estar a salvo. (Miranda, entrevista personal, 2016)

Junto al objetivo inicial, se pretende mostrar el conjunto de actividades que rodearon al proceso para la construcción del montaje en el que participaron distintos profesionales y públicos localizados en dos espacios teatrales: el Centro Dramático Nacional y el teatro Kubik del barrio de Usera (Madrid).



## Objetivos

El objetivo de esta investigación es inicialmente descriptivo. Con el presente estudio se busca mostrar el uso de la radio como elemento teatral desarrollado por la compañía The Cross Border Project en su obra *Nora, 1959*. Además, se pretende mostrar la capacidad de la radio como herramienta de ambientación teatral presentando sus potencialidades a la hora de presentar un espacio y tiempo en escena. Asimismo y junto a los objetivos indicados, se ha considerado necesario el análisis histórico del año 1959 como fecha bisagra que sirve para analizar la décadas precedentes así como los años posteriores y que ha servido para el empleo de la radio con fines dramáticos.

Por otra parte, el documental sonoro ha sido ampliamente analizado desde la teoría teatral pero en muy pocas ocasiones desde una perspectiva radiofónica por lo que el objetivo de este estudio es localizar los puntos en común entre el empleo de los testimonios en escena con la radio. En último lugar, se muestra el proceso completo de creación de una obra de teatro en la que dramaturgia y sonido se han ido diseñando de forma paralela desde el texto original de Ibsen hasta el resultado final de la directora Lucía Miranda que, junto con el diseñador del espacio sonoro, ofrecen testimonios del proceso que sirvan de ejemplo para creadores e investigadores.

## Metodología

Para la elaboración del presente estudio se ha realizado un vaciado bibliográfico inicial para la creación de un contexto histórico que ayudase a situar al espectador así como al lector. Para su selección se han tomado aquellos textos relacionados con el año de estudio, 1959 así como referencias procedentes de artículos que presentan el papel de la mujer en la historia de la radio española. Una vez filtrado el material se procedió a la búsqueda de archivos sonoros que ilustrasen el momento así como fragmentos que permitiesen reconstruir los programas a los que hacían referencia los textos previamente analizados y que después sirvieran para la creación de la dramaturgia y ayudase al análisis de la fecha. Con este fin se han rastreado los archivos digitales y analógicos de la *Cadena SER*, principalmente así como *Radio Nacional de España*. Con el material radiofónico analizado e incorporado a la dramaturgia, era necesario contar con los testimonios de los responsables de la obra teatral así como de los implicados en el diseño de la ambientación sonora para comprender el papel de la radio como elemento dramático. Con este fin se han realizado entrevistas con la directora y dramaturga Lucía Miranda así como con el diseñador del espacio sonoro, Ignacio Bilbao.

## 1. Introducción

La radio, por su capacidad evocadora, ha permitido crear un imaginario colectivo a generaciones ya



que, como indica Hendy<sup>1</sup> (2000) “often presents itself as a window on the world. Where a pane of glass is pure, the image of life outside is barely refracted: we simply see what is there to be seen. By analogy, radio merely allows us to hear what is there to be heard”. (p.149).

Del mismo modo, y tomando como referencia el concepto de ventana desarrollado por Hendy, la radio como ventana al mundo también puede ser empleada en la dirección contraria al reflejar lo que sus oyentes pudieron escuchar a través de ella. Por ello, la presente investigación ahonda en la capacidad de la radio como elemento de escena que supera al mero objeto físico. El teórico y dramaturgo, Brook (2012), decía que podía “tomar un espacio vacío y llamarlo escenario desnudo” y que, sólo con la acción podía realizarse el acto teatral (p.19). En *Nora*, la escasa escenografía se complementa con la radio que permite al espectador localizar en espacio y tiempo a Nora en el año 1959.

## 2. El proceso de creación. El laboratorio LAZONAKUBIK

*Nora, 1959* fue el resultado del trabajo de cinco meses en los que se desarrollaron distintas actividades en laboratorios y talleres de creación que llevaron a su directora, Lucía Miranda, a la construcción del montaje final. En este sentido, la compañía *The Cross Border Project* al completó fue partícipe de cada uno de los avances que se iban tomando en torno a la obra de teatro, pero también estuvieron involucrados distintos profesionales de las áreas en las que se profundizó a lo largo del proceso de investigación y creación teatral. También público e interesados pudieron formar parte, ya fuera asistiendo a los encuentros (en su mayoría cara al público) o bien a través de la emisión en directo en internet de distintos ensayos o trabajos de la compañía.

Se partió del texto *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen pero, de forma global, el proceso se dividió en dos líneas de investigación que tuvieron como elemento central al sonido: la investigación radiofónica y el estudio del espacio sonoro y el trabajo de teatro documental elaborado en paralelo con el texto adaptado de Henrik Ibsen.

### 2.1. El laboratorio sonoro. Construyendo la historia de Nora a través del sonido

Para la primera etapa de investigación se celebró un cinefórum titulado “De los años dorados de la radio a la ficción sonora de hoy” el 4 de mayo de 2015 en el Teatro María Guerrero de Madrid. El visionado de la película *Historias de la Radio* de José Luis Sáenz de Heredia (1955) sirvió de marco de presentación de una breve retrospectiva de la radio española durante la conocida como su “Edad de Oro” presentado por la Doctora Sara Ruiz. Además, participaron del coloquio posterior a la película Nicolas Jackson, creador de las piezas del programa de Ficción Sonora del CDN y ganador de distintos premios de la *BBC* así como el director de la Sala Kubik (Usera), Fernando Sánchez Cabezado, presentando la actualidad de la radio y la

<sup>1</sup> A menudo se presenta como una ventana al mundo. En el que el panel de vidrio es puro, la imagen de vida exterior es apenas reflejado: simplemente vemos lo que está ahí para ser visto. Por analogía, la radio sólo nos permite escuchar lo que está ahí para ser escuchado.

ficción sonora con su proyecto Storywalker. Presente y pasado de la radio en España reunidos en un teatro que contó con la presencia de todo el elenco de *Nora, 1959* así como de todos aquellos interesados en asistir gratuitamente para profundizar en el asunto o participar con preguntas, ideas o comentarios.

Asimismo, durante las semanas posteriores a la proyección de la película, se convocaron encuentros con la compañía para analizar la radio de los años cincuenta y sesenta en la sala Kubik (Usera). Fueron sesiones teóricas en las que se escucharon numerosos fragmentos de radio procedentes de archivos sonoros que servirían después para su empleo en escena y para su incorporación en la dramaturgia. Fueron lecciones teórico-prácticas en las que elenco, dirección y diseño de espacio sonoro tomaron notas acerca de los posibles contenidos que tendrían que aparecer en el texto final como parte del entorno radiofónico que acompañase a *Nora*. Finalmente, a partir de lo investigado y presentado, se decidió incluir la dramatización por los actores en directo, sobre el escenario, de piezas sonoras tomadas de archivos sonoros y en su mayoría procedentes de las emisiones reales de *Radio Madrid (Cadena SER)*.

Como se indicó previamente, esta primera etapa fue acompañada de la creación de un espacio sonoro. Ignacio Bilbao, director musical y diseñador del espacio sonoro de la obra, impartió clases de canto con distintas melodías de la época. También fue el diseñador de espacio sonoro quien materializó los fragmentos radiofónicos haciendo uso de efectos sonoros realizados frente al público a modo de los iniciales *ruideros* (Balsebre, 2001, pp. 203-204).

Pero la radio no sólo estuvo presente en el teatro, como parte del proceso de creación. La *Cadena SER*, contó hasta en cinco ocasiones en el programa 'Hoy por hoy Madrid' con el equipo de trabajo de la compañía durante tres viernes consecutivos para compartir los avances que se iban realizando a lo largo del proceso. De este modo, numerosas escenas del montaje radiofónico pudieron ser escuchadas y valoradas por la audiencia cada semana, se interpretaron temas musicales en directo y se analizó la radio de 1959. Como indicaba Miranda "se trabajó con la gente a micrófono abierto. Los oyentes mandaban sus selecciones musicales, hablaban de los programas que más les gustaban de la época y nosotros pudimos ver de primera mano como se trabaja en una radio ahora" (Entrevista personal, 2016). Con la presencia del equipo en los estudios de la *Cadena SER* no sólo se dio testimonio del avance del proceso sino que se buscaba acercar a los oyentes a la creación y a su participación ayudando también en la creación de forma colectiva.

## **2.2. Introduciendo la realidad en escena. El Teatro Documental y la muestra de Work in progress.**

En la segunda etapa del proceso, el mismo teatro que inauguró los talleres de creación acogió el Taller de Teatro Documental impartido por Lucía Miranda.

Los actores formaron parte, por un lado de un taller que se realizó en el CDN, dentro del Laboratorio de Rivas Cherif en el que trabajaban la creación sonora en escena. Por otro lado

también se hicieron 3 o 4 ensayos en los que se buscaba que, a través de dinámicas de creación vocal, ir acercándose a los sonidos de la radio antigua. Se utilizaron anuncios de la época, programas, etc. Y se les pidió que los aprendiesen de memoria, que los copiasen y se hizo una composición con lo copiado a través de las voces. (I. Bilbao, entrevista personal, 2016)

El Teatro Documental se incluyó como escena del montaje final a través de las entrevistas realizadas a distintas mujeres vinculadas a la compañía que compartieron sus vivencias como mujeres en la España del franquismo.

A finales de mayo se abrió al público un *work in progress* en el teatro Kubik de Usera en el que los asistentes pudieron intercambiar impresiones sobre las escenas del montaje elaboradas y ensayadas hasta la fecha. Todas las actividades desarrolladas para la construcción de la obra por medio de los laboratorios pudo ser seguida a través de *streaming* y están disponibles los vídeos en la página web de la sala que acogió parte de los eventos (La Zona Kubik, Recuperado de: <http://lazonakubik.com/nora-1959-lucia-miranda-old>).

Resulta de especial relevancia la localización de la sede desde la que se gestó todo el proceso de creación pues la sala Kubik Fabrik está situada en el barrio periférico y de clases populares de Usera, en el sur de Madrid. En la actualidad son numerosos los ciudadanos inmigrantes que se han asentado en la zona, principalmente de origen chino por lo que el barrio es famoso por su multiculturalidad y por acoger la celebración del Año Nuevo chino en sus calles cada año. Desde el nacimiento de la Sala Kubik en el año 2003, se concibió como un punto de encuentro de proyectos culturales y artísticos emergentes en el que se ha buscado dar visibilidad al barrio y donde los vecinos han tenido un papel activo. Con la intención de situarlo en el *mapa cultural de Madrid* se creó la aplicación Storywalker en la que a través de un mapa se pueden recorrer las calles de Usera conociendo las historias que desde la sala se recopilaron de los más mayores del distrito. El usuario de la aplicación podrá ir recorriendo los puntos seleccionados en el plano escuchando la dramatización de las historias que contó con la adaptación de dramaturgos españoles como Miguel del Arco o José Padilla y con la participación en la parte actoral de José Sacristán, Sergio Peris-Mencheta, Asier Etcheandía, Ariadna Gil o Bárbara Lennie, entre otros.

Los vecinos de Usera también desempeñaron una labor fundamental en el proceso de creación de *Nora, 1959* durante los ensayos abiertos en los que pudieron participar interactuando con la compañía e intercambiando impresiones sobre el montaje que todavía estaba por completar.

### 3. La historia radiofónica de Nora, 1959

Cuando Lucía Miranda eligió el año 1959 para situar la adaptación de la obra de Ibsen, el equipo desconocía hasta qué punto podía ser una fecha representativa en términos radiofónicos. *Nora, 1959* tenía que mostrar, no sólo aquello que el dramaturgo noruego había expresado años atrás, sino también una época

y la vida de todas aquellas mujeres que la habitaron. Con este objetivo se eligió la radio como medio para su ambientación. Era necesario contar con académicos, fuentes orales, textos y audios para estudiar un año concreto de la historia de la radio española. El escenario se presentaba casi desprovisto de elementos físicos por lo que la radio debía tener un lugar predominante en escena. A continuación se da cuenta de la investigación previa realizada para crear el posterior espacio sonoro.

### 3.1. La radio en 1959, una fecha reflejo del pasado y del futuro

El año 1959 es considerado por Balsebre (2001, pp. 209-210) como el periodo de la radiodifusión española “bisagra” en el se habían asentado prácticas, formatos y programas de la década inmediatamente posterior a la Guerra Civil, pero en que ya asomaban notas de la radio que convivirá con la televisión. De este modo se presenta una radio que camina hacia la apertura tras años de autarquía y de protección frente al enemigo interior y exterior pero también de bienvenida al nuevo aliado norteamericano y a la modernidad.

En 1959 llegan los acuerdos con los Estados Unidos, los turistas de sol y las estrellas de Hollywood, los suburbios, la nevera, la televisión, el teléfono, el *seiscientos*, la recuperación del nivel de renta de la república y, entre otros, el fin de las restricciones eléctricas, un año antes, en 1958. Nora vivirá su personal cambio también durante las navidades de 1959 por lo que la fecha se convirtió en clave de la historia y en parte del título de la adaptación. Y la radio, como medio de comunicación, reflejará el hambre, la miseria, la pobreza, las cartillas de racionamiento, los cortes de electricidad y el aislamiento de los años 40 y 50 en una radio de militares, consignas y arengas pero también la progresiva apertura a medida que se acerca la década siguiente.

### 3.2. Programación de la radio en 1959: la radio como ventana al entretenimiento

El cambio de la España de finales de los años 50 fue contado por la radio y será conocido por los españoles a través de su transistor siempre que informara de ello *Radio Nacional de España*, la única emisora autorizada para difundir información, y siempre que fuera aceptado por la censura. Como indica Faus (2007) “a *Radio Nacional* se le adjudica el monopolio informativo a través de ‘El Parte’ y su heredero, el ‘Diario hablado’, que todas las emisoras están obligadas a utilizar, difundir y pagar con líneas a su cargo hasta noviembre de 1977” (pp. 54-55). Todos los contenidos radiofónicos tenían que pasar por censura, al menos, 36 horas antes de su emisión y por triplicado, ya fueran emisiones musicales, ficciones radiofónicas, musicales e incluso, secciones publicitarias.

Junto a la emisión del “santo Rosario para el hogar y los enfermos”, que se inició en octubre de 1948 en *Radio Barcelona* hasta la llegada de la democracia, convivieron multitud de formatos (Balsebre, 2001 pp. 125-127). Durante la conocida como la *Epoca de oro de la radio*, que abarca la década de los años 50 y 60, los espacios radiofónicos de mayor éxito fueron las retransmisiones de fútbol, las emisiones y concursos cara

al público así como las ficciones radiofónicas con los seriales, fuente de publicidad y de recursos económicos de las cadenas comerciales.

Asimismo, como indica Balsebre (1999, p. 23), los programas musicales se inauguran en esta fecha y tendrán gran éxito en las siguientes décadas con la llegada de la FM y con sus melodías acercarán nuevas realidades a una España saliente del aislamiento.

### **La radio cara al público: el éxito de ‘Cabalgata Fin de Semana’**

En 1959 la radio se había convertido en fuente de voces y mitos que alimentaban la imaginación de los oyentes ya fidelizados a las retransmisiones. Los programas que se emitían frente al público ayudaron a crear un *star-system* y el programa que reunió a un mayor número de oyentes fue ‘Cabalgata fin de semana’ presentado por Bobby Deglané, el locutor estrella de la *Cadena SER*. ‘Cabalgata fin de Semana’ fue un programa de variedades que comienza su emisión con las características definitivas en 1951 (aunque iniciara su emisión en 1949). Los guionistas fueron Antonio González Calderón y Guillermo Sautier Casaseca. Según recoge Nieto (2005) su única pretensión era aportarle a la pobre audiencia española un rato de diversión: “Llevemos alegría y esperanza a los hogares en los que apenas entran alimentos” (p. 74).

En octubre de 1958 Bobby Deglané abandonó la *Cadena SER* para iniciar un proyecto de características similares en *La Voz de Madrid* de la *Cadena REM* titulado ‘Cabalgatas’. El proyecto original siguió emitiéndose en la Cadena SER bajo la dirección de Jose Luis Pecker que en 1959 se emitía los sábados a las 22.30 horas (Balsebre, 2001, p. 311).

Los formatos de mayor presencia en el programa eran, entre otros, las dramatizaciones en las que solían participar grandes estrellas de la emisora como Pedro Pablo Ayuso; los *sketches* de comedia, las entrevistas a estrellas de distintos ámbitos como el toreo, la canción o el deporte, la música en directo (el programa siempre estaba amenizado por la orquesta del Maestro Tejada) y los concursos. ‘Cabalgata fin de semana’ contaba con anunciantes como Norit, Gallina Blanca o La Casera y se convirtió en el sueño de cualquier oyente poder alcanzar los preciados obsequios ofrecidos. En este sentido, *Nora, 1959* comienza desde su primera escena con un programa de radio cara al público con un *joker* o presentador que además invita a los espectadores a participar en el desarrollo del programa.

Uno de los concursos más conocidos del momento fue ‘Avecrem llama a su puerta’ que se emitió en 1958 (Blasebre, 2001, p. 309) y que está incorporado a la dramaturgia del texto de Miranda (CDN, 2015, p.40).

### **La ficción radiofónica: la época de oro del serial**

Los contenidos ficcionados eran habituales a lo largo de la programación de todas las emisoras

españolas. Durante el día, junto a los distintos seriales de duración variable, se emitían radioteatros, que exigían de una maquinaria bien organizada que produjera guiones de forma continua, ensayos, grabaciones e incontables horas de trabajo para que cada episodio se emitiera con la calidad que ya había alcanzado la ficción para este momento de la historia radiofónica. Los seriales solían emitirse agrupados en 20 capítulos con una duración que rondaba los 20 minutos y las emisoras contaban con distintos títulos a lo largo del día que podían alcanzar hasta 8 programas diferentes para todos los públicos con seriales familiares y costumbristas como 'Matilde, Perico y Periquín' (Barea, 1994, p. 182), dramas románticos dirigidos a un público femenino, títulos históricos/religiosos así como dramatizaciones de aventuras más enfocadas al cabeza de familia. Los radioteatros estaban localizados en los fines de semana con una duración que rondaba los 90 minutos y en ellos eran frecuentes los autores clásicos aceptados por el régimen. Todos los títulos estaban además patrocinados por anunciantes de primer nivel que de acuerdo a Barea (2000) convierten al serial en una fuente fundamental de financiación y de crecimiento económico en las empresas radiofónicas españolas. (p.78).

'Ama Rosa' fue el serial de mayor éxito de la ficción radiofónica de la época. Se estrenó en 1959 y estaba escrita por el autor de la *Cadena SER* conocido como *el rey de la lágrima*, Guillermo Sautier Casaseca y Rafael Barón y contó con 80 capítulos en los que se contaba la historia de una mujer desgraciada que estando muy enferma en el hospital entrega su hijo recién nacido a una familia de la alta sociedad para la que acaba trabajando como sirvienta escondiendo su auténtica identidad (Barea, 1999, p. 145). 'Ama Rosa' también estará presente en las recreaciones en directo de la compañía a lo largo del montaje de *Nora, 1959*.

Las mujeres que aparecían en las ficciones radiofónicas pronto se convirtieron en modelos de conducta y reflejo de la sociedad y mostraron en todo momento las ideas determinadas por el régimen. Los personajes femeninos suelen estar caracterizados por ser sumisas y sacrificadas madres de familia que no trabajan, al igual que Nora, aunque la realidad ha demostrado que tenían que hacerlo en mayor o menor medida.

Tras la Segunda Guerra Mundial creció rápidamente el interés por las publicaciones de misterio y policíacas. A medio camino entre el serial y el concurso se desarrollaron programas que invitaban a la audiencia a participar y resolver los misterios en torno a una investigación policial. 'En busca del culpable' de *Radio Barcelona* se emitió desde 1943 con idea original de Jorge Carranza Gesa y crea el personaje del Inspector Nichols (Balsebre, 2001, p. 188) un inspector extranjero, como era habitual de acuerdo a Barea (1994), ya ninguno de los misterios presentados podían ocurrir en tierra patria (p. 151). Los seriales policiales serán la delicia de Nora quien los escuchará en secreto y alimentará su fantasía y deseo de aventuras.

## Otros formatos: los consultorios femeninos, el fútbol y la llegada de la música

Junto a los seriales, el contenido preferido de las españolas del año 1959 eran los consultorios sentimentales. En este sentido, se convirtieron en documento del papel de la mujer en la sociedad de esta



etapa. El 'Consultorio de Elena Francis' fue el programa de desahogo más famoso de la radio española y aparecerá como parte de la dramaturgia enmarcando el documental sonoro en el que los testimonios reales de mujeres que vivieron en los años 50 cuentan las diferencias entre ellas y sus maridos, sus anhelos de libertad y sus deseos como mujeres de una época.

En el caso de los hombres, el deporte era lo que conseguía aglutinar un mayor número de oyentes. En 1959 un español ganó el tour de Francia y junto al ciclismo, el fútbol se difunde con retransmisiones en directo de Matías Prat de los partidos del Real Madrid y el Barcelona de Kubala y di Stéfano (Barea, 1994, p. 81) y difundida por 'Carrusel deportivo' que nace también en esta década.

Pero si hubo un contenido que representó el cambio que vivió la sociedad española de finales de los años 50 fue la música. Como indica Balsebre (2001), la nueva señal de la FM empezó a instalarse en España en el año de estudio en las bases norteamericanas (p. 345). No obstante, y aunque los americanos emitieran en una nueva frecuencia, los españoles todavía no contaban con los receptores adecuados pero sí que pudieron escuchar en 1959 el estreno de 'Discomanía' que importaría el formato de listas de discos americanos así como canciones de ultramar. En la primera lista de éxitos de 'Discomanía' de febrero de 1959 resultaron triunfadoras las canciones "Come prima" y "Mariquilla bonita" (Balsebre, 2001, p. 349-50). Esta última será una de las elegidas para formar parte de la discografía de Nora en distintos puntos del montaje.

#### **4. El documental sonoro: conociendo a Nora**

Para la presentación del montaje teatral, la compañía The Cross Border Project decidió emplear un recurso habitual en sus montajes: el uso del documental sonoro. Este recurso frecuente en el teatro contemporáneo es definido por el diseñador del espacio sonoro del montaje, Ignacio Bilbao (Entrevista personal, 2016) como una "creación de sonido que tiene un carácter documental. Documenta testimonios o situaciones reales que forman parte de una composición final que tiene forma de documental". Es decir, la presentación de testimonios reales de personas que han vivido la experiencia que se quiere contar en la historia por medio del sonido. Este formato ha sido empleado en la radio en pocas ocasiones para contar historias reales en las que se mezcla realidad y ficción pero la directora de *Nora, 1959*, Lucía Miranda, lo utiliza en escena para crear una atmósfera y trasladar al espectador a una nueva realidad, la realidad de las mujeres y su experiencia vital en los años cincuenta y sesenta en la España franquista.

Aportan la realidad del ahora, lo que el documental sonoro provoca es poder traer a nuestras abuelas al escenario y crear ese puente, hacer ese viaje, porque la Nora que estamos viendo en el escenario es una Nora joven de 1959, podría ser una de nuestras abuelas ahora (Miranda, entrevista personal, 2016)

Para la construcción del documental sonoro se realizaron entrevistas a 7 mujeres de más de 75 años

que vivieron sus primeros años de matrimonio, como Nora, en la España de 1959. Todas ellas eran familiares de miembros de la compañía y es a ellas, a las abuelas, a las que está dedicada la obra desde el origen de la idea.

La obra se sitúa en 1959 porque ese fue el año en el que mi abuela se separó de mi abuelo. Cuando yo pensé en esta versión de Casa de muñecas vino de un impulso muy personal que fue preguntarme quién era ella y poder entender porqué se había separado de mi abuela cuando ella no era políticamente activa, ni activista, era muy religiosa, era muy cercana al régimen de Franco y no tenía unos ideales sociales o políticos por los que separarse. Desde ese cuestionamiento o de preguntas a las que no tenía respuesta y que quería entender mejor y acercarme a ella ahora que no está. (Miranda, entrevista personal, 2016)

A todas las participantes del documental se les invitó a recordar actividades que hicieran hombres y mujeres, aquello que ellas no podían hacer y sus maridos sí, también a compartir el momento en el que se habían sentido más libres, definieron lo que era para ellas la libertad y finalmente, se les preguntó qué harían ellas si pudieran tener la edad que tienen sus nietas.

Con las grabaciones realizadas y editadas se procedió a la selección de los cortes que iban a aparecer en las dos escenas seleccionadas para montarlas unidas por temática de manera que finalmente se creara un diálogo entre todas las voces entrevistadas.

El documental sonoro se insertó en dos momentos clave del montaje. El primero de ellos aparece en la escena novena enmarcado en el programa de 'Elena Francis'. La actriz Laura Santos, adopta en este momento el papel de Doña Elena e invita a las oyentes a mandar sus preguntas. Es en este momento cuando las voces empiezan a presentar lo que ellas han visto y vivido en sus años de juventud y sus diferencias con respecto a la libertad masculina y femenina del momento. El segundo documental sonoro cierra la obra cuando Nora se marcha de la casa familiar buscando un futuro diferente, las luces bajan y sólo queda iluminado el antiguo receptor de radio situado en el centro del escenario. Son las voces de las mujeres reales contando lo que les hubiera gustado hacer y su idea de la libertad las que despiden al espectador.

## 5. El espacio sonoro. Cuando el sonido construye la escenografía

El espacio sonoro es, como indica Bilbao (Entrevista personal, 2016), "toda la dimensión de lo auditivo del montaje". Cada elemento sonoro que se incorpora en una obra de teatro tiene que ser diseñado previamente y en el caso de *Nora, 1959* fue encargado al músico Ignacio Bilbao. Fue también Bilbao quien se encargó de la interpretación en directo de la música así como de la construcción y reproducción de los espacios radiofónicos de la obra en directo. Para ello se desarrollaron distintos encuentros en los que poder plasmar lo aprendido en las sesiones teóricas de la historia de la radio en un guion definitivo:

Los actores formaron parte, por un lado de un taller que se realizó en el CDN, dentro del Laboratorio de Rivas Cherif en el que trabajaban la creación sonora en escena. Por otro lado también se hicieron 3 o 4 ensayos en los que se buscaba que, a través de dinámicas de creación vocal, ir acercándose a los sonidos de la radio antigua. Se utilizaron anuncios de la época, programas, etc. Y se les pidió que los aprendiesen de memoria, que los copiasen y se hizo una composición con lo copiado a través de las voces. (Bilbao, entrevista personal, 2016)

El mismo espacio sonoro estaba también relacionado con la escenografía. El escenario de *Nora, 1959* contaba con muy pocos elementos en escena: las cinco letras de las palabras “ON AIR” en el fondo del escenario colocadas a modo de ventanas, un sillón con una pequeña mesa en la izquierda, un piano en el lado derecho acompañado por un micrófono de válvulas que disfrazaba el sonido de la radio y lo transportaba al pasado, y en el centro, un gran receptor de radio de la época.

Cuando se diseñó el espacio sonoro se realizó manteniendo la distribución establecida previamente de manera que la radio, el piano y los micrófonos llevaran a la ficción que Nora imaginaba a través de la radio. El piano se convertirá, con sus canciones en la puerta de paso entre los dos mundos, la realidad que vive Nora y la que imagina a través de la radio.

Hay dos relaciones muy obvias entre la escenografía y el sonido. Por un lado hay un piano en escena, y ese piano sirve además, de alguna manera como escenografía de la casa, está en la casa realmente. Pero al mismo tiempo es un elemento de la casa que transforma el espacio en otro lugar y que es un elemento de otro sitio de que alguna manera se cuele en la casa. El piano es un elemento *puente*, o de puerta interdimensional. La radio que está en escena es una ventana que está siempre disponible y a través de la que ocurren muchas cosas. Nora vive su fantasía y su libertad a través de esa radio. (Bilbao, entrevista personal, 2016).

## 6. Conclusiones

La radio constituye el imaginario colectivo de generaciones por lo que traslada al oyente, o en este caso al espectador, a un tiempo y a un lugar concreto pero a la vez propio y personal. De esta forma, y al contar con una escenografía limitada, puede convertirse en un elemento más de la escenografía. Su capacidad evocadora de ambientes sonoros consigue que, a pesar de la limitación de elementos escenográficos pueda entenderse el momento y el lugar compartido al que traslada al espectador. Si la radio se ha entendido como banda sonora de la vida de todos aquellos que la escucharon y compartieron en un momento determinado, consigue llevar al oyente de forma más directa a un tiempo y espacio sin tener siquiera limitaciones de idioma. Los programas concretos representados tal y como se emitieron también llevarán al oyente/espectador a momentos de su cotidianidad y servirán de documento histórico para ilustrar una época.

Junto a los elementos anteriormente mencionados resulta relevante la fecha en la que se desarrolla el

montaje. En 1959 se empiezan observar alteraciones sustanciales en la sociedad española del franquismo. Con los cambios sociales llegaron también modificaciones en la programación en la que también se experimentó el aperturismo con la música procedente de otros países que antes eran poco afines al régimen. Aunque en la obra se utilizaron músicas en español se puede suponer que después de abandonar su casa familiar, Nora, empezaría a escuchar, como los españoles, melodías americanas.

La radio es además de banda sonora, uno de los medios informativos en España en la actualidad, como también lo era en el pasado. La presente programación radiofónica española divide el dial entre emisoras principalmente musicales y generalistas en las que predomina la difusión de información. El espectador está habituado a recibir las noticias a través del receptor de radio. De este modo, la inclusión de la realidad por medio del documental sonoro a través del receptor de radio se convierte en una actividad cotidiana para el espectador.

Al mismo tiempo, Nora empleará la radio como medio para hacer realidad todos sus sueños. En la radio del franquismo la radio proporcionaba horas de entretenimiento para toda la familia con ficciones sonoras que alimentan la imaginación de la protagonista. Serán esas ficciones las que le permitirán afrontar la realidad por lo que ambos mundos, realidad y ficción, estarán interconectados y presentan la esencia de la radio desde sus inicios.

Todo ello fue concebido y realizado desde la concepción del teatro social y de creación colectivo que lleva trabajando el Cross Border Project desde su origen. El resultado final de *Nora, 1959* es además el producto final de un trabajo en el que elenco, equipo técnico, profesionales de distintos ámbitos, una muestra de mujeres representativas de la época, académicos, residentes del barrio de Usera, público de las funciones e incluso oyentes de la Cadena SER han participado. Un proceso en el que todos han aprendido y creado a *Nora, 1959*.

## Referencias

- BALSEBRE, A. (1999a) *En El Aire: 75 Años De Radio En España*. Madrid: Promotora General de Revistas.
- BALSEBRE, A. (2001b). *Historia de la Radio en España. Volumen II (1839 – 1985)*. Madrid: Cátedra.
- BAREA, P. (2000a). *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Universidad del País Vasco.
- BAREA, P. (1994b). *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1994)*. Madrid: El País/Aguilar.
- BROOK, P. (2012). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- FAUS, A. (2007). *La radio en España (189-1977): Una historia documental*. Madrid: Santillana.
- HENDY, D. (2000). *Radio in the Global Age*. Cambridge: Polity Press.

- MIRANDA, L. (2015) *Nora, 1959. Versión de Casa de Muñecas de Henrik Ibsen*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- NIETO, M. A. (2005). Bobby Deglané. El arquitecto de la radio española. Barcelona: Ediciones B.
- 'Nora, 1959'. *Laboratorio de creación La Zona Kubik*. Retrieved December 7, 2016, from La Zona Kubik website, <http://lazonakubik.com/nora-1959-lucia-miranda-old>).

# PATRIMÓNIO EM AÇÃO E CIDADES CRIATIVAS. DISCURSOS E PRÁTICAS NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

ANA RITA ALBUQUERQUE

Doutoranda em cotutela internacional em Estudos do  
Património e Geografia  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
Universidade de Montpellier III Paul-Valéry  
Email: [ritaalbuquerque.oliveira@gmail.com](mailto:ritaalbuquerque.oliveira@gmail.com)

## Resumen

O reconhecimento internacional do potencial económico da cultura, assim como da economia criativa pareceu colocar a criatividade como um instrumento de desenvolvimento socioeconómico. Atualmente as cidades europeias pretendem ser criativas, participativas, sustentáveis, acessíveis e justas, vinculadas a um novo modo de governança urbana e de transformação das lógicas de ação coletiva. Assim sendo, queremos problematizar algumas pistas de reflexão em relação à desconstrução da noção de criatividade através da análise das trajetórias das práticas e discursos e perceber em que medida esses modos de representação contribuem para a diversificação do sistema patrimonial. Pretendemos igualmente refletir sobre a influência das políticas públicas e programas franceses e europeus na representação do projeto patrimonial como parte integrante da cidade criativa. A pesquisa é baseada no estudo de caso da cidade de Bordéus, fazendo por vezes paralelo com outros exemplos franceses. A cidade de Bordéus pretende inscrever-se na paisagem das cidades criativas e inovadoras através da valorização criativa do seu património e dos elementos fundamentais do seu território. A afirmação e valorização do património e da cultura como vetores e catalisadores de coesão social são fundamentais nas cidades contemporâneas. A utilização da noção da criatividade associada ao património e ao turismo permite a mutação e conversão dos vários atores implicados e a criação de novas sinergias e dinâmicas urbanas.

## PALABRAS CLAVES

*Património, criatividade, turismo cultural, habitante, Bordéus*

## Abstract

The international recognition of the economic potential of culture, as well as of the creative economy, seemed to transform creativity into a social and economic development tool. Currently European cities intend to be creative, participative, sustainable, accessible and fair, linked to a new model of urban governance and the transformation of the dynamics of collective action. Drawing on cultural public policies, reports, as well as other documentary sources, this paper examines and problematizes the definition of creativity through the analysis of speeches and practices in order to understand the impact of these representations to the diversification of the heritage system. This research project analyses the contribution of the French and European public policies and programmes in the representation of heritage as part of the creative city. This paper examines the case study of Bordeaux, doing some parallel with other French examples. The city of Bordeaux intends to be part of the urban creative and innovative scene connecting creativity, heritage and territory. The confirmation and awareness of heritage and culture as vectors and catalysts of social cohesion are fundamental in contemporary cities. Deploying creativity with heritage and cultural tourism will contribute to create new territorial dynamics and new synergies among the actors involved.

## KEYWORDS

*Heritage, creativity, cultural tourism, habitant, Bordeaux*

## Introdução

Nos últimos anos assistimos a uma evolução dos discursos institucionais em relação às noções de criatividade e inovação num contexto de produção de imagens da cidade. O reconhecimento internacional do potencial económico da cultura (KEA, 2006) assim como da economia criativa (UN, 2013) pareceu colocar a criatividade como um instrumento de desenvolvimento e como solução potencial para os vários problemas socioeconómicos que passam pela necessidade de inovação, de novas abordagens na educação, no desenvolvimento do capital social e na coesão social. Com o advento da crise financeira, a criatividade tem lugar nas várias agendas políticas, também nos campos do património, da ação cultural e do turismo.

As cidades europeias contemporâneas pretendem ser criativas, participativas, sustentáveis, acessíveis e justas, vinculadas a um novo modo de governança urbana e de transformação das lógicas de ação coletiva. A criatividade cívica potencia a capacidade de leitura e análise das cidades pelos habitantes e os visitantes. Ser criativo significa olhar para o passado de uma forma inovadora, flexível e sustentada: Porque é que uma cidade quer ser criativa? Como pensar o valor do património nas sociedades contemporâneas de uma forma inovadora? Como é que a noção de criatividade ganha lugar progressivamente nas políticas e programas a nível nacional (França) e europeu? Estas questões constituem o ponto de partida do nosso trabalho.

## Objetivos

A finalidade desta comunicação é de problematizar algumas pistas de reflexão em relação à desconstrução da noção de criatividade e reconhecê-la como elemento essencial na ação patrimonial. Pretendemos através deste trabalho refletir sobre a influência das políticas públicas na representação do projeto patrimonial como parte integrante da cidade criativa. A nossa apresentação pretende analisar as trajetórias das práticas e discursos e perceber em que medida esses modos de representação contribuem para a diversificação do sistema patrimonial.

## Metodologia

Efetuaremos uma análise do estudo de caso da cidade de Bordéus, fazendo por vezes paralelo com outros exemplos franceses. Num primeiro momento, abordaremos as novas leituras do património e a relação ao espaço na cidade contemporânea, através da análise da interação entre os habitantes, os visitantes e o património. Em seguida analisaremos quais são as estratégias e projetos para o desenvolvimento de uma cidade criativa.

Esta apresentação constitui uma pesquisa exploratória através de uma abordagem qualitativa e descritiva que envolve essencialmente um estudo bibliográfico que se organiza em três grupos: documentos normativos franceses e internacionais, bibliografia publicada e material disponibilizado via internet.



# 1 - Novas leituras do património e a relação ao espaço na cidade criativa

“Cidade criativa”, “*cluster* criativo”, “destinação turística favorita” ou “capital cultural”, constituem alguns dos múltiplos qualificativos no universo das cidades contemporâneas. Nos últimos anos estes termos aparecem na literatura académica, mas também nos discursos dos responsáveis políticos para qualificar as estratégias de desenvolvimento de um território em termos turísticos, culturais e criativos. A passagem à era digital, a rapidez de informação, dos fluxos populacionais e das mobilidades, constituem fatores que transformam a leitura que os diferentes atores podem fazer da cidade. Atualmente temos consciência da necessidade de ultrapassar a definição individualista inerente à noção das cidades criativas, mais especificamente o famoso conceito “classes criativas” de Richard Florida (2002) e perceber os benefícios da dimensão coletiva e urbana da criatividade (HALBERT, 2010). A inovação associada à criatividade passa pela mobilização das redes, pela articulação dos recursos e pela participação ativa dos utentes – clientes – cidadãos assim como dos grupos associativos e coletivos existentes numa cidade. Neste contexto, o património têm um papel importante na difusão da imagem de uma cidade criativa. O património, nomeadamente a arquitetura urbana pode e deve contribuir para o *branding* de uma determinada cidade e fazer com ela seja um lugar atrativo. O espaço urbano é visto como uma plataforma de inovação aberta à sociedade civil, onde o património associado à criatividade, à inovação e à investigação, constitui um fator de desenvolvimento socioeconómico.

## 1.1- Viver o património nas cidades contemporâneas: participação habitante, educação e valorização patrimonial

Viver o património implica uma dupla apropriação do espaço e do tempo que permite legitimar a ação de habitar procurando fundamentá-la no passado. A relação entre património e os habitantes constitui um eixo de análise fundamental para perceber como os indivíduos constroem as identidades espaço-temporais (GRAVARI-BARBAS, 2005). Viver o património implica analisar este através de uma grelha de leitura multidimensional e complexa, onde o habitante é beneficiário e visitante, testemunha e significado (STOCK, 2004) da narrativa patrimonial. Do ponto de vista da participação e mobilização habitante e da produção de políticas patrimoniais, os habitantes são atores naturais e podem ter diferentes funções dependendo da sua capacidade de ação e do tipo de relação estabelecida com as instituições. Enquanto “embaixadores” (GRAVARI-BARBAS, 2005) eles têm como função representar um determinado território, mas também facilitar a descoberta *in situ* e estabelecer um diálogo intercultural de qualidade com os visitantes.

Se numa primeira análise, historicamente o património não aparece como elemento central nas políticas públicas, a referência ao património como conceito chave nos trabalhos de renovação e preservação dos bairros históricos é evidente (Legislação sobre o património histórico e estético da França *in Journal Officiel de la République Française*, Lei nº 62-903, 4 de Agosto de 1962.). Em França, participação e cidadania ativa são institucionalizados através das leis que enquadram os projetos que se desenvolvem no âmbito do





urbanismo. Por um lado podem tentar reduzir a ação de potenciais conflitos (bloqueio de um processo em curso ou mobilização cidadã) ou permitir que as populações participem na elaboração dos projetos urbanos ou patrimoniais. Outra função que podemos constatar é a legitimação política perante o eleitorado. Acima de tudo, os dispositivos participativos pretendem ser inovadores e têm consequências na imagem da marca da cidade e dos seus responsáveis políticos. A análise dos dispositivos participativos permite uma reflexão e análise das políticas locais. Essas ações aparecem sob diferentes formas associativas ou mesmo de coletivos mais informais. Em geral as associações não são propriamente orientadas para as questões de planeamento urbano, mas abordam muitas vezes a questão espacial numa dinâmica de ação cultural e animação de bairro. Essas dinâmicas permitem constatar a pluralidade dos atores e a existência de fóruns híbridos e a articulação entre eles.

A implicação dos habitantes através dos dispositivos participativos é central nas políticas municipais da cidade de Bordéus e permite a criação de espaços de diálogo com os seus representantes políticos. Desde 1995 que milhares de *bordelais* participam na vida local, ao lado das equipas políticas municipais, através dos conselhos de bairro e das comissões permanentes (Lei relativa à democracia de proximidade in *Journal Officiel de la République Française*, p. 3808, texto n° 1, Lei n° 2002-27628 Fevereiro de 2002). A cidade de Bordéus constitui o primeiro conjunto urbano classificado pela UNESCO com um perímetro de 1810 ha e 347 monumentos. O conjunto urbano integra igualmente um dispositivo mais largo, designado por zona de sensibilidade patrimonial que engloba o resto do território comunal e 8 cidades limítrofes. No caso de Bordéus, a maior parte das ações no âmbito da valorização patrimonial têm lugar no centro histórico. A relação entre património e os habitantes numa cidade Património mundial, não deve ser limitada ao perímetro estabelecido pela UNESCO. Em França os exemplos mais notórios de mobilização cidadã e práticas patrimoniais desenvolvem-se na periferia das grandes cidades. O exemplo do projeto *Accueil Banlieues* na periferia de Paris é bastante interessante para a nossa apresentação. Esta associação de voluntariado situada no departamento de Seine-Saint-Denis organiza ações variadas que permitem a valorização do território e a transformação do olhar do visitante mas também dos próprios habitantes sobre o seu território e o património. Vários projetos vão ser desenvolvidos nos próximos anos, como por exemplo a elaboração de um guia turístico elaborado pelos próprios habitantes. A associação *Accueil Banlieues* é membro da rede *Mémoires-Histoire*, rede que trabalha sobre a memória habitante e tenta lutar contra o “elitismo” imposto pelo modelo da UNESCO e os seus critérios, vistos muitas vezes como inapropriados para tratar e identificar o património das zonas periféricas. Essas memórias poderão ativar outro tipo de mobilizações no âmbito do património e ação cultural.

Regressando ao exemplo de Bordéus e da região da Aquitânia, um exemplo concreto de vontade institucional de capacitar os atores da sociedade civil no âmbito do património associado à criatividade e inovação, é o da *Banque numérique du Savoir d'Aquitaine* (BNSA). O Conselho regional da Aquitaine iniciou nos inícios dos anos 2000 uma operação de numerização, referenciamento e indexação dos fundos patrimoniais em parceria com o Ministério da cultura e da comunicação (DRAC) e os estabelecimentos culturais da região,

que permitiu a criação em 2007 de um serviço de património e inventário (*Patrimoine et inventaire d'Aquitaine*). Para além deste serviço, a BNSA alargou o campo de intervenção e apoio à valorização patrimonial com o lançamento da convocatória em 2011 da *Fabrique BnsA «Créativité et innovation autour des patrimoines aquitains»*. Os vários projetos apresentados no âmbito da *Fabrique BnsA* podem constituir exposições virtuais e híbridas, jogos, web documentários, hiper lugares, transmídia, realidade virtual, cross-média, géocatching, código QR. Estas ações permitem estabelecer novas relações entre as cidades como Bordéus e as zonas periféricas e rurais e transformar as fronteiras dos espaços patrimoniais.

Podemos constatar que a mobilização e valorização patrimonial associadas a medidas inovadoras e criativas aparecem nas periferias dos aglomerados urbanos antes de aparecer nas cidades históricas. Integrar os espaços periféricos de uma cidade classificada Património Mundial na valorização patrimonial para atingir a “igualdade patrimonial” constitui uma questão fundamental que nos remete imediatamente para noções de perímetro e fronteiras entre os espaços patrimoniais. Esta questão está relacionada com a criatividade e a capacidade de leitura e análise das cidades pelos próprios habitantes, pois ser criativo significa olhar para o passado de uma forma inovadora, flexível e sustentada.

## 1.2- A indústria turística do património: turismo e criatividade

Património e turismo têm uma longa história comum pela simples razão que os sítios patrimoniais são reconhecidos como destinos emblemáticos e turísticos pelas comunidades. Associar a criatividade ao turismo constitui uma etapa fundamental na evolução do turismo cultural. Nos anos 2000 a literatura relativa ao “turismo criativo” foi bastante prolífica, sublinhando essencialmente a homogeneização dos projetos urbanos, o desenvolvimento do turismo cultural durante os últimos 30 anos e a procura emergente de mais interação e criatividade por parte dos visitantes com os lugares visitados e os habitantes (RICHARDS, RAYMOND, 2000; RICHARDS, WILSON, 2007). Segundo os investigadores Greg Richards e Crispin Raymond (2000) turismo criativo constitui a possibilidade de adquirir ao longo da experiência turística, conhecimentos que fazem parte da cultura local ou da comunidade visitada. Os turistas criativos desenvolvem o seu potencial através de experiências interativas e participativas criando novas sinergias. Muitas cidades desejam ser mais criativas e apresentarem-se como destinos criativos: lugares onde a cocriação é possível, mas também lugares que podem atrair pessoas mais criativas (FLORIDA, 2005).

A criação da rede Creative Paris transformada mais tarde em Creative France demonstra isso mesmo. Esta rede oferece uma variedade de experiências criativas que vão das artes performativas, à culinária, passando pelo design, pela fotografia ou pela jardinagem. No caso da cidade de Bordéus existe a possibilidade de frequentar cursos de fotografia no âmbito da rede Creative France. Este curso permite a visita e a descoberta da cidade através da fotografia.

As atividades criativas abriram o campo de possibilidades e permitem aos turistas viverem experiências

em imersão total: o turista cria as suas memórias e redescobre os saberes e conhecimentos específicos de cada destino. O turismo cria sentido e vínculos. Aprender de uma forma interativa onde a dimensão performativa prevalece permite passar de uma abordagem puramente visual a uma abordagem performativa (EDENSOR, 2001). O turista não é mais um mero espetador mas um performer. O espaço turístico transforma-se num espaço criativo onde as performances turísticas contribuem também para a criação das identidades e podem contestar a ordem pré-estabelecida.

Como vimos anteriormente, a *Fabrique BnsA* permite igualmente a criação de projetos inovadores que articulam os diferentes campos e atores do setor cultural e por vezes na área do turismo. Entre os vários projetos financiados desde 2011 podemos destacar os seguintes: *Street invaders* (o objetivo é de transformar as cidades num museu a céu aberto e encorajar a exploração artística através de uma caça ao tesouro numérica nas cidades de Bordéus, Biarritz e Pau); *Vis le fleuve* (web documentário que propõe navegar e encontrar os diferentes personagens que fazem parte da historia do rio Garonne e da área urbana de Bordéus).

Participação, cocriação e aprendizagem experiencial são noções que aparecem ligadas à criatividade e que permitem compreender o turismo de hoje em dia. O turismo criativo é um desenvolvimento (quase lógico) do turismo cultural, mas com alguns limites. Como indica a arquiteta e geografa do turismo Maria GRAVARI-BARBAS (2010), a crítica natural do turismo criativo vem na linha da crítica à criatividade: pouca clarividência na definição de criatividade geralmente ligada a contextos e modelos ocidentais; instrumentalização da cultura e da criatividade; risco de reprodução em série; criatividade vista como quase uma obrigação.

Dependendo dos contextos, a criatividade pode ser um instrumento de regeneração ou revitalização dos recursos culturais e patrimoniais, assim como um modo de desenvolvimento mais sustentável de novos modelos de turismo. Este ato co criativo tem uma dimensão intangível e simbólica. Claro que nos bairros mais monumentais ou históricos as fronteiras entre turistas e habitantes são menos flexíveis, mais estruturadas e codificadas. De qualquer forma o conceito do turista-peformer vai sem dúvida renovar a problemática da cidade criativa e consolidar a ideia de que o turista é coprodutor da criatividade urbana (GRAVARI-BARBAS 2010).

## 2 - Estratégias e projetos da cidade criativa

Apesar da adesão progressiva à ideia da cultura como fator de criatividade ao serviço do desenvolvimento socioeconómico, podemos constatar simultaneamente uma marginalização gradual da cultura no seio das preocupações do estado francês (TOBELEM, 2010). A ameaça constante dos financiamentos das atividades culturais a nível local é contraditório com a emergência de uma economia criativa e inovadora e das práticas e discursos a nível europeu e internacional. O reconhecimento da importância e do crescimento da economia criativa evidenciada no estudo elaborado pelas Nações Unidas em 2013 (UN 2013), a criação das Redes

Cidades Criativas em 2004 pela UNESCO, a Estratégia Europa 2020 a nível europeu e a sua iniciativa emblemática da criação de uma «Agenda digital para a Europa», são exemplos notórios dos discursos e práticas internacionais. Outro elemento igualmente importante que devemos enunciar é a criação do programa Europa Criativa 2014-2020. Europa Criativa é o programa da União Europeia de apoio aos sectores cultural e criativo. O programa terá um orçamento de 1.4 mil milhões de Euros. Um dos objetivos gerais deste programa é de reforçar a competitividade dos sectores cultural e criativo, com vista a promover um crescimento inteligente, sustentável e inclusivo, para além de garantir a salvaguarda e a promoção da diversidade cultural e linguísticas europeias.

Tendo em conta os contextos nacionais e internacionais atuais, as estratégias e projetos urbanos vão refletir a vontade política dos atores institucionais em transformar as cidades contemporâneas em espaços mais criativos e inovadores e a incluir o património nessa nova abordagem.

## 2.1- Equipamentos culturais nas cidades contemporâneas

Os equipamentos culturais ocupam um lugar especial no desenvolvimento das cidades e podem ser salas de espetáculo, espaços culturais, conservatórios, centros de arquivos, bibliotecas ou museus. O espaço ocupado pelos equipamentos culturais é preponderante e segundo várias pesquisas efetuadas nos últimos anos pode contribuir para a atratividade de um lugar (TOBELEM, 2010). A incorporação de elementos imateriais na produção contemporânea cultural e patrimonial é incontestável e pode aparecer sob diferentes formas: do design à valorização cultural das marcas, passando pelo entrecruzamento entre investigadores, artistas e auto empreendedores, pela numerização do património, pelas ações de mecenato no setor cultural, pela criação de eventos artísticos e pelo reconhecimento do papel dos *clusters* a nível territorial. Neste contexto o papel dos equipamentos culturais pode ser visto de duas formas: reforça o quadro de vida e a atratividade da cidade para os residentes onde um nível de educação maior favorece a apetência para as práticas artísticas e o consumo de produtos culturais; contribui para a imagem da cidade e intensifica a atratividade a nível turístico.

O exemplo da Cidade do Vinho na cidade de Bordéus é notável. Inaugurado em Maio de 2016, este edifício pretende celebrar o vinho através das múltiplas dimensões possíveis. A França integrou oficialmente o vinho no seu património cultural, gastronómico e paisagístico em Outubro de 2014 (O futuro da agricultura, da alimentação e da floresta *in Journal Officiel de la République Française* n°0238, 14 Outubro de 2014 p. 16601 texto n° 1, LEI n° 2014-1170, 13 Outubro de 2014). O reconhecimento da dimensão patrimonial, cultural e intelectual e a valorização das relações entre o vinho e a cultura são prioridades deste estabelecimento. Equipamento cultural único no mundo dedicado ao vinho, este lugar pretende explorar as várias dimensões da cultura do vinho através de uma abordagem imersiva, sensorial e interativa. A Cidade do Vinho é explorada pela Fundação para a cultura e civilizações do vinho. Este edifício estende-se numa superfície de 13 350 m<sup>2</sup> repartidos através 10 níveis que vão até 55 metros e “aspira a ser uma vitrina a nível internacional da cidade

de Bordéus mas também da região” (*Cité du Vin*. Disponível em linha: <http://www.laciteduvin.com/en>). Para efetuar a visita do edifício vários percursos são propostos. O percurso permanente consiste numa viagem interativa que permite captar o imaginário do vinho e a sua influência na sociedade: 20 modelos temáticos, um percurso disponível em 8 línguas, mais de 10 horas com mais de 120 produções audiovisuais que implicaram a participação de mais de 100 peritos. A última etapa desta viagem culmina a 35 metros de altura num mirante que permite descobrir a cidade girondina a 360° - Bordéus e o Porto da Lua classificados Património Mundial, as vinhas e o seu território, acompanhado de uma degustação dos vinhos da região. Para além do percurso permanente, varias exposições temporárias culturais e artísticas serão organizadas num espaço de 700 m<sup>2</sup> em parceria com os grandes museus nacionais e internacionais e coleções privadas. Para além desta oferta, ao longo de todo o ano, serão organizados espetáculos, concertos, ciclos de cinema, encontros e debates. Uma oferta comercial é igualmente disponível (loja, bar e restaurante). A Fundação para a Cultura e Civilizações do Vinho e a Cidade do Vinho promovem igualmente a investigação no âmbito da enologia, da cultura, da história e da geografia do vinho.

Outros projetos de construção de novos equipamentos culturais para a cidade estão em curso. A MECA (Maison de l'économie créative et de la culture en Aquitaine) nova denominação para o Pólo Regional da Cultura e da Economia Criativa estará pronta em 2018. A MECA reagrupara três instituições culturais da região: a FRAC (Fonds régional d'art contemporain), a ECLA (Ecrit, Cinéma, Livre, Audiovisuel) e a OARA (Office artistique de la région Aquitaine). O edifício será essencialmente destinado a profissionais do setor cultural, mas uma parte será aberta ao público nomeadamente uma sala de exposições de 1.120 m<sup>2</sup>.

O futuro Museu do Mar e da Marinha, projeto ambicioso, apresenta-se através das divisas seguintes: “uma cidade para um grande museu”, “uma oferta museológica para o século XXI”, “um lugar de vida apropriado pelo público” (*Musée de la Mer et de la Marine*. Disponível em linha: <http://www.museedelamerbordeaux.fr>). Abrirá as suas portas em meados de 2018, apresentando um conceito de museu que se baseia numa abordagem patrimonial e científica diferente.

No caso de Bordéus, os grandes equipamentos culturais existentes e previstos para os próximos anos, fazem parte das estratégias de desenvolvimento local. A cidade francesa pretende inscrever-se na paisagem das cidades criativas e inovadoras através da valorização criativa do seu património e dos elementos fundamentais do seu território.

## 2.2- Património e cultura criadores de atividades

Anova geografia económica e cultural baseada na inovação e conhecimento permitem o desenvolvimento de novas atividades baseadas no capital criativo. As novas fronteiras do património permitem diversificar as atividades ligadas à conservação, à criação de produtos turísticos ou ao desenvolvimento de criações artísticas. Em 20 anos mais de 1000 estabelecimentos ligados à valorização patrimonial foram criados em

França: ecomuseus, de museus de património rural, museus ao ar livre, museus privados, etc. (LANDEL, 2007 na *La ressource territorial*). A relação entre património, território e criação de atividades é talvez um dos aspetos menos estudados no âmbito dos estudos patrimoniais (LANDEL, 2007 na *La ressource territorial*). Segundo o Centro de Informação Nacional e Regional sobre Profissões e Formações, podemos encontrar em França 50 profissões recenseadas no setor do património e ação cultural. Da mediação cultural à conservação do património, os profissionais do património ocupam um lugar estável na função pública acessível através de concurso. O espaço dedicado ao património nos projetos territoriais em França é evidente através do número de candidaturas a procedimentos dedicados ao desenvolvimento local tais como o programa de Iniciativa Comunitária LEADER da União Europeia para regiões rurais onde uma grande parte contém ações dedicadas a valorização do património.

Através da análise do relatório efetuado em Dezembro de 2013 pela Inspeção Geral das Finanças francesas e pela Inspeção Geral dos Assuntos Culturais intitulado *L'apport de la culture à l'économie en France*, constatamos que a cultura contribui de 3,2 % para a riqueza nacional e emprega mais de 670 000 pessoas confirmando a correlação positiva entre iniciativas locais e desenvolvimento local. Uma das grandes questões levantadas neste relatório é a dimensão do perímetro do campo cultural a ter em consideração para o estudo. Este campo estende-se não só ao património, mas também à criatividade e à inovação. Definir o perímetro do campo cultural apresenta várias dificuldades. A primeira, sem dúvida, é determinar no seio da economia nacional quais são as atividades consideradas “culturais”. Constatamos que no caso francês não existe uma nomenclatura específica para identificar a categoria socioprofissional relacionada com a cultura. Tendo em conta que existem mais de 732 códigos de identificação (informação disponibilizada pelo INSEE), para efetuar um trabalho mais aprofundado será necessário recorrer aos quadros estatísticos desenvolvidos a nível internacional pela UNESCO e pela União Europeia.

No caso da região da Aquitânia e mais especificamente da cidade de Bordéus, os grandes equipamentos culturais inaugurados este ano ou com data prevista para os próximos anos, constituem bons exemplos em termos de atratividade para os habitantes e visitantes, e da diversidade de atividades económicas no âmbito cultural. A Cidade do Vinho, por exemplo, pretende acolher mais de 450 mil visitantes por ano e representa 250 postos de trabalho diretos, podendo atingir os 750 postos diretos e indiretos nos próximos anos.

A utilização da noção da criatividade, associada ao património e ao turismo, permite a mutação e conversão dos vários atores implicados: o cidadão ou usuário torna-se coprodutor criativo e cultural, o trabalhador cultural vê o seu perfil diversificar-se e multiplicar-se. O grande desafio passa pela aquisição de novas competências e saberes, mas também pela perenização das experiências e capacidades, e igualmente pela difusão dessas o fora do circuito onde foi elaborada.

## Conclusões

Novos espaços, novas abordagens da cidade: a cidade Bordéus, à imagem de outras cidades europeias, parece concentrar na sua essência múltiplos fatores que fazem dela uma cidade aberta, dinâmica e criativa. A ideia deste trabalho é de problematizar algumas pistas de reflexão sobre a noção de criatividade aplicada à experiência patrimonial. A extensão da proteção patrimonial transformou a Europa numa espécie de museu a céu aberto, tornando difícil a introdução da contemporaneidade nas escolhas institucionais e na dimensão espacial nos territórios. Um dos elementos a ter em conta é sem dúvida a necessidade de ultrapassar as fronteiras clássicas do património e criar novas sinergias entre os habitantes e os visitantes assim como com os atores institucionais nas cidades.

Como indica a investigadora e geógrafa Sandra Guinand (2015), o projeto patrimonial está inserido em dois sistemas de representação: o sistema mundo com os seus atributos como a mundialização, a globalização e o pós-modernismo, e os seus recetores, nomeadamente o turismo, o consumo e a economia; e o sistema quotidiano, parte integrante do dia-a-dia dos indivíduos que se traduz nos equipamentos socioculturais, os espaços públicos, os signos, a memória, entre outros.

A prosperidade económica favorece o aparecimento de grandes equipamentos culturais de qualidade, que por sua vez permitem a atratividade das cidades em termos de fluxos de população, de investimentos produtivos e de localização de novas empresas. Resta aos poderes públicos reorganizar-se no domínio das políticas culturais e otimizar a gestão do território. Bordéus encarna perfeitamente os valores e a visão contemporânea do património: ação cultural e património ligados ao tecido social e económico que reinventam e dinamizam a cidade em permanência. No entanto devemos evitar associar permanentemente a noção de criatividade à visão económica, onde o cidadão é muitas vezes visto como mero consumidor e não como um ator culturalmente ativo. A criatividade deve inscrever-se igualmente numa perspetiva de democracia e cidadania culturais.

Quais são as possibilidades de reconfiguração das comunidades locais e do projeto patrimonial com geometrias variáveis? Quais são as novas possibilidades de leitura e reinterpretação do património pelos diferentes atores? Como é que os profissionais no âmbito do património e da ação cultural se situam neste novo e complexo contexto? Estas são algumas questões em aberto que pretendemos dar continuidade em investigação futura.

## Referências

- EDENSOR Tim, "Performing tourism, staging tourism: (Re)producing tourist space and practice *in Tourist Studies*, Sage publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, 2001, p. 59-81.
- Inspeção Geral das Finanças (IGF), Inspeção geral dos assuntos culturais (IGAC), *L'apport de la*

*culture à l'économie en France*, Paris, 2013, 390 p.

- FLORIDA Richard, *The rise of the creative class*, Basic Books, New York, 2002, 434 p.
- FLORIDA Richard, *Cities and the creative class*, New York-London, Routledge, 2005, 198 p.
- GRAVARI-BARBAS Maria (dir.), *Habiter le patrimoine. Enjeux, approches, vécu*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 618 p.
- GRAVARI-BARBAS Maria, "Le touriste, co-opérateur de la créativité urbaine ?" in *Revue Urbanisme n° 373*, Juillet-Août 2010, *Dossier: Villes Créatives ?*, p. 68-70.
- GUINAND Sandra, *Régénérer la ville : patrimoine et politiques d'image à Porto et Marseille*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 278 p.
- GUMUCHIAN Hevré (dir.), *La ressource territoriale*, Paris, Economica, Anthropos, 2007, 252 p.
- HALBERT Ludovic, "La ville créative pour qui?" in *Revue Urbanisme n° 373*, Juillet-Août 2010, *Dossier: Villes Créatives ?*, p. 43-45.
- KEA, *The economy of culture in Europe*, KEA European Affairs, Directorate-General for education and culture, Brussels, 2006, 355 p.
- LANDRY Charles, *The creative city: a toolkit for urban innovators*, London, Earthscan Public Ltd., 2000, 324 p.
- RICHARDS Greg, CRISPIN Raymond, "Creative tourism" in *ATLAS News*, 23, p. 16-20, 2000.
- RICHARDS Greg, WILSON Julie, *Tourism, creativity and development*, Routledge, 2007, 322 p.
- STOCK Mathis, @en, "L'habiter comme pratique des lieux géographiques." in *EspacesTemps.net, Works*, 18.12.2004
- TOBELEM Jean-Michel, "Equipements culturels et villes créatives" in *Revue Urbanisme n° 373*, Juillet-Août 2010, *Dossier: Villes Créatives ?*, p. 46-48.
- UN, *Rapport sur l'économie créative: Elargir les voies du développement local*, Nations Unis/PNUD/UNESCO, Paris, 2013, 204 p.

## Sites web

- Cité du Vin. Disponível em linha: <http://www.laciteduvin.com/en> (consultado 15 de Outubro 2016).
- Journal Officiel de la République Française. Disponível em linha : <https://www.legifrance.gouv.fr> (consultado 31 de Outubro 2016).
- Musée de la Mer et de la Marine. Disponível em linha : <http://www.museedelamerbordeaux.fr/> (consultado 10 de Outubro 2016).



# CONVENTO DE MONCHIQUE NO PORTO: HIPÓTESE DE RECONSTITUIÇÃO DIGITAL

TIAGO TRINDADE CRUZ

Faculdade de Letras.  
Universidade do Porto | CITCEM.  
Via Panorâmica Edgar Cardoso. 4150-654 Porto (Portugal).  
Email: geral@tiagocruz-arq.pt

## Resumen

*O presente artigo focar-se-á nas intervenções manuelinas no convento da Madre de Deus de Monchique. Este conjunto, exemplo de como as cercas conventuais moldaram e construíram cidade, permite-nos vislumbrar uma das raras conceções manuelinas documentadas, atualmente existentes no Porto.*

*Recorde-se que, após a extinção das ordens religiosas, o complexo foi reutilizado para diversos fins, incluindo comércio e armazéns. Tendo em conta as profundas alterações sofridas ao longo dos tempos e o estado atual de ruína de parte do conjunto edificado, consideramos premente promover o conhecimento deste relevante conjunto patrimonial. Acreditamos que um estudo desta natureza possa contribuir para uma reflexão multidisciplinar mais alargada da importância histórica do sítio de Monchique na construção identitária da cidade, reavivando as suas memórias.*

*Como modo de aproximação ao objeto de estudo, recorreremos à cripto-história da arte – tal como a entendeu Vítor Serrão – e às possibilidades de análise de obras de arte inexistentes na reconstituição de percursos artísticos. O desenho de reconstituição digital e as suas mais-valias são essenciais para esta análise. Usufruindo do seu vasto potencial – ainda praticamente inexplorado no presente objeto de estudo –, e num enquadramento balizado pelas cartas internacionais que informam esta matéria, procederemos à elaboração de uma proposta de reconstituição digital do complexo conventual de Monchique, tal como se apresentava no plano inicialmente delineado por Diogo de Castilho. Serão tidas em conta as recomendações das cartas e dos princípios internacionais do digital heritage, bem como as diferentes teorias e práticas do restauro.*

## PALABRAS CLAVES

**Reconstituição Digital, Cripto-história da Arte, Porto, Monchique, Diogo de Castilho**

## Abstract

*This article will be focused on Manueline interventions in the Monastery of Madre de Deus de Monchique. This set, an example of how the convent fences shaped and built a city, allows us to glimpse one of the rare documented Manueline conceptions currently existing in Porto.*

*We mustn't forget that, after the extinction of religious orders, the complex was reused for various purposes, including trade and warehouses. Taking into account the profound changes that have taken place over the years and the current state of ruin of part of the buildings, we consider it is imperative to promote the knowledge of this important patrimonial set. We believe that a study of this nature can contribute to a broader multidisciplinary reflection of the historical importance of the Monchique site in the construction of the identity of the city, reviving its memories.*

*As a way of approaching the object of study, we used the crypto-history of art - as understood by Vítor Serrão - and the possibilities of analyzing works of art that do not exist in the reconstitution of artistic paths. The design of digital reconstitution and its gains are essential for this analysis. Benefiting from its vast potential - still practically unexplored in the present case study - and in a framework established by the international charts that inform this matter, we'll draw up a proposal for the digital reconstitution of the conventual complex of Monchique, as presented in the initial plan outlined by Diogo de Castilho. The recommendations of the charters and the international principles of digital heritage, as well as the different theories and practices of restoration, will be taken into account.*

## KEYWORDS

**Digital Reconstitution, Crypto-history of Art, Porto, Monchique, Diogo de Castilho**

## Introdução

A presente investigação tem como objeto de estudo o Convento da Madre de Deus de Monchique, edificado a partir de 1533 no lugar de uma antiga sinagoga, sob o plano de Diogo de Castilho (1490-1574). Da primeira fase de construção aos dias de hoje, decorreu um longo processo de transformação, com sucessivas adições volumétricas e mudanças de uso. Pela importância e significado histórico do construído e perante a dificuldade em identificar a sua configuração inicial, propomo-nos elaborar uma hipótese de reconstituição digital da sua forma original. Pretende-se combater as limitações inerentes à inexistência ou, como no caso presente, à alteração profunda do objeto de estudo, alargando o enquadramento e a compreensão das práticas artísticas e arquitetónicas na cidade do Porto, no século XVI. Neste ponto, e numa perspetiva de mobilidade artística e do conhecimento, não esqueceremos a leitura comparativa das obras, dos mesmos período e autor, na busca de pontos de contacto e de novas ligações artísticas e formais.

Partimos da leitura sistemática que tem vindo a ser feita pelos historiadores urbanos da cidade do Porto, dos sistemas e processos de construção da cidade no referido período e da importância das cercas conventuais na estruturação e definição do espaço urbano. Tal como Monchique, outros conventos – de configuração, dimensão e localização diversa –, deram origem a múltiplas formas de evolução urbana, adquirindo um papel importante na transformação da cidade.

A aplicação do digital enquanto método não destrutivo de ensaio de hipóteses sobre a evolução construtiva e para a reconstituição de determinadas fases de um edifício implicou uma reflexão acerca das potencialidades e limites destas ferramentas, bem como da procura de um entendimento mais cabal de conceitos nelas implicados, como a *cyberarqueologia* (Forte, 2010 e 2014: p. 115-117) e o *digital heritage*. Além disso, permitiu esclarecer as mais-valias dos diferentes modelos de apresentação e a sua adequação ao presente caso de estudo.

Sabemos que o Convento de Monchique tem vindo a ser paulatinamente estudado, especialmente no período subsequente à extinção das ordens religiosas. Contudo, desconhecemos a existência de uma proposta de reconstituição digital nos moldes que aqui propomos. Assumindo a sua pertinência e reconhecendo que não existe ainda uma perceção difundida da sua importância, empreendemos a sua elaboração.

## Objetivos

Este artigo visa sustentar e documentar a elaboração da já referida proposta de reconstituição digital. Apesar do carácter verosímil das fontes, o trabalho desenvolve-se no campo das hipóteses. Como já referimos, este complexo religioso foi objeto de múltiplos acrescentos, alterações de uso e reconversões funcionais visando a adaptação às novas atividades que se foram sucessivamente instalando nos vários edifícios. Para além da apropriação dos espaços a funções de carácter industrial, esta alteração implicou uma profunda



mudança na sua configuração volumétrica e na sua relação com a envolvente.

A nossa proposta vai no sentido de, reconstituindo digitalmente o complexo conventual, cooperar no alargamento do conhecimento, na sua preservação e divulgação. Esperamos que esta investigação possa contribuir – numa perspetiva de sustentabilidade do conhecimento – para o surgimento de novas perspetivas ou de renovadas fundamentações referentes à arquitetura construída no «largo tempo do manuelino» nesta cidade e na região norte de Portugal.

## Metodologia

Visando a concretização de uma hipótese de reconstituição, partimos da aplicação do método da Cripto-História da Arte. Tal como nos diz **Vítor Serrão**, esta **«assume-se como um conceito absolutamente novo para alargar uma prática historiográfica já antiga que nunca foi verdadeiramente consciencializada, de integrar o estudo do património desaparecido na metodologia corrente desta disciplina»** (Serrão, 2001: p. 11-12). Em termos práticos, na vertente da reconstituição, «a **análise do** fragmento de um conjunto artístico nos nossos dias parcialmente inexistente, a fim de desvendar a sua possível estrutura inicial», permite-nos – através de uma análise visual, documental, estilística e iconográfica – um alargamento da prática historiográfica (idem: p.12), um dos objetivos avançados para este trabalho.

O processo de investigação iniciou-se com a pesquisa arquivística, incluindo imagens e mapas, fundos monásticos e documentos notariais. Na análise de fontes, estudaram-se os relatos de importantes cronistas da cidade, de diferentes períodos históricos, como: João de Barros (1496-1570), Manuel Pereira Novaes (sec. XVII), Agostinho Rebelo da Costa (séc. XVIII) Henrique de Sousa Reis (1810-1876) e Damião Peres (1889-1976), entre muitos outros.

Para a proposta de reconstituição digital atentamos na Carta de Londres (2009), na sua tradução em português (Botelho e Dias, 2014), e nos Princípios de Sevilha (International Principles of Virtual Archaeology), entendidos na sua complementaridade e assumidos como resultado da necessidade de um debate teórico que proporcionasse às entidades relacionadas com o património um melhor aproveitamento das potencialidades da tecnologia e a procura de minimização de possibilidades de aplicações mais controversas. Além disso, revelaram-se úteis nos esclarecimentos relativos à utilização e recurso de fontes durante o processo de reconstituição digital.

## 1. A cripto-história do Convento de Monchique

### 1.1 O Porto no século XVI e o lugar de Monchique

Muitos estudos, incluindo a investigação mais recente, têm explorado a temática da cidade do Porto no século XVI, versando os múltiplos aspetos da sua vivência económica, social e cultural (Afonso, 2013;



Machado, 2004 e Matias, 1999). Como aproximação ao convento de Monchique, focar-nos-emos no plano urbanístico e arquitetónico, assumindo o momento particular da criação e afirmação das cercas conventuais como fator decisivo no «fazer» cidade (Barros, 1998; Casanova, 2014; Pereira, 2007 e Rocha, 2006-2007). Mantendo uma «estrutura funcional muito idêntica à que tivera na Idade Média» (Barros, 1998: p. 416) o Porto quinhentista reflete a integração das cercas conventuais na definição e promoção do fenómeno urbano, espelhando a importância assumida por estas instituições, no nosso país, entre os séculos XVI e XVIII, como polos de desenvolvimento da estrutura e da vivência urbana (Rocha, 2006-2007: p. 528).

Neste contexto, o século XVI terá sido profícuo na fundação de conventos femininos seguidores da regra de Santa Clara (Fernandes, 1992: p. 24). Assim sendo, e já no início de oitocentos, existiam quatro cercas conventuais na cidade do Porto: São Bento de Avé Maria, São José das Carmelitas Descalças, Santa Clara e Madre de Deus de Monchique.

O sítio de Monchique (Monte Chico, Monte Pequeno) foi objeto de uma contínua «ocupação cultural-devocional» (Rebello, 2001: p. 124). Sabemos que antes da apropriação cristã deste lugar terão aqui existido um judiaria e uma sinagoga (Dias, G., 2003: p. 426-440 e 2006: p. 165-172; Sousa, 2000: 215). Com a saída dos judeus deste lugar, os terrenos foram doados em 1410, pelo rei D. João I, a Gil Vaz da Cunha, como reconhecimento dos muitos e valiosos serviços prestados à Coroa, sendo-lhe dada autorização para construir morada (Ferreira, 1948: p. 286-287 e Matias, 1999: p. 80-83). Em 1433, Gil Vaz da Cunha passa a propriedade para Fernão Vasques Coutinho que ali construiu uma casa senhorial (Oliveira, 1999: p. 124-125). E foi nestes mesmos terrenos que os fidalgos Dom Pêro da Cunha Coutinho e sua mulher Dona Beatriz de Vilhena mandaram posteriormente edificar o convento feminino de Monchique, dotando-o de vários dos seus bens.

## 1.2 A fundação do convento e o contrato com Diogo de Castilho

A 18 de Julho de 1533 foi pedida a autorização papal para a fundação do referido convento, sendo ainda (mesmo antes da concessão da autorização) assinado um contrato com Diogo de Castilho (Basto, 1964: p. 117-141) para a construção da igreja e dando-se início à transformação da casa nobre dos Coutinho de Monchique em residência conventual. Segundo José F. Afonso, Castilho terá vivido alguns anos no Porto, durante as décadas de 20 e 30, tendo muito provavelmente projetado o convento beneditino de S. Bento da Ave-Maria e estando associado, com João de Ruão, à obra da Serra do Pilar iniciada em 1537 (Afonso, 2009: p. 181). O número de estudos existentes sobre este autor é muito extenso. Destacaremos somente a entrada no *Dicionário dos arquitectos engenheiros e construtores portugueses*, (vol. I, p. 170-183 e 530-534) e o trabalho de Craveiro, M. (1990).

O contrato de construção do convento (Basto, 1964, p. 122-127), prevendo a conclusão da obra até ao dia 24 de Junho de 1534, foi assinado pelo mestre biscainho Diogo de Castilho. Antes, Diogo teria participado,

nas seguintes obras dirigidas pelo seu irmão João de Castilho: abóbada da Sé de Viseu (1513) e mosteiro dos Jerónimos (1517-1518) (Viterbo, 1988: p. 183-184). Sobre a mobilidade do conhecimento, Pedro Dias destaca a importância dos autores biscaínhos na definição e afirmação da arquitetura tardogótica em Portugal (Dias, 1986: p. 9-91).

A 12 de novembro do mesmo ano, a Bula papal «Debitum Pastoralis Officii», de Paulo III [(1468-1549) – (pap. 1534-1549)], autoriza a fundação deste convento da Ordem de S. Francisco (Almeida, 1968, p. 147) e pertencente à Província de Portugal da Observância. Á época era bispo do Porto D. Pedro da Costa (1507-1535), sendo significativo, segundo Flórido Vasconcelos, que durante o seu bispado «tenha vivido e trabalhado no Porto o grande “mestre de pedraria” que foi Diogo de Castilho – e habitado, precisamente, na rua de Santa Catarina das Flores [uma das mais importantes intervenções urbanísticas na cidade do Porto, no século XVI]» (Vasconcelos, 1979; p.272).

Estabelecendo-se em Monchique, à época um arrabalde da cidade do Porto, fora dos muros citadinos (Novaes, 1917, p. 98-99), o convento passou a ser habitado por religiosas franciscanas submetidas à observância da Regra de Santa Clara.

### 1.3 O processo de edificação e breve análise do construído

A construção do convento abarcou vários períodos de edificação. O complexo foi sendo disposto em cascata ao longo da encosta – em diferentes planos comunicantes por escadas –, desenvolvendo-se desde o cimo de Monchique até ao rio, numa sucessão de edifícios que se completavam e onde havia dois claustros muito singulares, cada um com seu chafariz, repuxos e bacias, jardins, hortas e fontes. Segundo Pedro Vitorino, o convento possuía três tanques: um no claustro grande, um no pequeno e outro no pátio de entrada (Vitorino, 1937: p. 212-216). Pinho Leal informa-nos também que o tanque do claustro pequeno (mais antigo) se localizaria junto à «Capellinha» e que o grande claustro, todo lajeado, teria 16,8 metros de largo por 44,7 metros de comprido. Acrescenta ainda que existiriam nas cercas diferentes cascatas, «com suas figuras e azulejos, o que tudo com o correr dos annos foi cahindo em ruínas» (Leal *apud* Silva, 1994: p. 109-120).

A disposição irregular deste conjunto conventual de grandes dimensões estava distribuída por vários corpos de volumetria escalonada, resultado da adaptação à topografia do terreno. Em 1789, Alvarez Ribeiro diz-nos que os «Dormitorios, e a maior parte desse Convento, cahe sobre o Rio Douro, descobrindo das suas janelas o largo passeio de Miragaya, o dilatado curso do mesmo Rio, e os Navios, que por elle navega» (Ribeiro, 1789: p. 119).

Segundo as várias fontes consultadas, a Igreja do convento, de planta longitudinal, era constituída por uma única nave e por uma capela-mor retangular. Apresentava coro alto e baixo, comunicantes com a nave através de dois arcos sobrepostos; possuía sacristia e o campanário localizava-se na torre situada entre a

igreja e o edifício conventual. Este tinha planta retangular, desenvolvendo-se em três pisos percorridos por uma arcada de pedra. Os dois pisos superiores albergavam o dormitório e o inferior o refeitório, com cerca de quarenta metros de comprimento, três naves formadas por duas alas de colunas inteiriças, tendo em cada ala oito, que sustentam os arcos de cantaria que apoiam a abobada do edifício conventual, limitado por outra torre, destinada a mirante de recreio para as Freiras. Estas duas torres, de planta retangular, com cobertura de quatro águas, eram rematadas por ameias. O claustro principal localizava-se atrás dos coros da igreja, ao nível da arcada da cozinha. O segundo claustro, de menores dimensões, também em arcos e colunas, era de tijolo, com o já referido chafariz de pedra ao centro. A capela do Senhor dos Passos ficava ao lado deste claustro. Sobre o corpo dos dormitórios, com orientação Norte (monte) – Sul (rio), crê-se que deva ter existido uma ampliação, na sua largura, no lado da frente ribeirinha (possivelmente no século XVIII), «do que resultou a construção de uma galeria assim como o amesquinçamento dos dois torreões contemporâneos da fundação do convento» (Rebelo, 2001: p. 127). Junto ao rio localizava-se a casa dos capelães e hospedaria para recolhimento de familiares aquando da visita às religiosas.

Segundo Moreira da Silva, o convento teria um pórtico manuelino com um tímpano sobrepujante ornado com as armas pontíficas e sob este, ao meio, um brasão esquartelado, com as armas dos Cunhas e dos Coutinhos» (Silva, 1994, p. 109-120). Este encontra-se atualmente no Museu Nacional de Soares dos Reis.

A primeira fase da construção, terminada no século XVI sob a direção de Diogo de Castilho, apresenta características associadas às construções manuelinas. Nos séculos XVII e XVIII, o conjunto foi ampliado com os já referidos claustros ajardinados e outras dependências.

#### 1.4 Construções e ocupações posteriores do Convento

No ano de 1681, Marcos Gonçalves (Ferreira-Alves, 2008: p. 159) terá sido o responsável pelo acrescento de um dormitório e em 1699 «foi contratado o mestre pedreiro *Manuel Vieira* para fazer uma nova capela-mor, segundo a “traça” que fez o arquitecto *João Pereira dos Santos*» (Ferreira-Alves, 1985: p. 262).

A casa dos capelães foi construída entre 1761-67 com o intuito de aumentar os rendimentos do convento. A sua conclusão, tendo em vista servir de armazém de vinho, foi possibilitada por um contrato com a Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro. Em 1958, após intervenção da DGEMN o edifício passa a receber os Comandos e a Guarda Fiscal. No frontispício apresenta brasão da ordem de São Francisco.

O armazém do cais novo é incorretamente identificado como parte do convento. Foi mandado construir pela mesma Companhia Geral para servir como depósito e assim alargar o espaço da sua sede em Miragaia.

O atual Bairro Ignez corresponde à terceira fase de construção do convento, na parte de trás da cerca

e terá sido construído para residência das serventes. Posteriormente foi propriedade dos condes de Burnay, fábrica de serralha, carpintaria e pregaria, bairro de casas económicas para operários e residência para estudantes.

Com a extinção das ordens religiosas em 1834, no âmbito da Reforma geral eclesiástica, o convento caiu em declínio e os seus bens foram dispersos por vários proprietários (Fernandes, 1993: p. 245-270). A sua ocupação posterior foi sempre de carácter industrial. Atualmente o conjunto encontra-se praticamente em estado de ruína, sendo que alguns dos edifícios, como a igreja e o edifício principal, estão desprovidos de cobertura.

## 2. O Digital Heritage e a Reconstituição Digital

### 2.1 Conceitos e Pressupostos

Remontando aos anos 70, as práticas de modelação e visualização de arquitetura inexistente – destruída ou não edificada – tendo por base o computador têm vindo a conhecer um extraordinário incremento, desde o final da década de 1980 com os projetos pioneiros da *Old Minster* de Winchester e o modelo de *Cluny III*, até aos dias de hoje. Os grandes avanços no desenvolvimento de *software* e nos processos de renderização têm permitido criar imagens cada vez mais realistas, servindo quer a indústria, quer a educação para o património. Cumprindo simultaneamente as funções de documentação e comunicação – nos contextos de investigação, divulgação e preservação do património cultural –, o processo de reconstituição digital em História da Arte amplia as potencialidades e o alcance da investigação espacial.

A utilização do desenho como instrumento de estudo e de aproximação ao conhecimento na disciplina de História da Arte é já sobejamente conhecida, desde a condução das primeiras pesquisas do espaço como elemento constituinte da arquitetura, na última década do século XIX, até às novas potencialidades oferecidas pelo digital. Se por um lado, nos permite investigar o legado histórico e patrimonial dos espaços edificados e das suas representações por outro lado, abre caminho à concretização de interpretações, hipóteses, ideias ou especulações. É neste contexto que a reconstituição virtual, com os novos desafios que nos coloca com a realização de imagens e vídeos foto-realistas, se apresenta como uma das mais desafiantes vias de investigação em História da Arte. Pressupondo um conhecimento aprofundado da forma, dos materiais e do próprio contexto urbano, não deixa de lado matérias mais dificilmente mensuráveis como a luz, a cor, a textura e os ambientes. Quanto mais acurada for a investigação, mais fidedigno será o resultado obtido. Daí a importância, assumida pela Carta de Londres de 2009, também na procura de documentar todas as fases do processo de reconstituição digital.

### 2.2 Proposta de reconstituição digital do Convento de Monchique

O desenvolvimento de um modelo tridimensional desta natureza acompanha o progresso da investigação.

Partindo de uma acurada análise da documentação reunida, chegamos a uma hipótese volumétrica. O entendimento do conjunto edificado estende-se ao seu enquadramento urbanístico. São, por isso mesmo, igualmente importantes e imprescindíveis as relações com a topografia e as edificações envolventes. Como sabemos, a abertura de novas ruas e a mudança das relações com o rio sofreram alterações profundas, vindo alterar o significado do construído e o seu protagonismo. Por isso mesmo, a hipótese de reconstituição virtual é também sensível a estes pontos, procurando, o mais possível, um enquadramento urbano fidedigno.

Se numa primeira leitura importa perceber as relações de massa, vazio-cheio e de aberto-fechado, este trabalho assume um carácter exploratório na necessidade de obter esclarecimentos relativamente aos materiais de construção e revestimento, na cor e na textura.

Num último ponto, e atendendo à importância dos elementos distintivos da construção, como arcos, colunas e ameias, por exemplo, as representações terão sempre em conta o seu significado, numa atenção especial à sua importância na definição da arquitetura do período manuelino.

## Conclusões

Os novos conhecimentos trazidos pela revolução digital vêm confrontar os métodos tradicionais de pesquisa na área das ciências sociais e humanas com novas perspectivas e desafios relacionados com o computador. Equaciona-se a veracidade das representações e dos resultados obtidos pela reconstituição digital, numa cada vez mais crescente necessidade de dar resposta à Geografia e à História, bem como às disciplinas diretamente implicadas na Arquitetura, como a Urbanística, a História da Arte e até a Arqueologia.

Como anteriormente referido, o processo de formulação de hipótese de reconstituição digital acompanha os procedimentos de pesquisa histórica e das fontes. Por outro lado, sabemos que o método segundo o qual são desenvolvidos os modelos tridimensionais permite adicionar novas informações em qualquer fase da investigação, aumentando a sua abrangência e o número de assuntos em análise. Perspetiva-se a utilização de técnicas avançadas de fotogrametria e scanner a laser, permitindo que o trabalho de investigação possa avançar em termos de uma complexificação crescente. A hipótese que agora apresentamos serve, antes de mais, como ponto de partida para um novo debate e para o lançamento e reforço de novas linhas de investigação em torno deste complexo conventual e da arquitetura manuelina e quinhentista construída nesta cidade e na região norte do país.

Por outro lado, prevê-se a evolução do trabalho no sentido da indagação em torno da escala do edificado e não somente urbana. A arquitetura do período manuelino destaca-se pela atenção dada aos elementos formais e decorativos na caracterização e definição espacial. Conscientes da importância dos elementos estruturais e decorativos da arquitetura do «largo tempo do manuelino» na sua dupla leitura de relação territorial e na escala do edifício, aguarda-se o desenvolvimento da seguinte etapa da investigação.



## Referências

Afonso, J. (2009). «A herança do *muratore* e o caminho de Coimbra: *consuetudo, sprezzatura* e a arquitectura religiosa do Noroeste português na segunda metade do século XVI» (p- 173-238).

Publicado em *II Congresso Histórico de Amarante*, Vol. II, Tomo I. Amarante: C. M. Amarante.

Afonso, José F. (2013). «*A imagem tem que saltar*»: a igreja e o Porto no século XVI (1499-1606).

*Um estudo de história urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.

Barros, A (1998). «Em proveito dos mosteiros e enobrecimento da Cidade. Os conventos de S.

Bento de Avé Maria e de Santa Clara e as alterações urbanísticas do Porto na segunda metade do século XVI».

Publicado em *I Congresso sobre a Diocese do Porto* (p. 393-426). Porto: Centro de Estudos D.

Domingos Brandão, Universidade Católica - Centro Regional do Porto, FLUP - DCTP.

Basto, M. (1964). *Apontamentos para um Dicionário de Artistas e Artífices que trabalharam no Porto do séc. XV ao XVIII*». Porto: C. M. Porto.

Casanova, M. (2014). «Conventos suprimidos e a construção de uma nova ordem urbana no Porto».

Publicado em *Monastic architecture and the city*. Coimbra: Centre for Social Studies (p. 203-207).

Dias, G. (2003). «Presença de Judeus no Porto: da Idade Média à Modernidade».

Publicado em *Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Moreno Baquero*, vol. 1 (p. 426-440). Porto: Civilização Editora.

Dias, G. (2006). «Vestígios da presença judaica no Porto». Publicado em *As religiões da nossa vizinhança: História, Crença e Espiritualidade* (p. 163-172). Porto: Universidade do Porto.

Dias, P. (1986). «O Manuelino». *História da Arte em Portugal*, vol. 5. Lisboa: Publicações Alfa, p. 9-91.

Dias, P. (2009). «A Arquitectura Manuelina». *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX*, vol. 5. V. N. de Gaia: Fubu Editores.

Fernandes, M. (1992). *O Mosteiro de Santa Clara do Porto em meados do século XVIII (1730-80)*.

Porto: Arquivo Histórico da C. M. Porto.

Fernandes, M. (1993). «Os últimos dias de Monchique». Publicado em *Revista da Faculdade de Letras: História*, 10 (p. 245-270). Porto: FLUP.

Ferreira, J. (1948). «O Porto e a Residência de Fidalgos - Subsídios para a sua História.» Publicado em *Boletim Cultural*. Vol. XI, fase. 3 - 4, Porto: C. M. Porto, pp. 286 - 287.

Ferreira-Alves, J. (1985). «Aspectos da Actividade Arquitectónica no Porto na segunda metade do século XVII». Publicado em *Revista da Faculdade de Letras: História*, série 2, vol. 2 (p. 251-272). Porto: FLUP.

Ferreira-Alves, J. (2002). «Elementos para a história do Convento da Madre de Deus de Monchique», Publicado em *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Série vol.1 (p. 129-147). Porto: FLUP.

Ferreira-Alves, N. (2008). *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto: CEPSE.

Forte, M. (2010). *Cyber-Archaeology*. Oxford: Archaeopress.

Forte, M. (2014). «Virtual Reality, Cyberaerchaeology, Teleimmersive Archaeology». Publicado em *3D Recording and Modelling in Archaeology and Cultural Heritage* (p. 113-127). Oxford: Archaeopress.

Machado, M. (2004). «D. Manuel e o Porto: o fim da autonomia municipal». Publicado em *III Congresso Histórico de Guimarães. D. Manuel e a sua época* (p. 337-350). Guimarães: C. M. Guimarães.

Matias, A. (1999). «O Porto em 1533 - Actas de vereação da Cidade.» Dissertação de Mestrado em História Medieval apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Pereira, A. (2007). *Os conventos do Porto: descontinuidades, transformação e reutilização*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura apresentado à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Rebelo, E. (2001). «Da clausura ao século. O destino de dois espaços conventuais do Porto. Materialidades, memórias e património». Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Ribeiro, A. (1789). *Descrição topografica, e historica da cidade do Porto*. Na officina de A. Alvarez Ribeiro.

Rocha, M. (2006-2007). «O Mosteiro-Cidade na génese e desenvolvimento urbano: uma interpretação do espaço». Publicado em *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, 5-6 (p.

527-548). Porto: FLUP.

Serrão, V. (2001). *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte.

Silva, Fernando M. (1994). «O Convento de Monchique». *Publicado em Boletim da Associação Cultural Amigos do Porto, III Série, nº 12* (p. 109-120). Porto.

Sousa, A. (2000). «Tempos Medievais». Publicado em *História do Porto* (p. 118-253), direção de Ramos, L. Porto: Porto Editora.

Vasconcelos, F. (1979). «D. Pedro da Costa. Subsídios para a biografia de um bispo do Porto do século XVI.» Publicado em *Revista de História – Actas do Colóquio «O Porto na época moderna»*, vol. 2, (p. 269-28). Porto: Instituto nacional de Investigação Científica e Centro de História da Universidade do Porto.

Viterbo, S. (1988).

*Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses* (3 volumes). Lisboa: INCM.

Vitorino, P. (1937). *Notas de arqueologia Portuense*. Porto: Publicações da C. M. Porto, p. 212-216.

## ANEXOS



Figura 1 – O Porto e a Europa do renascimento: perspectiva sobre o Convento de Monchique. Documento subordinado/Ato informacional, 1983 – 1983. Ref. Arquivo Municipal do Porto.

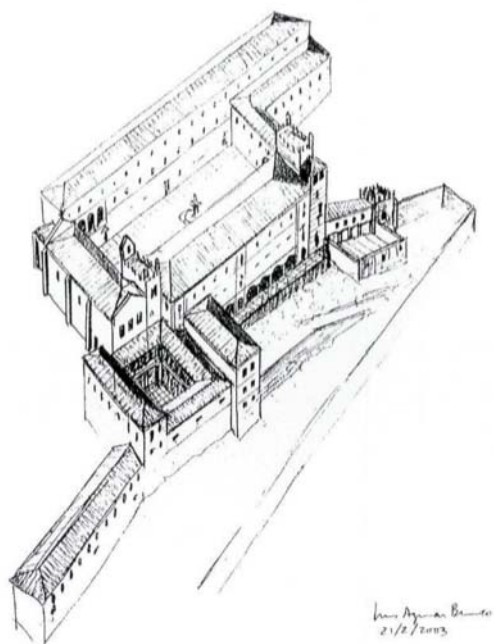


Figura 2 – Desenho axonométrico do que deve ter sido o antigo convento. 2003. Fonte: Arquivo pessoal do Engenheiro Clemente Menéres. Autoria de Luís Aguiar Branco.



Figura 3 – O Porto e a Europa do renascimento : portal da igreja do Convento de Monique. Documento subordinado/ Ato informacional, 1983 – 1983. Ref. Arquivo Municipal do Porto.

# REVISITANDO A CIDADE ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

VINICIUS BARBOSA PUJOL

Mestrando

Programa de pós-graduação em Planejamento  
Urbano e Regional.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Sar-  
mento Leite, 320, 5º andar. Porto Alegre, RS (Brasil) 90050-170.  
Email: [vinicius.pujol@gmail.com](mailto:vinicius.pujol@gmail.com)

## Resumen

A cidade é um meio ambiente social, praticado por pessoas distintas, formando um palimpsesto cultural perpassado por imagens, fatos e a memória que traz tudo isso à tona quando trabalhada por meio da arte. A representação da cidade, desenvolvida a partir do que foi visto, revisto através da memória e imaginado, cria a imagem que a cidade pode vir a ter em um imaginário individual ou até mesmo coletivo.

O palimpsesto surge nesta pesquisa, por ser uma sobreposição de imagens, como realizado na cidade de Porto Alegre, em uma intervenção nos tapumes colocados pela prefeitura, para esconder da população local, o que estava realmente sendo feito nas obras de revitalização de um dos principais lugares turísticos da cidade. Essa sobreposição de imagens, não trata apenas da história, por serem imagens determinadas previamente, dialogando com fatos importantes em períodos distintos que marcaram o imaginário coletivo da cidade. As imagens foram selecionadas também por ocorrerem em um determinado lugar, aquele onde foram colocados os tapumes e realizadas as obras pela prefeitura. A cidade pertence às pessoas, e as pessoas se sentem parte integrante da vida na cidade, assim, a colocação de tapumes em lugares públicos é vista como, como uma interrupção dessa vivência, um corte na experiência cidade-pessoas. Na intervenção realizada, as imagens selecionadas foram projetadas nos tapumes e, sobre elas, foi pintada a silhueta do que aparecia em cada imagem, onde cada período foi representado com cores diferentes.

O resultado desse palimpsesto foi uma representação artística do que seria a cidade imaginada, rememorada e vivida, não apenas pelo grupo que realizou a obra, mas, também, como uma contribuição para a sociedade e, um convite para que ela se aproprie do que é seu.

## PALABRAS CLAVES

*Imagem, Lugar, Imaginário, Memória*

## Abstract

The city is a social environment, practiced by different people, forming a cultural palimpsest permeated by images, facts and the memory that brings all this to the surface when worked through art. The representation of the city, developed from what has been seen, reviewed through memory and imagined, creates the image that the city can have in an individual or even collective imaginary.

The palimpsest appears in this research, because it is an overlay of images, as it was carried out in the city of Porto Alegre, in an intervention on the walls placed by the city hall, to hide from the local population, what was actually being done in the revitalization works of one of the main Tourist places of the city. This overlapping of images not only deals with history, because they are previously determined images, dialoguing with important facts in different periods that marked the collective imaginary of the city. The images were also selected because they occurred in a certain place, the one where the sidings were placed and the works performed by the city hall. The city belongs to people, and people feel an integral part of city life, thus, seeing the placement of sidings in public places, as an interruption of this experience, a cut in the city-people experience. In the intervention, the selected images were projected on the walls and, on top of them, the silhouette of what appeared in each image was painted, where each period was represented with different colors.

The result of this palimpsest was an artistic representation of what the imagined, remembered and lived city would be, not only by the group that carried out the work, but also as a contribution to society and an invitation for it to appropriate what it is your.

## KEYWORDS

*Image, Place, Unreal, Memory.*

## Introdução

Grande parte das pessoas no mundo atual vivem em cidades, por esse motivo, são nelas que ocorrem as relações sociais de forma mais densa. Na cidade se nasce, cresce, vive, durante essa vivência, se conhecem outras cidades, outras culturas, outras pessoas e formas de viver. Acontece a troca de cidades, pessoas saem das suas cidades para morar em outras. Essas pessoas cidadinas recebem um grande número de informações em um curto espaço de tempo, são bombardeadas por notícias e propagandas vinte e quatro horas por dia, praticamente todos os dias, por diferentes meios, tais como, celular, jornais, televisões, painéis luminosos, cartazes, carros de som. Essas informações trazem diferentes pontos de vista sobre cada fato que ocorre em uma cidade, transformando um jornalismo que deveria ser imparcial em um meio de formar a opinião das pessoas sobre o ocorrido. As pessoas adoecem nas cidades, também, por esse excesso de informação contraditória que causa estresse, pela poluição, se tornam cansadas, velhas de espírito, acabam morrendo e nos cemitérios das cidades jazem seus corpos para a eternidade.

Deste modo, o objeto dessa pesquisa são os fatos ocorridos na cidade de Porto Alegre, seus diferentes períodos, como eles se entrecruzam em um determinado lugar tido como histórico pela população que ali habita, a conhecida Orla do Rio Guaíba, cenário que dá origem à cidade e, desde essa época, é utilizado para o comércio, trabalho das lavadeiras, lazer, indústria, turismo, arte, religião e fortificações militares. Como forma de representar todas essas questões, políticas, históricas, culturais e geográficas, buscou-se como resposta a tudo que estava ocorrendo na cidade, a arte, uma maneira de protestar e mostrar à população o que ela perde ao se calar perante as ações de um governo municipal totalmente fechado ao diálogo e às reais preocupações sociais.

Com o intuito de mostrar para a cidade o que ela está perdendo, surgiu a ideia de realizar intervenções artísticas nos tapumes da obra de “revitalização” da referida orla, sendo convidado o Grupo de Pesquisas Identidade e Território - GPIT, para participar com uma intervenção nesse local. Após apresentar a ideia ao grupo, se decidiu trabalhar essa intervenção em forma de palimpsesto, onde as imagens são sobrepostas umas às outras, diferenciadas por períodos e identificadas com cores diferentes.

O evento no qual foi realizada essa intervenção artística nos tapumes, recebeu o nome de Ocupa Tapume, uma forma de ocupar com arte o espaço da cidade, transformado em ocioso após o início das obras. Visto que a arte está em todos os lugares da cidade por onde passamos (figura 01), “não é mais possível pensar em arte como uma produção restrita a determinados espaços ou como atividades de profissionais especializados. Ela está por toda a parte, penetrando no nosso cotidiano” (Costa, 1999, p. 10).





Figura 01: intervenções urbanas/artísticas. Monalisas em mosaicos pelas paredes da cidade; Corações em mosaicos nas tampas de bueiros; Papel impresso e colado em orelhões. Fonte: Fotografias de Pujol.

## Objetivo

O objetivo desta investigação é o de mostrar como a arte, através de diferentes meios, como a fotografia, a projeção de imagens e a pintura, podem criar uma representação da cidade para interpretar fatos ocorridos em diferentes locais e épocas, porém de uma mesma região, no caso a orla central do rio Guaíba em Porto Alegre.

## Metodologia

Após o convite para participar de um evento que tinha o intuito de, através de intervenções artísticas, ocupar os tapumes que cobriam as obras e toda a paisagem da orla, um dos principais atrativos turísticos, e de lazer da cidade de Porto Alegre, optou-se pela realização de um palimpsesto. Os tapumes foram preparados, sendo pintados com camadas de tinta branca (figura 02), para que fosse possível projetar as imagens que seriam pintadas ali. As imagens haviam sido selecionadas a partir de intensa pesquisa na fototeca do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, que dispõem de um valioso arquivo fotográfico de Porto Alegre, inclusive dos acontecimentos históricos que ocorreram na orla do rio, principal ponto de comércio e que deu origem à cidade.



Figura 02: Pintura da base para o palimpsesto. Fonte: GPIT.



Devido ao grande acervo fotográfico do Museu de Porto Alegre, foram selecionadas vinte e oito fotografias com o tema desejado, “Orla do Guaíba”, então o grupo se reuniu e elegeu três fotografias que representassem cada período. Os períodos foram estipulados com base nas datas das fotografias que representavam melhor cada época através de algum fato importante nela registrado, ficando divididos em seis períodos, dos anos 1890 até 1900, de 1900 até 1920, de 1930 até 1950, de 1960 até 1970, de 1980 até os anos 2000 e de 2001 até o ano presente, 2016.

Para cada período, foi designada uma cor diferente (figura 03), para que, ao projetar as fotografias, e desenhar por cima dessa projeção, o resultado final não fosse comprometido, se transformando em um borrão de uma única cor. Porém, no momento em que a primeira imagem foi projetada, e desenhada, ali foi decidido que cada período seria representado apenas por uma fotografia, para facilitar ainda mais a compreensão no resultado final da obra.

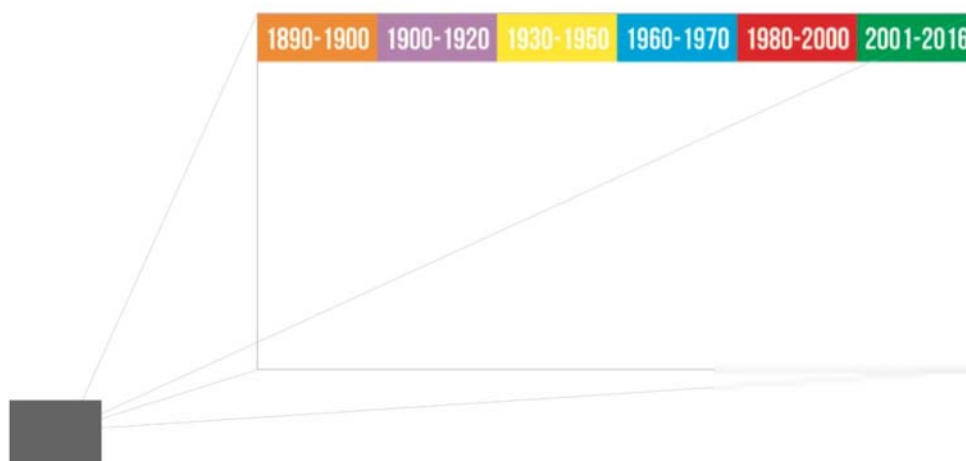


Figura 03: Projeção dos períodos. Fonte: GPIT.

As fotografias representam cada período, baseados em fatos que mais o impactaram, fazendo com que o espectador faça um passeio não apenas pelo lugar, mas também no tempo, sendo possível revisitar a cidade através de cada traço de cor diferente que foi gravado no palimpsesto do tapume, baseados nas fotografias da cidade.

## 1. O Palimpsesto Interpreta a Cidade pela Fotografia

O ser humano é dotado de sentimentos que, em conjunto com a razão, nos ajudam a compreender o mundo em que vivemos. O que quer que aconteça ao nosso redor é absorvido pelos nossos sentidos, interpretados e traduzidos pelo nosso cérebro.

Interpretar é apresentar lugares e culturas para um público visitante, [...] a interpretação tem o objetivo de convencer as pessoas do valor de seu patrimônio, encorajando-as a conservá-lo; aliada do turismo, ajuda os visitantes a conhecer e apreciar mais os lugares que visitam,



enriquecendo sua experiência (Murta, 2002, p. 141).

Todos os nossos sentidos são recursos que o cérebro utiliza para interpretar o mundo a nossa volta, o tato é responsável pelo toque, sentir as coisas em que tocamos, ao sentirmos a argila em nossas mãos, é maleável, fria ao primeiro toque, porém podemos dar forma à ela, alguns gostam, amam ter esta sensação, porém outros nem tanto, experimentam uma vez e nunca mais irão querer tocar a argila novamente; o mesmo acontece com o olfato e os cheiros, o paladar, responsável pelo gosto das comidas, a audição que nos permite escutar sons e, também a visão, que nos possibilita ver coisas no nosso dia a dia ou durante as viagens que realizamos. Assim como podemos ver algo que nos atrai, também é possível observar algo que preferíamos jamais ter visto, algo repulsivo.

De outra forma, temos os sentimentos de empatia, familiaridade, amor, assim como aquela paisagem, prédio ou pessoa, que poderíamos ficar por horas apenas contemplando, sem cansar, pois jamais foi visto algo tão belo que ainda podemos descrever um sexto sentido baseado na estética das coisas e como as percebemos:

a estética reconhece e descreve um “sexto sentido” além dos cinco que apoiam classicamente a percepção. Mas este “sexto sentido”, que possui a faculdade de atingir o belo, cria, ipso facto, ao lado da razão e da percepção costumeira, uma terceira via de conhecimento, permitindo a entrada de uma nova ordem de realidades (Durand, 2001, p. 27).

Ao tocar um objeto, os sinais sensoriais da pele são ativados e levam até o cérebro, por meio do sistema nervoso central, a forma que aquele objeto tem, o nosso cérebro interpreta e traduz, nos informando que objeto seria aquele que tocamos. A esse sentido dá-se o nome de tato, por meio do que conhecemos, dos nossos sentimentos e da razão, que o cérebro consegue decifrar o objeto em questão apalpado, esse processo é conhecido como Cognição, que segundo Reis e Lay “é o processo de construção de sentido na mente, cumulativo, que se forma através da experiência cotidiana (conforme Piaget) sendo complementar à percepção” (Reis e Lay, 2006, p. 23).

Da mesma forma ocorre com os outros sentidos. Ao sentirmos um perfume que nos remeta ao de alguém que conhecemos, ou amamos, lembramos da pessoa querida naquele momento, e até, associamos uma pessoa à outra, o que gera simpatia àquele desconhecido. Assim como quando chegamos na casa de alguém pela primeira vez e a pessoa usa a mesma cera no piso que sua mãe usava na sua infância, na mesma hora o nosso cérebro nos leva de volta aos tempos áureos de brincadeiras e despreocupações. Assim também ocorre ao degustarmos uma comida, como acontece na obra de Marcel Proust, “Em busca do tempo perdido”, onde, ao experimentar o biscoito madeleine, este, ao entrar em contato com suas papilas gustativas, envia esta informação ao cérebro e o autor é imediatamente levado ao passado. Todas essas questões estão inteiramente ligadas à memória, e seus diferentes tipos, a memória olfativa, memória gustativa e memória

visual, responsável por registrar tudo o que vemos.

Deste modo, temos a visão, ao vislumbrarmos fotografias de lugares onde estivemos, entes queridos, paisagens que apenas nos lembram de lugares, que marcaram de um modo ou outro as nossas vidas. Assim, a visão também tem esse poder de nos fazer lembrar, nos remeter a um passado que adoraríamos presenciar novamente, ou ao contrário, jamais ter vivido, enfim, trazem à tona, à superfície de nossa alma, sentimentos, que, dependendo da lembrança, podem ser bons, ou ruins, variando a cada pessoa e situação vivida.

Assim sendo, os estudos sobre a visão devem ser melhor elucidados, já que esse sentido é superestimado na nossa cultura, “a visão tem sido historicamente considerada o mais nobre dos sentidos, e o próprio pensamento é igualado à visão” (Pallasmaa, 2011, p.15), é por meio deste sentido que o fotógrafo escolhe o que irá capturar na máquina, imprimindo aquele momento em uma representação daquilo que foi observado pelo olho do fotógrafo e, ao disparar o obturador e capturar a imagem, se transforma no que conhecemos comumente como fotografia.

Sobre os sentidos e a importância da visão para o ser humano, a percepção:

tende a ser associada à percepção visual, em função de a visão ser o sentido dominante nos seres humanos, fornecendo bem mais informação do que todos os outros sentidos combinados: som, cheiro e tato não respondem por mais de 10% de nosso estímulo sensorial, enquanto mais de 80% é estímulo visual (REYS; LAY, 2006, p. 23 apud PORTEOUS, 1996).

Essa percepção que o ser humano possui sobre os lugares e as coisas no seu entorno não se forma em horas. A mente humana é complexa, é um processo contínuo de formação, da nossa personalidade e sensibilidades que virão a originar a percepção. Ainda mais demorado e complicado, é o processo de cognição, pois demanda conhecimento e vivência prévios, para então definir e compreender sobre o que se trata algo.

## 1.1. Memória Fotográfica

A memória se constitui, através do resgate das imagens que estiveram armazenadas no cérebro de cada pessoa, tudo o que já foi realizado, vivenciado e visto por alguém fica gravado, fazendo parte de um processo que se chama memória e, que nos traz os sentimentos esquecidos já há tempos. Jacques ao escrever sobre a “Montagem Urbana”, trabalha a memória como uma forma de resgate das experiências. Para ela, a memória é tratada como:

uma forma de presença ou de “herança”, como dizia Ernst Bloch (Erbschaft dieser Zeit), sobre um tempo que ainda sobrevive, mesmo que em breves lampejos Mnemônicos, em outro

tempo um tipo de anacronismo pautado pela questão da memória, da memória social, cultural, mas também e, sobretudo, da memória involuntária. (Jacques, 2015, p. 66).

A memória, ao trazer à superfície o que já foi experimentado pelo indivíduo, acaba realizando o que seria o imaginário dele. Platão, o grande filósofo grego, acreditava que todo o conhecimento, tudo o que vemos, as fotografias, imagens, paisagens, desde o nosso nascimento, não é nada mais que a nossa memória, nós apenas recorremos às recordações da nossa mente, à memória, para poder ter acesso às imagens que ali estão, como podemos ler abaixo:

em algum momento do século XVI, o eminente ensaísta Francis Bacon observou que, para os antigos, todas as imagens que o mundo dispõe diante de nós já se acham encerradas em nossa memória desde o nascimento. “Desse modo, Platão tinha a concepção”, escreveu ele, “*de que todo conhecimento não passava de recordação*; do mesmo modo, Salomão proferiu sua conclusão de que toda novidade não passa de esquecimento.” Se isso fosse verdade, estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos: imagens que criamos e imagens que emolduramos; imagens que compomos fisicamente, à mão, e imagens que se formam espontaneamente na imaginação; imagens de rostos, árvores, prédios, nuvens, paisagens, instrumentos, água, fogo, e imagens daquelas imagens - pintadas, esculpidas, encenadas, fotografadas, impressas, filmadas (Manguel, 2001, p. 18).

Uma dessas imagens, como dito por Manguel, é a fotografia. Esta, além de ser impressa em papel, ela também permanece impressa no cérebro, depois de ser olhada pelos olhos, visto que por ser uma imagem, já está formada na mente e que apenas temos que buscá-la para trazer até a memória tudo o que ela significa para quem a viu e a viveu.

Para Benjamin, a fotografia revela algo que não pode ser percebido pelo olho, quiçá pode ser um recorte de uma paisagem, segundo ele “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidade original com a câmera que a paisagem impregnada de estados afetivos” (Benjamin, 1994, p. 94).

A fotografia então é o resultado de toda essa construção mnemônica somada aos sentimentos que a pessoa carrega consigo e que passa para a fotografia ao observar a paisagem que está prestes a ser fotografada.

As fotografias que serão apresentadas aqui, da orla do rio Guaíba, e que foram utilizadas para montar o palimpsesto nos tapumes que cobrem toda a paisagem, são praticamente fotografias documentais, e não

artísticas, com exceção das fotos mais atuais, pois elas capturam fatos do cotidiano e de grandes feitos da cidade, como a chegada do trem elétrico (figura 04) que atualmente liga algumas das cidades da região metropolitana de Porto Alegre, como Canoas, Esteio, São Leopoldo e Novo Hamburgo. Porém, mesmo não sendo artísticas, as fotografias se tornam arte no momento que são absorvidas pelo palimpsesto, elas passam a fazer parte daquele contexto envolvido pela aura artística que é o momento da criação de uma obra.



Figura 04: Chegada do Trem Elétrico. Fonte: Museu Joaquim Felizardo.

## 1.2. A Sensibilidade da Arte na Criação do Palimpsesto

Desde que começamos a ter um melhor entendimento do espaço que nos envolve, o ambiente a que pertencemos, o entorno, reflexos e imagens que nos rodeiam, que essa sensibilidade à respeito da percepção começa a se formar, originalmente de forma rudimentar e de difícil compreensão pelo cérebro. Para compreendermos melhor como a mente humana vê e logo após interpreta uma imagem, por meio da percepção do ambiente à sua volta, cito Lacan (1966), em “O estádio do espelho, como formador da função do eu”, que explica esse fenômeno desde o momento em que uma criança começa a se reconhecer e reconhecer tudo a sua volta. Isso ocorre a partir dos seis meses de idade, aproximadamente, quando a criança, ao ver seu reflexo no espelho, associa não apenas a sua imagem refletida, mas tudo que está ao seu redor, como sendo, tudo aquilo, ele próprio, ele assumindo, em um primeiro momento, a sua imagem, ainda que distorcida, sem compreendê-la ao certo, uma imagem primitiva, formada em sua mente, porém, já uma imagem.

Sobre a formação da personalidade e sensibilidade, Joly complementa, quando se refere que para os psicanalistas “a elaboração deste esquema corporal faz-se por intermédio da imagem virtual do próprio corpo, que a criança observa no espelho e que constitui um “estádio” fundamental da sua elaboração psíquica e da formação da sua personalidade” (Joly, 2008, p.20), esse estádio percebido pela criança, onde ela se encontra no centro, e todo o resto ao seu redor, é incluído dentro desse estádio, nada ali está fora, mas dentro de si mesma, daquele espaço que é só seu, configurando cada coisa, cada objeto dentro de si própria.

É necessário ter muita sensibilidade para fazer arte, a forma com que deve se expressar, visando um resultado final, não apenas para si, mas também para quem for observar a obra. Por isso, é comprovado que a inteligência se desenvolve, também, a partir da sensibilidade e da forma que nos expressamos, como explicado abaixo:

além da capacidade de raciocínio lógico que sempre caracterizou nossa inteligência, descobriu-se também, que uma de nossas *habilidades inteligentes* pode ser medida pela sensibilidade em relação às cores, aos tons e às imagens e pela capacidade de nos expressarmos por meio desses elementos (Costa, 1999, p. 10).

No palimpsesto, essa forma de expressão fica clara, nas cores que foram escolhidas para representar cada período, nas fotos selecionadas para cada época, que identificam os fatos ocorridos e as paisagens que hoje estão escondidas pelos tapumes. Na figura 05, podemos observar a evolução da criação do palimpsesto, sendo pintado seguindo a forma cronológica pré-estabelecida, indo desde os barcos de pescadores que levavam seus produtos para serem comercializados no mercado público que foi construído à beira do rio para facilitar esse comércio, passando pela chegada dos grandes navios (figura 06), o skyline do cais do porto e a obra da Bienal do Mercosul que virou mirante (figura 07).



Figura 05: Evolução do palimpsesto. Fonte: GPIT.

Para cada período, três pessoas do GPIT, e também espectadores, se candidatavam para participar pintando apenas traços da fotografia, o que cada um julgava ser mais importante ao seu olhar e seguindo a sua sensibilidade, também que não tivesse grande impacto ao final da obra, visando a homogeneidade da pintura.



Figura 06: Barcos dos pescadores; chegada dos grandes navios. Fonte: Museu Joaquim Felizardo.

Como já citado, as fotos mais antigas, como as imagens acima (figura 06), mostravam o cotidiano da época, barcos de pescadores descarregando suas mercadorias, foto datada de 1890, e o cais do porto já pronto e recebendo navios de grande porte, foto que compôs o período de 1960 - 1970.



Figura 07: Skyline do cais do porto; obra da Bienal do Mercosul. Fonte: Desconhecido.

Já as fotos mais atuais, como a do cais do porto no entardecer e o mirante construído por um artista durante uma Bienal do Mercosul, não possuem a intenção de registrar o que estava acontecendo naquele lugar, mas sim de capturar a paisagem, existe uma composição nas fotos, o trabalho das cores em sintonia com a água e a iluminação do sol, são fotos artísticas, imagens capturadas pela sensibilidade do fotógrafo e o momento proporcionado, “toda imagem é um momento, assim como qualquer ponto no espaço é a lembrança de um tempo x, bem como o reflexo de um espaço y” (Bourriaud, 2009, p. 112).

## Conclusões

A conclusão do presente trabalho não pode ser vista como uma conclusão, visto que a arte não tem fim, tem começo, tem meio, mas qual seria o seu fim se não impactar a sociedade, transmitir sentimentos a todos aqueles que por ela passam e que a vislumbram. Essa arte em questão, o palimpsesto conta não apenas a história de alguns dos momentos mais importantes daquele lugar, mas a sensibilidade de cada participante envolvido. No caso em questão, não foi um criador, mas todo um grupo de pessoas que se reuniu por dias para discutir como seria realizado esse trabalho (figura 08), além das pessoas que estavam observando e também foram convidadas a participar.



Figura 08: Palimpsesto Ocupa Tapume Final. Obra finalizada e participantes do grupo reunidos. Fonte: GPIT.

O palimpsesto ficou exposto por dias ali no mesmo lugar em que foi feito, em seu tapume, até ser removido pela prefeitura, que não informou o seu fim. Ficaram as fotografias e a memória de um dia quente de outono, regado de muita diversão e descontração, que foram os principais ingredientes para a realização e o resultado final dessa obra que discute a cidade, seu passado, seu presente e nos faz pensar o que será de um futuro próximo, porém, sem expectativas de melhorias, visto que o governo não pensa a cidade para as pessoas e sim para as empresas.

## Referências

- Benjamin, W. (1994). 1892-1940 Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense.
- Bourriaud, N. (2009). Estética Relacional. São Paulo: Martins.
- Costa, C. (1999). Questões de Arte: a natureza do belo, da percepção e do prazer estético. São Paulo: Moderna
- Durand, G. (2001). O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia. Rio de Janeiro: Difel.
- Jacques, P. B., Britto, F. D. (2015). Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Salvador: UDUFBA.
- Joly, M. (2008). Introdução à análise da imagem. Edições 70.
- Lacan, J. (1998). O estádio do espelho: como formador da função do eu. Escritos (1966), 96 - 103. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Manguel, A. (2002). Leyendo Imágenes: una historia privada del arte. Bogotá: Editorial Norma.
- Murta, S. M. (2002). Interpretar o Patrimônio: um exercício do olhar. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Pallasmaa, J. (2011). Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman.
- Pujol, V. (2016). Intervenções artísticas/urbanas. Fotografia.
- REIS, A., LAY, M. (2006). Revista Ambiente Construído, v. 06, n. 03, 21-34.

# LA COCINA DEL INFIERNO. REPRESENTACIÓN DE LA GRAN CIUDAD EN LA SERIE DE TELEVISIÓN DAREDEVIL

RAFAEL MARFIL-CARMONA

Profesor asociado  
Facultad de Ciencias de la Educación.  
Universidad de Granada -España-  
Campus de Cartuja, SN (España) 18071. Email: rmarfil@ugr.es

## Resumen

*El cómic nos muestra una visión concreta del mundo y de la ciudad. A menudo, ofrece una imagen distorsionada; en algunas ocasiones, crítica; en la mayoría, idílica. En este texto se analiza, desde el paradigma metodológico cualitativo de la Narrativa Audiovisual, la representación de la ciudad de Nueva York en la serie televisiva del superhéroe Daredevil (Goddard et al., ABC-Marvel-Netflix, 2015-2016). Se trata, en concreto, de un microanálisis de dos capítulos representativos, un estudio centrado en el espacio urbano como elemento fundamental de la historia.*

*Se dedica una atención especial al tratamiento de la idea de gran metrópoli y al mítico espacio de "la cocina del Infierno" (Hell's Kitchen), una zona de Manhattan, entre el Hudson y la Octava Avenida, que en la serie es centro de operaciones del crimen y lugar en el que se desarrolla la trama, en una ciudad de Nueva York concebida a medio camino entre la representación realista y la invención. Es importante, desde el punto de vista narrativo, el análisis exclusivamente textual, es decir, centrado en las dos primeras temporadas de la serie, aunque también se tiene en cuenta el proceso de adaptación o transfer narrativo del cómic a la pantalla. La gran ciudad, en el cine de superhéroes, es un espacio donde se hace evidente lo mejor y lo peor de lo que puede ser capaz el ser humano.*

## PALABRAS CLAVES

*Series de televisión, Narrativa Audiovisual, Nueva York, Superhéroes, Daredevil.*

## Abstract

*The comic shows us a concrete vision of the world and the city. It often offers a distorted image: critical or idyllic. This paper analyzes, from the qualitative methodological paradigm of the Audiovisual Narrative, the representation of the city of New York in the television series of the superhero Daredevil (Goddard et al., ABC-Marvel-Netflix, 2015-2016). This is, in particular, a microanalysis of two representative chapters, a study centered on urban space as a fundamental element of history. In this work is important the treatment of the idea of great metropolis and the mythical space of Hell's Kitchen, a zone of Manhattan, between the Hudson and the Eighth Avenue, that in the series is center of operations of the crime.*

*It is a place in which has developed the plot. New York is conceived between realistic representation and invention. It is important, from a narrative point of view, exclusively textual analysis. The study focuses on the first two seasons of the serie. It also takes into account the process of adaptation or narrative transfer of the comic to the screen. The big city, in the superhero movies, is a space where the best and worst of what the human being can be shown.*

## KEYWORDS

*TV Series, Audiovisual Narrative, New York, Superhero, Daredevil.*



## Introducción

Las historias de superhéroes siempre son una vía interesante para profundizar en la representación humana, en la concepción que tienen las personas de sí mismas, de lo que les gustaría llegar a ser. Se trata de un alter ego que establecemos desde la creación literaria y, en este caso, desde el cómic y los medios audiovisuales. Sin embargo, desde el punto de vista del análisis de contenido, es necesario valorar cómo es la representación de la colectividad, profundizando en el carácter social de lo que nos une, tanto en la actividad organizada, en la que la mafia y el crimen son verdaderos ejes esenciales de la narrativa de ficción, como en el propio espacio que acoge el desarrollo de la acción. Desde esa perspectiva, la ciudad, la gran metrópoli, es el escenario de historias que, habitualmente, adquieren un tono oscuro y siniestro en el género de los superhéroes. Si la ciudad de Nueva York es un enjambre de emociones, en el caso de los superhéroes es el epicentro del mal.

La serie *Daredevil* (Goddard et al., ABC-Marvel-Netflix, 2015-2016), una representación de un personaje de referencia que ya había sido versionado para la gran pantalla, nos muestra una visión muy particular, especialmente simbólica en lo que se refiere a la sugerencia de la ciudad de Nueva York como espacio oscuro y de degeneración. En concreto, la acción principal se desarrolla en la zona de Manhattan llamada *Hell's Kitchen* (la cocina del infierno), un término que tiene su origen en lo que fue un barrio marginal londinense, denominado así popularmente por la frecuencia de sus asesinatos y la sensación de peligro, en una zona habitada mayormente por población de origen irlandés, cuya denominación fue utilizada por la prensa neoyorkina desde finales del XIX para referirse a la zona que está entre la Octava Avenida y el Río Hudson, delimitada por las calles 34 y 59. A pesar de contar con viviendas abandonadas, está integrada hoy día en la normalidad y forma parte de la unidad de un distrito acomodado como Manhattan.

Sin embargo, la producción de Netflix<sup>1</sup> para televisión recrea una época contemporánea en la que, supuestamente, ese barrio sigue siendo una zona de exclusión y peligro, un lugar oscuro y diferenciado del resto de la ciudad. Se trata de una línea creativa asociada a otras producciones recientes del género por parte de esta productora californiana, especializada en exhibición bajo demanda a través de *streaming*.

En este trabajo, basado en el análisis de contenido y el estudio narrativo de la producción audiovisual como estudio de caso, se exponen los principales rasgos que definen la gran ciudad.

## Objetivos

- Estudiar la representación de la gran ciudad en la narrativa audiovisual contemporánea, identificando los rasgos concretos de Nueva York en la serie analizada.
- Detectar las claves narrativas a la hora de representar el espacio como un lugar oscuro y siniestro, identificando la combinación de elementos o existentes de la historia.



- Reconocer los valores estrictamente discursivos, propios de la dimensión formal o estética, en su aportación a la descripción y representación de la gran ciudad.

## Metodología

Este análisis se basa en un estudio de caso, seleccionado por ser único y común a la vez, con una base de trabajo centrada en la interpretación (Stake, 2007, p. 47). Destaca, por un lado, el desarrollo de una metodología cualitativa, que se centra en la representación de la ciudad en la serie analizada y, por otro, la aplicación de un enfoque holístico que conecta diferentes perspectivas de trabajo, siempre centradas en el análisis de contenido (Bardin, 1986; Krippendorff, 1990[1980]). Igualmente, los fundamentos esenciales de esta investigación se centran en el análisis crítico de la imagen (Aparici y García Matilla, 2008) y el estudio de la representación de la realidad (Aparici, 2010).

En esta línea de trabajo se valora el grado de iconicidad o analogía con la ciudad de Nueva York, teniendo en cuenta las bases de la Teoría de la Imagen en cuanto al concepto de fidelidad en la representación (Moles, 1975; Villafañe y Mínguez, 1996), así como a la dimensión artística y estética, que encuentra algunos fundamentos de referencia en la propia Teoría del Cine (Aumont y Marie, 1990; Bazin, 1990 [1958], Casetti, 2005; Deleuze, 2004 [1985]; Metz, 2002 [1963]; Mitry, 1990) y de la exploración de las posibilidades de la narrativa transmedia (Jenkins, 2003; Scolari, 2013).

Sin embargo, en el marco de un análisis de la serie de televisión como relato, es importante señalar la preeminencia del paradigma teórico de la Narrativa Audiovisual (García García, 2006; García Jiménez, 1993; Bordwell, 1996; Ricoeur, 1999), del que se aplican algunos conceptos fundamentales, como la valoración de los existentes de la diégesis, entendida como

... universo propuesto por el relato, universo que tiene su propio conjunto de normas. Todos los elementos que pertenecen a este universo serán diegéticos. Aquellos que no pertenezcan serán denominados extradiegéticos o no diegéticos. (Prósper Ribes, 2004, p. 9)

Así, es necesario contemplar la interrelación de personajes, acciones y tratamiento narrativo del tiempo en su aportación a la representación de “La cocina del Infierno” como espacio o escenario, como un existente de esa diégesis, profundizando en la consideración de la obra audiovisual como representación y como relato.

Por último, es importante destacar que el procedimiento de estudio se basa en el microanálisis (Zunzunegui, 1996) como base procedimental, entendiendo éste como el estudio detallado de un fragmento, en este caso de un capítulo, representativo de la totalidad. Con las oportunas reservas, las conclusiones de este estudio son aplicables a las dos temporadas vigentes en 2016.



# 1. Fundamentos teóricos. Análisis narrativo de las series de televisión

Las series de televisión son, en la actualidad, un modelo narrativo de gran interés y relevancia en comunicación audiovisual. Se puede afirmar que vivimos en la “era dorada del drama televisivo” (Cascajosa Virino, 2007, p. 34). El seguimiento masivo se ve impulsado por las plataformas de vídeo bajo demanda (VOD). En muchas ocasiones, la televisión cuenta con aportaciones narrativas más innovadoras que la industria del cine, en una época caracterizada por la cultura de la convergencia y la narrativa transmedia (Jenkins, 2008), con gran cantidad de medios y posibilidades.

## Transfer

No puede obviarse la conexión entre géneros y soportes que constituye, en sí misma, el constante salto del cómic a la gran pantalla en el sector del entretenimiento. En ese transfer narrativo, debemos ser conscientes de estar analizando un tipo de narración cuya base es, precisamente, la reflexión y revisión de su propia estrategia discursiva. Es muy importante valorar el grado de respeto a los fundamentos de la historia original en cómic o novela, con algunas experiencias de interpretación libre. Sin embargo, como la mayor parte de los superhéroes, el protagonista de la historia vivió diferentes etapas y desarrollos en el ámbito del cómic, lo que hace difícil valorar la fidelidad al original.

También, en una época basada en la convergencia de medios y el desarrollo de una cultura transmedia en red (Jenkins, Ford y Green, 2015), hay que tener presente el permanente y heterogéneo storytelling de estos héroes con poderes especiales, que se expande hacia una continuidad exclusiva en las producciones audiovisuales diseñadas por Netflix para la Smart TV. Es el caso de Jessica Jones (Petrarca et al., Marvel-ABC-Netflix, 2015-2016) o Luke Cage (Hodari Coker et al. Marvel-Disney-ABC-Netflix, 2016), extraídos como secundarios del ámbito del cómic, relacionados circunstancialmente con Spiderman y agrupados en los defensores, verdadero ejemplo del fenómeno transmedia e intertextual, que pasan de “héroes de alquiler”<sup>2</sup> a emerger con un enorme protagonismo en el ámbito televisivo, compartiendo Nueva York como espacio común.

La serie Héroes (Kring et al., NBC, 2006), paradigma de la creación propia de personajes televisivos inspirados en el discurso del cómic, así como la representación de un clásico del género de la ciencia ficción como *The Walking Dead* (Kirkman et al, AMC, 2010-2016), son antecedentes muy importantes en la humanización de los personajes, en la profundización en la complejidad psicológica, como sucede con el propio Daredevil, un héroe que no tiene tanto miedo a los criminales (villanos) de “La cocina del Infierno” como a sí mismo, a sus propias contradicciones, al mal interior con el que dialoga, que deja aflorar en la lucha, a su propia oscuridad, simbolizada por la ceguera.

Es importante señalar que las bases de la Narrativa Audiovisual como conjunto de teorías y criterios para el análisis, no solo han adquirido una vigencia muy útil para la investigación cualitativa y cuantitativa, sino que se adaptan de una forma extraordinariamente enriquecedora a estas nuevas modalidades de discurso, aunque todas ellas guardan la esencia de llevar a miles de jóvenes a refugiarse en un nuevo cómic para conocer las aventuras de este tipo de héroes, con la gran metrópoli como telón de fondo. En nuestro caso, el audiovisual recoge la esencia del cine, haciéndose cómplice de su desarrollo, determinando su identidad:

El cine ha acompañado a las ciudades en el avance imparable que han experimentado. Ha sido testigo, pero también cómplice, de su desarrollo. Con su naturaleza fragmentaria, con su ubicuidad espacio-temporal, ha ayudado a la construcción del imaginario de ciudad, generando modos singulares de vivirla, pensarla, soñarla e incluso sufrirla. (García Gómez y Pavés, 2014, p. 9).

## 2. Marco empírico: la serie de televisión “Daredevil”

Basado en un personaje original creado por Stan Lee y Bill Everett en 1964, Daredevil fue un personaje que evolucionó a finales del siglo XX hacia una mayor oscuridad, con argumentos más complejos aportados por Frank Miller desde la década de los 80. Algunos compendios clásicos de Marvel, que solo era una pequeña editorial en los años setenta, ofrecen revisiones históricas de los orígenes, analizando las etapas del superhéroe (Lee, Wood y O'Neil, 2015). En síntesis, se trata de un personaje que siempre estuvo atrás en popularidad con respecto a Spiderman, pero que consiguió una gran fidelidad por parte de sus seguidores.

En el cine, además de apariciones puntuales en películas de otros superhéroes, el único largometraje dedicado a Daredevil fue el realizado en 2003, dirigido por Mark Steven Johnson y protagonizado por Ben Affleck, un intento de reflejar el mundo oscuro del personaje que no tuvo la acogida esperada, ni en crítica ni en taquilla. Con estos antecedentes, en un contexto de permanentes versiones, el marco empírico de este estudio es la serie estrenada en 2015, producida por ABC Television Studio en colaboración con Marvel Entertainment, Disney Company y Netflix, que es la exhibidora en streaming a través de su plataforma de vídeo bajo demanda. Se trata de un trabajo coral, con la participación de diferentes directores/as y el diseño original de Drew Goddard, con el actor Charlie Cox como protagonista.

En este trabajo se ha procedido al visionado completo de las dos temporadas emitidas hasta 2016, acotando los dos primeros capítulos para el análisis detallado y la aportación de ejemplos. A pesar de los datos de autoría e historia del personaje que aquí se aportan, la base del trabajo analítico es absolutamente textual y narrativa, tal y como se ha explicado en la metodología.

## 3. Análisis de Daredevil

### **3.1. La representación visual de la metrópoli**

Las formas, en terminología de Jean Mitry (1986[1963]), son importantes en cine y comunicación audiovisual. La base estética, los elementos que forman parte de la esencia plástica, son determinantes a la hora de trasladar un modelo y una imagen de ciudad. De forma coherente con la propia base argumental, estamos ante una ciudad oscura, ya que nuestro superhéroe es ciego. El barrio conflictivo se muestra, por tanto, en situación de iluminación exterior noche, que es cuando tiene lugar la acción violenta. En realidad, como metáfora, Daredevil lucha contra la oscuridad. Su percepción se basa en otro tipo de sensaciones que le permiten desarrollar una precisión milimétrica en sus movimientos. Un sentido del oído desarrollado de forma extraordinaria y, por supuesto, un entrenamiento concienzudo, son sus grandes armas para luchar contra el crimen.

Frente al Seattle luminoso de series como Anatomía de Grey (Rhimes et al., ABC, 2005) o a la propia ciudad interior y acomodada, bien iluminada y acondicionada para la vida, como Sexo en Nueva York (Star et al., 1998), esta serie oscurece nuestra representación mental de la ciudad.

Podría pensarse que la sensación de agobio se desarrolla mediante planos muy cortos, pero no es un recurso especialmente utilizado en la serie de Netflix, que cuenta con grandes planos generales a orillas del Hudson, además de un desarrollo intenso y continuo de los lógicos planos detalle en las peleas del protagonista, pero nunca forzando una sensación visual de ahogo de forma expresa, ya que esa orientación sería irreal, dado que el protagonista de la serie no la tiene en ningún momento. Desde el punto de vista de la fotografía, ha sido suficiente trabajar con grados y matices de oscuridad, algo complejo desde el punto de vista técnico pero que, inevitablemente, consigue la recreación de un tiempo de ambiente y paisaje urbano concreto.

Destaca el contraste de la oscuridad, propia de la lucha contra el crimen, con las secuencias dedicadas a la vida civil y normalizada del protagonista, en su tarea de abogado, reproduciendo una ciudad estresante, pero mucho más similar al Manhattan contemporáneo. De hecho, el factor temporal no queda del todo claro, ya que hay reminiscencias de la historia original del cómic, centrada en los años 70.

La angulación es otra característica que nos hace constatar el peligro en “la cocina del infierno”. Asociada a situaciones violentas, es habitual la visión deformada o aberrante. Encontramos planos contrapicados que representan la percepción panorámica desde las azoteas, la escucha de situaciones de riesgo.

A pesar de que la sensación de acotación visual no sea especialmente agobiante, el ritmo del montaje, esencia del lenguaje fílmico y audiovisual, que hoy día está pensado para su exhibición en nuestros ordenadores o en nuestras salas de estar, es absolutamente frenético en cada pelea. A la importancia del

sonido ambiente, detallada en el siguiente apartado, se une un ritmo intenso que hace evidente la tensión constante del personaje.

### **3.2. Drama y paisaje sonoro**

Con un héroe ciego, es inevitable cierta focalización autodiegética perceptiva centrada en lo sonoro. Escuchamos “con” nuestro héroe, siendo capaces de percibir lo que él percibe. Así, el sonido de “La Cocina del infierno” es un constante fluir de sirenas, gritos y discusiones, una atronadora llamada de auxilio, en la que Daredevil solo puede atender lo urgente, es decir, aquellas situaciones que están entre la vida y la muerte, obviando las discusiones domésticas, los gritos de dolor o desesperación y otro tipo de sonidos ambientales que, seguramente, están más próximos a la época irlandesa de finales del XIX y principios del XX que a la del turístico y burgués Manhattan del siglo XXI. Ese paisaje sonoro le da a la ciudad, en cierto sentido, un aire atemporal. Hoy día, en lo que tiene que ver con la representación veraz, hay ambiente de gran urbe en otras zonas lejanas de la antigua cocina del infierno.

Si el Nueva York de Woody Allen siempre está acompañado por el jazz como banda sonora no diegética, fijando una verdadera marca universal, en las películas de Netflix, el sonido ambiente, con la excesiva reproducción de cada detalle, se convierte en una realidad cotidiana mucho más sórdida e hiperrealista. Tanto, que da una sensación de efectismo.

No es casual que, antes del fundido de apertura desde negro, el primer plano de esta serie sea exclusivamente sonoro. Sorprende la calidad en la recreación del ambiente, del sonido de la ciudad en el percance inicial que causa los superpoderes del joven Matt Murdock, hijo del boxeador Jack “Batallador” Murdock. Como en muchos héroes similares, la radioactividad, es decir, la propia degeneración en el uso de la inteligencia humana, está en la causa de las circunstancias especiales del protagonista del cómic.

En la secuencia inicial de televisión, un sonido detallado se refleja, desde un plano cenital, la visión de un designio divino, ya que estas producciones portan, en sí mismas, los valores de una cultura que fija y actualiza la idea de la fe, de lo sobrenatural y de los propios milagros. Mediante unas líneas del paso de peatones, la composición refleja el carácter singular y diferenciado de este niño, que viviría rodeado de oscuridad (Figura 1) y, más adelante, de ese ruido constante que percibimos en lo que podemos considerar un plano sonoro subjetivo, recurso que siempre aporta riqueza al discurso audiovisual. En ese plano cenital, el sonido es solo el hilo conductor de lo que la imagen muestra de forma premonitoria: a un lado de nuestro futuro héroe, las personas, por cuya seguridad arriesgará la vida; a otro, el caos y el mal, un universo oscuro, lleno de dolor y desorden: la cocina del infierno.



Figura 1. Plano cenital de la escena inicial de *Daredevil*, con un gran valor simbólico. Fuente: capturas de pantalla del capítulo 1.

Tras la primera secuencia, fundamental en el desarrollo de la trama, de nuevo se hace el silencio a través de un brusco fundido a negro. En ese momento, los/las espectadores/as buscan comprender a través de lo que escuchan, tal y como hará durante toda su vida el superhéroe Daredevil, ayudado por el don de su “radar” o sexto sentido.

A lo largo de la serie, verdadero ejemplo de la recreación sonora del detalle, apoyado en su exageración a través de la tecnología actual de sonido envolvente, escucharemos el latir de una ciudad, pero también los corazones palpitando de numerosos personajes secundarios. Un valor de toma subjetiva y de focalización homodiegética que solo es posible en una historia inmersa en la oscuridad.

Como la propia ciudad, el protagonista de la serie sufre, recibe golpes. Tiene miedo de sí mismo, aunque se le conocería en el contexto de los superhéroes como “el hombre sin miedo”. No le falta su atrezo, que termina en una máscara y una armadura especialmente diseñada contra los golpes. El rojo se convierte en marca, en seña de identidad visual.

“Dirigíos a la 48 por calles iluminadas”, aconseja a unas jóvenes que acaba de liberar en la presentación de la serie. Daredevil sabe que buscar la luz es importante. Después, en el *opening* o secuencia de apertura, se nos muestra cómo es el magma perceptivo con el que aprehende la realidad. La serie cuenta con un tratamiento de la fotografía muy particular (Matthew J. Lloyd), en el que un tono azulado sugiere permanentemente la oscuridad, contrasta con colores vivos y un tratamiento estético muy destacado de la profundidad de campo.

Un elemento fundamental en el uso de la banda sonora es la lluvia, destacada en primer plano sonoro y, en sí misma, un factor que siempre juega en contra del protagonista, ya que disminuye ostensiblemente,

por confusión y ruido, su percepción del entorno, haciéndolo más vulnerable en la lucha. Como se puede imaginar, en ninguna producción de ficción había llovido tanto en Nueva York, un factor que hace que la ciudad resulte más incómoda y menos acogedora.

### **3.3. La estrategia narrativa**

La presentación de personajes es directa, sin demasiadas ambigüedades, mostrando la problemática principal sin ocultarla, algo propio del cómic, que hace evidente el eje central de la acción desde el principio. En confesión, ya en la madurez y rodeado de oscuridad, una elipsis nos muestra, años después del accidente, al joven Matt Murdock, rodeado por supuesto de oscuridad y de culpa. A través de sus palabras, en una focalización externa, supuestamente objetiva y mostrando lo que se puede ver y escuchar a través de la cámara, hace una advertencia, que orienta en torno al *leit motiv* de toda la serie, con el recuerdo de la frase de su abuela: “Cuidado con los chicos Murdock, llevan al diablo dentro”.

Esa lucha interna entre el bien y el mal, representado en la acción de la violencia, que asume como herencia su padre, será la esencia de toda la serie. Hacer el bien disfrutando de la propia violencia contra los malos. Como curiosidad contextual, la España franquista, poco dispuesta a traer diablos rojos a las portadas de sus kioscos, tradujo el título como Dan Defensor, aprovechando la doble D de su indumentaria original. En muchos países de América Latina, ajenos a esta limitación moral, el personaje se tradujo como diabólico.

Seguramente, en la esencia del personaje, que hacía el bien desde una esencia violenta y una lucha interna contra la maldad, puede aplicarse al gran escenario que supone Nueva York, la gran manzana, soleada de día y convertida en una tenebrosa “cocina del infierno” durante la noche.

Las acciones se centran en la lucha con el crimen organizado, la prostitución y la trata de personas y drogas. El Hudson, oscuro e iluminado por las luces de la ciudad al fondo, contempla cada noche escenas de violencia. Este río no es, en ningún momento, un lugar para pasear ni para navegar, sino una advertencia de la proximidad de la muerte, un entorno en cuya orilla, la primera regla es sobrevivir.

La simbología del personaje, rodeado de oscuridad en muchas ocasiones (Figura 2) es una referencia directa a lo que puede ser la propia ciudad que lo acoge, el entorno que lo envuelve. Su propia casa, al no necesitar luz, es un apartamento umbrío y oscuro. Sin embargo, “La cocina del infierno” se anticipa mediante la ambientación, pero será un lugar que se va conociendo progresivamente a lo largo de toda la serie. En esta función, los diálogos son fundamentales por la aportación de información que van suministrando. En la narrativa de los superhéroes, la metrópoli es el escenario de fondo, que va mostrando sus rincones secretos y algunas claves descriptivas sucesivamente, según lo demanda la trama.





Figura 2. El protagonista de la serie, rodeado de oscuridad. Fuente: captura de pantalla del capítulo 1.

En la combinación de un factor espacial, la ciudad, con un elemento temporal de la diégesis, la noche, se genera una narrativa muy característica que asocia connotaciones negativas a una de las capitales del mundo, posiblemente la más representada en el cine. Aparece llena de luces y con un permanente ruido de fondo, especialmente destacado. Noche y metrópoli están asociadas inevitablemente a crimen, tal y como se hace evidente en la propia reunión de criminales en el primer capítulo. Las luces de la ciudad, tan características de Nueva York, dejan reconocer iconos emblemáticos, como el Empire State (Figura 3), con la singularidad de utilizar la escena clásica de un edificio en construcción, un tipo de escenario asociado a la conspiración del hampa en el género *noir* de todas las décadas.

Las referencias clásicas de la ciudad inventada, como Gotham o Metrópolis, son una referencia inequívoca a Nueva York, en las que se delega la responsabilidad en el lector o la lectora de cómic, en la audiencia de una serie de televisión, para que se encuentren paralelismos con la realidad. Sin embargo, en Daredevil la referencia, tanto visual como dialogada, es completamente explícita. Netflix está provocando, a lo largo de sucesivas producciones seriadas de héroes, la emoción por asistir encuentros intertextuales, basados en detalles argumentales. En los últimos capítulos de la serie, Jessica Jones (Petrarca et al., Marvel-ABC-Netflix, 2015-2016) y una enfermera atienden al superhéroe de Harlem Luke Cage (Ch. Hodari Coker et al., 2016). Hablan de un tipo que es como ellos y la enfermera se ofrece a llamarlo. Es Daredevil. Viven en el mismo universo diegético y en la misma ciudad.



Figura 3. Escena del capítulo 1 de Daredevil. Reunión de criminales con el Empire State de fondo. Fuente: captura de pantalla del capítulo 1.

En definitiva, la ceguera de Daredevil nos lleva a una serie en la que prima una ciudad oscura y peligrosa, con un tono frío y azulado que contrasta con el uso del color vivo en determinados momentos del día. No sucederá así en series de la propia productora, como el Harlem más luminoso y colorista de Luke Cage (Ch. Hodari Coker et al., 2016), aunque se encuentran similitudes en el tratamiento de la oscuridad y el peligro de la noche.

Tras el impacto visual y sonoro, una reflexión más profunda, a lo largo de toda la serie, fijará un concepto de “cocina del infierno” como lugar asociado al mal, algo que se hará explícito en la propia justificación de uno de los personajes principales, como es el villano Wilson Fisk. En su ambigüedad moral, con tanta bondad y empatía aparente como mal y violencia habitan dentro de Daredevil, reflexiona sobre la salvación de la ciudad. Algo ha salido mal en el proyecto social y colectivo de la gran ciudad.

En resumen, a pesar de tratarse del transfer que parte de un cómic, colorista durante una gran época de su evolución editorial, esta serie representa una ciudad oscura, peligrosa, un Manhattan con un barrio marginal y temible, en el que se hace imprescindible la lucha contra el crimen. El estilo corresponde al tipo de ambiente trazado por Frank Miller. Una realidad que retoma un referente que hoy no existe, recreando la exclusión y crimen de hace un siglo o unas décadas, adaptándolo a un siglo XXI decadente y futurista, roto socialmente, donde la única esperanza colectiva no es la construcción de un mundo mejor, sino la mera supervivencia. Gracias ese universo negro asociado a Nueva York, se consolida un modelo de ciudad que, hoy día, se imita a sí misma desde la propia ficción audiovisual. Una ciudad en la que el turista espera indicios

de ese entorno de acción, encontrando otra realidad muy diferente, pero inmersa en el mantenimiento de sus propios tópicos.

## Discusión y conclusiones

Este estudio se ha basado en una reflexión cualitativa, ordenada y fundamentada, que permite establecer algunos conceptos que es conveniente que sean contrastados y validados por estudios cuantitativos que amplíen la muestra, tanto en número de capítulos, asumiendo la totalidad de la serie; como en la comparativa con otras producciones cuya acción principal se desarrolle en Manhattan. En este sentido, debe tenerse en cuenta la enorme influencia que ejercen este tipo de narraciones en la ciudadanía, dado su elevado índice de impacto. Este análisis, por tanto, ha sido un aproximación teórica y ensayística, contrastable desde el punto de vista deductivo. Hay que seguir profundizando, por tanto, en la teoría y la investigación sobre esta temática.

## Oscuridad y paisaje sonoro

Como conclusión principal, se puede afirmar que la narrativa de los superhéroes se basa en la concepción negativa de la metrópoli, foco de crimen y maldad. Esta situación hace imprescindible la acción salvadora de los protagonistas de estas historias, presentándose el reto como una responsabilidad, una obligación que se realiza con mayor o menor convencimiento, dependiendo del perfil psicológico del personaje. Sin embargo, en el caso de Daredevil, la lucha y la violencia forman parte de su esencia, tal y como le ocurre a la propia “cocina del Infierno”.

La representación de la ciudad, tanto en la literatura o el cómic como, sobre todo, en este tipo de producciones de ficción, ejerce una influencia continua en la imagen que tenemos de ella. La metrópoli se convierte, así, en un entorno oscuro asociado a aspectos negativos como el crimen, pero también a la heroicidad, que en el fondo tiene una gran base humana en estas historias, junto al valor de la fe en lo sobrenatural. El sentido de proyecto colectivo está ausente, primando la actividad criminal y la degeneración humana, una representación que, en el caso de Manhattan, se ha vivido especialmente y ha creado el efecto de imitación constante del propio imaginario generado por el cine y los medios audiovisuales. En la gran manzana, no es extraño comprobar como la realidad imita a la ficción.

## Referencias

- Aparici, R. (coord.). (2010). *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: UNED.
- Aparici, R. y García Matilla, A. (2008). *Lectura de imágenes en la era digital*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Aumont, J. y Marie, M (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. (Obra original publicada en 1958).
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1986).
- Cascajosa Virino, C. (2007). Primeros apuntes: Pensando la televisión (norteamericana). En C. Cascajosa Virino (ed.), *La caja lista: Televisión norteamericana de culto* (pp. 19-26). Barcelona: Laertes.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine 1945-1990* (3ª ed.). Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1993).
- Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1985).
- García García, F. (Coord.) (2006). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Laberinto.
- García Gómez, F. y Pavés, G.M. (2014). La ciudad en el cine. Entre la realidad y la ficción. En F. García Gómez y G. M. Pavés, *Ciudades de cine* (pp. 9-31). Madrid: Cátedra.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Irwin, W., Conard, M.T. y Skoble, A.J. (2009). *Los Simpson y la filosofía*. Barcelona: Blackie Books.
- Jenkins, H. (2003, 15 de enero). Transmediastorytelling. *MIT Technology Review* [en línea]. Recuperado de <http://www.technologyreview.com/Biotech/13052/?a>
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 2006).
- Jenkins, H., Ford, S. y Green, J. (2015). *Cultura Transmedia: La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Madrid: Gedisa.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido: Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1980).
- Lee, S., Wood, W. y O'Neil, D. (2015). *Aquí llega Daredevil ¡El hombre sin miedo!* Barcelona: Panini.
- Metz, C., (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen I*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1963).
- Mitry, Jean (1986). *Estética y psicología del cine: 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1963).
- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio: Cine y lenguaje*. Madrid: Akal.
- Moles, A. (1975). *La comunicación y los mass media*. Bilbao: Mensajero.
- Prósper Ribes, J. (2004). *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Stake, R.E (2007). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ediciones Morata. (Obra original publicada en 1995).
- Villafañe, J. y Mínguez, N. (1996). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Pirámide.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona: Paidós.

## Filmografía

- Anatomía de Grey [Serie TV.] (Greys Anatomy, SeSh. Rhimes, R. Corn, Ch. Wilson, T. Phelan, K. McKidd, J. Swarc... D. Washington, 2005-2016).
- Daredevil [Largometraje] (M. Steven Johnson, 20<sup>th</sup> Century Fox, 2003).
- Daredevil [Serie TV.] (D. Goddard, Marvel- ABC-Netflix, 2015-2016)
- Héroes [Serie TV.] (T. Kring, G. Beeman, A. Arkush, J. Swarc, A. Kane y G. Yaitanes, NBC, 2006).
- Jessica Jones [Serie TV.] (D. Petrarca, B. Gierhart, S. Cellan Jones, S.J. Clarkson y S. Surjik, Marvel-ABC-Netflix, 2016-16).
- Luke Cage [Serie TV.] (Ch. Hodari Coker, P. McGuigan y G. Navarro, Marvel-Disney-ABC-Netflix, 2016)
- Sexo en Nueva York [Serie TV.] (Sex and the City, D. Star, M. Patrick King, A. Coulter, M. Engler, M. Spiller, A. Taylor... J. Farino, HBO, 1998).
- The Walking Dead [Serie TV.] (R. Kirkman, F. Darabont, M. MacLaren, G. Horder-Payton, J. Renck, E. R. Dickerson... J. Chambers Lynch, AMC-Darkwoods, 2010-2016).

## (Endnotes)

1 Plataforma de contenidos audiovisuales bajo demanda disponible en [www.netflix.com](http://www.netflix.com) Fecha de consulta: 16/10/2016.

2 Héroes de alquiler era el nombre de la agencia del personaje Luke Cage en los cómics de Marvel, todo un símbolo de su carácter secundario, que puede cambiar tras el impulso de la serie de Netflix.

# SEMIÓTICA DEL PAISAJE VISUAL Y SONORO EN EL SUBURBIO. ESTUDIO DE CASO DE LA INICIATIVA URBAN SURVIVORS, DE LA ONG MÉDICOS SIN FRONTERAS

RAFAEL MARFIL-CARMONA

Profesor asociado  
Facultad de Ciencias de la Educación.  
Universidad de Granada -España-.  
Campus de Cartuja, SN (España) 18071. Email: rmarfil@ugr.es

## Resumen

Las Organizaciones No Gubernamentales utilizan las tecnologías multimedia, hipermedia y transmedia para acercar a sus públicos la realidad de su trabajo, consiguiendo así una mayor implicación afectiva y la respuesta deseada, que se expresa a través del voluntariado o la ayuda económica. En este texto se analizan, desde un punto de vista cualitativo, la fotografía y el paisaje sonoro de los suburbios de diferentes zonas del mundo donde desarrolla su actividad Médicos Sin Fronteras (MSF), en el proyecto interactivo denominado Urban Survivors (urbansurvivors.org), realizado en colaboración con la agencia de fotografía NOOR photo agency ande Darjeeling Productions. Se trata de un estudio centrado en la dimensión semiótica y narrativa.

La originalidad de representar el sonido ambiental de esas zonas de pobreza en la metrópoli, así como la propuesta de hacer check-in para compartir la experiencia a través de las redes sociales, constituye en cierto sentido la gamificación de una temática tan seria como conocer, a través de las pantallas y los dispositivos móviles, la realidad sonora, visual y audiovisual de los suburbios de ciudades como Tegucigalpa (Honduras) o Johannesburgo (Sudáfrica), entre otras grandes ciudades. La inmersión de los prosumers, que quieren conocer de forma creativa y activa la realidad donde se desarrolla la cooperación internacional, forma parte de las estrategias de las organizaciones humanitarias en el contexto de la Comunicación para el Desarrollo y el Cambio Social.

## PALABRAS CLAVES

**Fotografía, Paisaje Sonoro, ONG, Médicos Sin Fronteras, Comunicación para el Cambio Social, Suburbio.**

## Abstract

Non-Governmental Organizations use multimedia, hypermedia and transmedia technologies to show their audiences the reality where they do their work. In this way, they get a greater affective involvement and the desired response. That response is volunteerism and the economic donation. This text analyzes, from a qualitative point of view, the photography and sound landscape of the suburbs of different areas of the world where Médecins Sans Frontières (MSF) (Doctor Without Borders) works in the interactive project called Urban Survivors (urbansurvivors.org). This project is designed in collaboration with the NOOR photo agency ande Darjeeling Productions. This work is a semiotic and narrative analysis.

It is an original project, which represents the environmental sound of those areas of poverty in the metropolis. It has a proposal to check in to share the experience through social networks. It is, therefore, a proposal based on the gamification of a serious theme. We know, through the screens and the mobile devices, the sound, visual and audiovisual reality of the suburbs of cities like Tegucigalpa (Honduras) or Johannesburg (South Africa), among other great cities. The immersion of prosumers, who want to know in a creative and active way the reality where international cooperation takes place, is part of the strategies of humanitarian organizations in the context of Communication for Development and Social Change.

## KEYWORDS

**Photography, Sound Landscape, NGO, Doctors Without Borders, Communication for Social Change, Suburb.**

## Introducción

Las Organizaciones No Gubernamentales están viendo reducidos los presupuestos públicos que, en muchos casos, han venido haciendo posible su actividad. Actualmente, estas entidades se ven inmersas en un contexto de crisis económica que, a pesar de que se haya podido atenuar atendiendo a determinados indicadores, sigue ejerciendo una influencia directa en las subvenciones dedicadas a cooperación internacional. En el caso de España, según la Coordinadora de ONG para el Desarrollo (2015), los presupuestos públicos destinados a cooperación internacional disminuyeron en un 40%, valorando los datos consolidados de 2013 y 2014. La tendencia, en el mejor de los escenarios, comienza a revertir tímidamente.

Esta situación genera la necesidad de captar y fidelizar la ayuda privada, tanto las aportaciones individuales como la aportación empresarial, en una línea de trabajo que vienen recomendando diversos informes especializados del sector, como la propia coordinadora de ONGD en España (2015) y la Fundación Lealtad (2015). Por esta razón, las organizaciones humanitarias comienzan a aprovechar los recursos digitales e interactivos con la mayor eficacia y creatividad posibles.

El presente texto se centra en el estudio de caso de una iniciativa que, por su originalidad y calidad, puede considerarse una práctica de referencia en el aprovechamiento de las posibilidades interactivas que ofrece Internet. En este sentido, la narrativa del proyecto *Urban Survivors*<sup>1</sup>, una campaña interactiva desarrollada por Médicos sin Fronteras y la agencia de fotografía *NOOR photo agency ande Darjeeling Productions*, utiliza los medios digitales para generar una experiencia de inmersión, basada tanto en la publicidad como en lo que se denomina “periodismo de marca” (Tascón y Pino, 2014), un tipo de información corporativa que supone un verdadero boom en los últimos años (Barciela, 2013).

Con una página web diseñada para el acercamiento del internauta a realidades de pobreza y exclusión, la propuesta de esta ONGD se basa en un viaje a los barrios marginales de algunas de las ciudades más grandes del mundo, en las que actúa Médicos Sin Fronteras. En este proyecto, la idea de la metrópoli y de la gran ciudad están asociadas a contextos de marginalidad, pero también de concienciación y acción solidaria.

## Objetivos

- Conocer la idea de metrópoli y gran ciudad a través de la representación del suburbio en la comunicación solidaria.
- Analizar y comprender las claves para desarrollar una comunicación realmente interactiva en el sector de la solidaridad y la cooperación internacional.
- Profundizar en los contenidos y las estrategias narrativas que favorezcan el aprovechamiento de las herramientas digitales por parte de instituciones y corporaciones del Tercer Sector.
- Reflexionar en torno a la similitud entre la publicidad y el denominado periodismo de marca.

## Metodología

Este estudio se enmarca en un contexto de trabajo cualitativo, centrado en el análisis detallado de un estudio de caso, atendiendo a diversos aspectos desde un enfoque holístico. Así, tal y como es propio de esta metodología, el propósito fundamental es comprender la experiencia en concreto (Stake, 2007[1995], p. 17), por encima de la aplicación de conclusiones a otras acciones similares en el sector. Sin embargo, esa aplicación es perfectamente posible, dado que Médicos sin Fronteras es una de las ONGD más representativas según los principales indicadores, como son presupuesto y número de socios.

La metodología aplicada es, esencialmente, el análisis de contenido (Bardin, 1986; Krippendorff, 1990) y el estudio de la representación, aunque el desarrollo del análisis se centra, de forma concreta, en la Narrativa Audiovisual como paradigma integrador de corrientes de análisis (Bordwell, 1996; García García, 2006; García Jiménez, 1993; Sánchez-Navarro, 2005), es decir, se aplica una base desde el análisis fílmico (Aumont y Marie, 1990; Casetti y Di Chio, 1991), adaptada a la realidad digital de un contexto de “hipermediaciones” (Scolari, 2008). Está muy presente en este análisis el enfoque semiótico, en el que diversas imágenes visuales y acústicas adquieren un significado relevante, resultando fundamental en este estudio la dimensión pragmática y la normatividad narrativa.

Así, la consideración de determinadas variables, como los existentes de la diégesis (Prósper Ribes, 2004, p. 12): personajes, acciones, espacio y tratamiento temporal, se unen al cuestionamiento del modelo de representación, desde la propia idea de veracidad y credibilidad, desde el inevitable filtro subjetivo que conlleva la imagen de la ciudad en las zonas de actuación de Médicos Sin Fronteras, una organización de acción médico-humanitaria que asiste a personas amenazadas en conflictos armados, violencia, epidemias o enfermedades olvidadas, desastres naturales y exclusión de la atención médica, según las propias señas de identidad de esta ONGD en su página web<sup>2</sup>.

El caso estudiado es el proyecto *Urban Survivors* ([www.urbansurvivors.org](http://www.urbansurvivors.org)), una página basada en textos escritos, fotografía, sonido ambiente y documentales audiovisuales. Se trata de un proyecto diseñado en colaboración con la agencia de fotografía *NOOR photo agency ande Darjeeling Productions*, planteado como un viaje por los barrios marginales del mundo.

## 1. Fundamentos teóricos y estado de la cuestión

La interactividad, integrada en la actuación promocional e informativa de las ONG, así como la base narrativa de modelos contemporáneos de integración, concebidos en un contexto de convergencia de medios (Jenkins, 2008), son algunas claves de la base teórica de esta investigación, ubicada en la reflexión sobre la representación audiovisual de la ciudad, hoy día a través de formatos televisivos y multimedia. Esa representación tiene su base analítica en el estudio del reflejo de la ciudad en el cine (García Gómez y Pavés,



2014). Sin embargo, en este caso, lo más relevante es el uso de recursos periodísticos y documentales en una acción comunicacional que responde a un fin último promocional o publicitario.

## 1.1. La imprescindible dimensión interactiva

Con algunos antecedentes investigadores basados en el aprovechamiento de los medios audiovisuales por parte de las ONG (Arroyo-Almaraz, Baños y Van-Wyck, 2013), resulta fundamental destacar la importancia de la interactividad como una de las claves en la estrategia de comunicación y publicidad de las entidades dedicadas a la cooperación internacional (Marfil-Carmona, 2013). A pesar de que el proyecto *Urban Survivors* puede enmarcarse en el género documental, se trata de un contexto de profundos cambios, en el que los géneros televisivos se transforman en cibergéneros (Marta-Lazo, 2012).

Sin embargo, a pesar de la esencia promocional, no puede perderse de vista el sentido informativo y documental, que es la base de este trabajo, apoyado en una agencia de fotógrafos/as profesionales con la que ha desarrollado esta experiencia en colaboración con Médicos sin Fronteras. Estamos ante un ejemplo de periodismo de marca, una estrategia de información corporativa para trasladar al internauta a las zonas donde trabaja esta ONGD. También podríamos definir esa acción como marketing de contenidos (Sanagustín, 2013), en esa zona de ambigüedad que diferencia periodismo y publicidad (Santibáñez y Vergara, 2008).

### Factor relacional

No hay duda de la importancia de la dimensión interactiva y participativa de los medios digitales. El nuevo contexto comunicacional hace imprescindible el aprovechamiento de las posibilidades para la inmersión, que demanda la decidida participación activa por parte de los públicos, no solo a la hora del compromiso final, es decir, la ayuda económica o la colaboración en el voluntariado, sino al realizar determinadas acciones de difusión, como es el caso de compartir en redes sociales y difundir activamente la propia campaña. Esa faceta activa es la constatación del realismo descriptivo de los términos anticipatorios de *prosumer* (Toffler, 1980) y EMIREC (Cloutier, 1975), aportados como teoría en los años 70 para convertirse en una realidad que caracteriza a la cultura digital del siglo XXI.

La dimensión activa de los públicos hace imprescindible el establecimiento de un patrón dialógico en el ámbito de la comunicación corporativa. Destaca, en esa nueva realidad hiperconectada, la dimensión humana que, como resultado del conectivismo (Siemens, 2004), impulsa la preeminencia del «Factor R-relacional» como eje central de las redes psicosociales (Marta-Lazo y Gabelas, 2016, p. 86).

En ese contexto comunicacional, en el que no solo ha cambiado el canal, sino que los públicos han adquirido voz y una faceta complementemente activa, se desarrolla y analiza el proyecto de Médicos sin Fronteras.

## 1.2. Bases narrativas para el análisis audiovisual

La tradicional base narrativa del análisis literario y fílmico, considerada como paradigma teórico-práctico, nos permite diferenciar entre historia y discurso en la iniciativa analizada, es decir, contemplar por un lado el contenido y, por otro, su expresión formal (Chatman, 1990[1978], p. 33). En el contexto actual, resulta clave la comprensión de las posibilidades narrativas de la cultura transmedia, entendida desde la multiplicidad de canales y soportes para desarrollar una misma historia, pero también desde la co-creación (Jenkins, Ford y Green, 2015, p. 208).

Es ese modelo emergente de comunicación se hace presente a través de nuestras pantallas, en las que consumimos "... un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión" (Scolari, 2008, p. 46). En el caso estudiado, puede considerarse dentro de lo que se denominan "Relaciones Públicas 2.0" (Aced, 2013).

## 1.3. Cultura sonora

Si, al prescindir de la palabra, "... la imagen crea un vínculo emocional con el espectador y la pantalla" (Edgar-Hunt, Marland y Rawle, 2011, p. 24), una de las claves del proyecto *Urban Survivors* es la representación "realista" del sonido ambiente. Resulta fundamental, en esta iniciativa, el concepto de paisaje sonoro (Schafer, 1977), entendido como

... cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar en específico, ya sea de un país, una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, una recámara o incluso de entornos sonoros como una barra programática de radio, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional o accidental con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad. (Woodside, 2008).

Sin embargo, la idea de representación, de indicador de veracidad y realismo, parece tener mucha más tradición desde el análisis de la imagen visual que de la acústica. Es indiscutible la capacidad de los medios de comunicación social para conmovir y, en gran parte de las ocasiones, para construir o reconstruir la propia realidad (Aparici, 2010), representada en "juegos de información y desinformación" (Durandin, 1995).

En la mayor parte de los casos, la imagen visual ha sido el elemento protagonista en la investigación y el análisis de contenido mediático, ya sea desde el punto de vista semiótico (Barthes, 1980[1957]; Zunzunegui,

1996) o, en general, como forma de “exploración de la iconosfera contemporánea”, desde los inicios de la representación visual hasta la realidad virtual (Gubern, 1987 y 1996), con detalladas aproximaciones a esa vertiente visual desde la Teoría de la Imagen (Mitchell, 2009[1994]; Villafañe y Mínguez, 1996).

La cultura sonora, por su parte, no dispone de un análisis tan exhaustivo ni de tantas referencias teóricas aplicables a la comunicación social, si la comparamos con la cultura visual, con algunas excepciones centradas en el análisis de la obra fílmica, es decir, en la combinación del sonido con la imagen (Adorno y Eisler, 2005[1944]; Chion, 1993). En este caso, vale la pena llamar la atención sobre las posibilidades de la dimensión sonora en la cultura transmedia.

## **2. Resultados de la investigación: análisis de “Urban Survivors”**

### **2.1. El sufrimiento en la gran ciudad**

La base de esta propuesta, informativa y documental en su tono, pero indudablemente promocional en su propósito, es el acceso a una representación veraz y auténtica. La calidad fotográfica y el realismo del paisaje sonoro son dos bases para que el viaje y el proceso de inmersión sean creíbles. Esta campaña puede considerarse, en cierta forma, como un proyecto transmedia, aunque el desarrollo narrativo no es demasiado amplio ni se expande a través de diferentes soportes. Sin embargo, sí establece una base para ese posible desarrollo. De hecho, desde el punto de vista comunicacional, la calidad en la plataforma multimedia es indiscutible.

En el viaje propuesto por Médicos sin Fronteras, destaca la idea de una ciudad suburbial, de realidades que, habitualmente, están fuera de los circuitos turísticos y que, por supuesto, son zonas donde actúa esta ONGD. Desde el punto de vista semiótico, es una paradoja la posibilidad de viajar, desde casa en una zona acomodada del mundo, a sitios de difícil acceso. Se trata, en cierta forma, de un turismo solidario absolutamente virtual, basado en la inmersión digital. La calidad de la imagen y los audiovisuales que acompañan a la narración constituyen la base del contenido, junto a textos que informan sobre la realidad en cada una de las zonas. Así, el internauta puede conocer Comayagüela, en Tegucigalpa (Honduras), considerada según la web como una de las ciudades más peligrosas del mundo (Figura 1).

Figura 1. Urban Survivors, de Médicos Sin Fronteras. Imagen de Comayagüela (Tegucigalpa, Honduras). Fuente: Captura de pantalla de

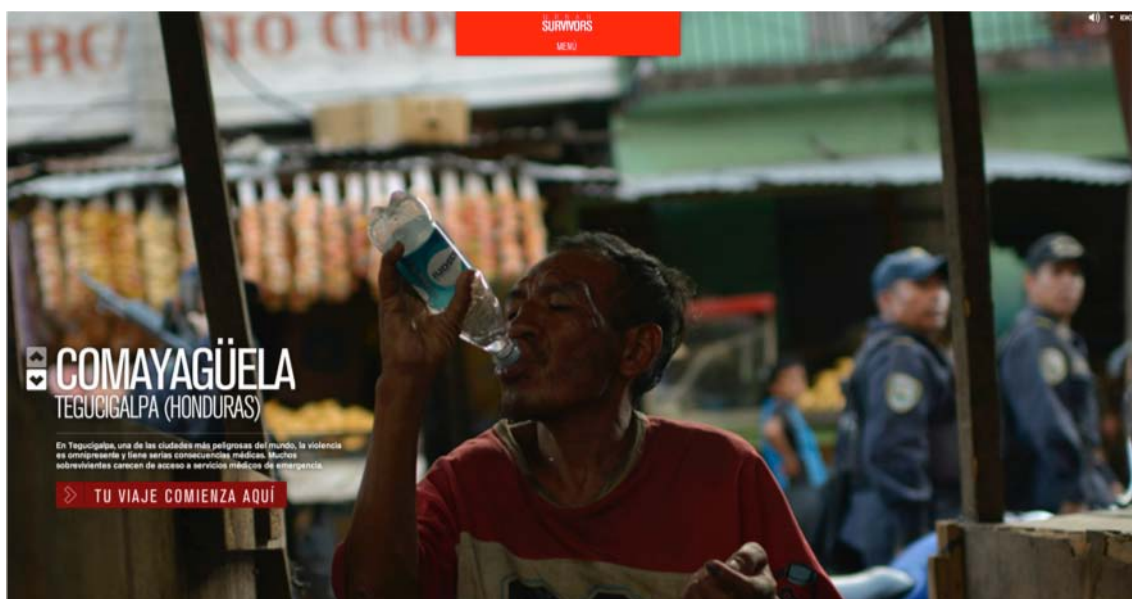


Figura 1. www.urbansurvivors.org Obra fotográfica de Kadir Van Lohuizen (Fecha de descarga: 30/11/2016).

En el tono general de las imágenes encontramos un universo colorista y caótico, una estética de la miseria y exclusión social que, sin duda, aporta elementos de calidad visual para fomentar el estímulo de la imaginación ante cada una de esas realidades fragmentadas. La “ciudad oscura” de Johannesburgo en Sudáfrica, por ejemplo, se comprende mejor gracias a los testimonios de Jonan<sup>3</sup> en la entrevista audiovisual. Este colaborador de MSF explica su experiencia, mientras se pueden ver diversas imágenes fijas que, en su propia cadena secuencial, portan un sentido narrativo. También intervienen víctimas de la violencia, como Thomas, con imágenes que evitan cuestionarse la vocación informativa y la credibilidad de este trabajo. Sucede igual con los “barrios desgarrados” de Guatemala, en los que la información escrita destaca la violencia y las agresiones sexuales, aportando datos y fotos en las que no se reconoce a gran parte de las personas fotografiadas, por respeto a su intimidad.

El recurso de angulación, la perspectiva visual destinada a evitar esa identificación, permite conocer la ciudad de fondo, habitualmente con un alto grado de profundidad de campo, de forma que se produce la sensación de recorrer esos lugares junto a las personas que allí viven, a los que acompañamos de espaldas. Esta forma de viajar contrasta con la mirada de algunos niños que, completamente de frente y en primer plano, parecen reforzar la función conativa que, entendida como apelación directa a los públicos, es propia de una comunicación persuasiva de estas características. Es el caso del “viaje” propuesto por Médicos sin Fronteras a Karachi (Pakistán), mostrando la devastación de pueblos y comunidades enteras como resultado de las inundaciones de 2010, un panorama similar al de Martissant, en Puerto Príncipe (Haití). De nuevo, como sucede en la portada de ese bloque, con fotografías de Alixandra Fazzina, la mirada sigue siendo un elemento clave para realizar una aproximación emocional a los públicos en la comunicación solidaria.

No obstante, prima el juego con sobreencuadres, contraluces, formas y siluetas frente al caos, evitando

el reconocimiento de las personas como si, realmente, la realidad tuviera miedo a mostrarse y persistiera en seguir oculta, a pesar de este ejercicio de difusión del drama humano en los suburbios. Algunas personas tapan parte de su rostro, cubriéndose con un velo. Al fondo, se muestra en contadas ocasiones un mar de desorden, como el que se contempla, en torno a las vías del tren, el barrio de Kibera, en la ciudad keniana de Nairobi. En muchos casos, el color rojo corporativo de Médicos sin Fronteras tiñe algunas imágenes en el diseño de la portada de cada viaje. No es casual que, en la descripción de estos textos, abunden adjetivos como escondido, oscuro e invisible. Ni la capacidad expresiva de fotoperiodistas ni la tecnología actual pueden trasladar, al otro lado de la pantalla, el drama humano. Hacer *check-in* para compartir en Facebook, más que una frivolidad, es lo mínimo que se puede aportar para la difusión del proyecto. Se aceptan así las reglas del juego en ese contexto perceptivo. Sin embargo, a pesar de la rotundidad de algunas imágenes, estos suburbios son, muchas veces, invisibles. La combinación de voz e imagen es la base de la veracidad del testimonio.

## 2.2. Paisaje sonoro

La credibilidad se apoya en la calidad fotográfica y en el supuesto complemento del paisaje sonoro, dos bases para que el viaje y el proceso de inmersión sea creíble. Por ello, esta campaña puede considerarse, en cierta forma, como un proyecto transmedia. Al compartir la experiencia en redes sociales, siempre podemos ver enriquecida la narración original por la aportación de imágenes, enlaces, testimonios escritos, etc.

Sin embargo, el sonido no es un mero complemento en este proyecto. Si la imagen visual, en ocasiones, es más huidiza, deudora de numerosas cortapisas como la lógica protección de la intimidad; la dimensión acústica es libre, realista y tridimensional, es decir, aporta un criterio muy acertado en el reflejo del ambiente de los suburbios, con una factura técnica a la que estamos poco acostumbrados en los proyectos multimedia. Estos suelen responder a una lógica mayormente visual. Se habla poco del diseño sonoro en la creación contemporánea.

La gran cuidado, sobre todo en los suburbios, más que verse, suena y se puede escuchar. Ocurren muchas cosas en la noche, porque el alumbrado público puede ser inexistente o, sencillamente, porque nadie puede usar una cámara en determinadas calles. Sin embargo, ayuda a imaginar esos lugares el ruido de motores; la música, desprovista de exotismo; la propia voz en los testimonios, mediante entrevistas que ayudan a los/las protagonistas a centrarse en lo que nos quieren decir. Otras veces, sencillamente, percibimos en sonido de gente que camina por la calle en un día normal de mercado. La riqueza de texturas es infinita. El valor de la dimensión sonora se convierte en una de las claves que garantizan la inmersión.

El suburbio de las zonas en las que trabaja Médicos sin Fronteras contiene fragmentos de informativos de radio, ladridos de perros, sonidos cotidianos de automóviles y, como recurso especial, algarabía de niños o sonido de pájaros, universalmente reconocibles en cualquier zona del mundo; ausentes en muchos casos

en el presente de los países acomodados, en los que reside el público objetivo de este proyecto, que debe sumarse a la iniciativa, colaborar y participar de algún modo. Aunque hay extraordinarias fotografías en plano general, la mejor visión panorámica de *Urban Survivors* la aporta el sonido.

## 2.3. Algunas claves narrativas

La síntesis de los aspectos narrativos más destacados podría expresarse, muy claramente, teniendo en cuenta la propia representación de la esencia de la cultura digital: *Urban Survivors* es el resultado de una visión coral y de un proyecto colaborativo. Las personas que habitan estos barrios son los/las verdaderos/as protagonistas, los/las supervivientes de la injusticia y la exclusión social. Los espacios, existentes de la diégesis del drama del que da cuenta MSF, comparten protagonismo, como la personificación del propio sufrimiento individual. Los testimonios individuales son la suma de experiencias del drama del ser humano.

La focalización 0, que aparenta una visión objetiva y muestra la no intervención del fotógrafo o la fotógrafa, se ve complementada por la narración autodiegética de la propia organización, que resume las principales actuaciones realizadas en cada uno de los suburbios. Además, la información escrita evidencia una clara dimensión omnisciente, ya que no solo se muestra lo que se ve en ese instante, sino que se ofrecen datos de todo tipo, imprescindibles para situar el drama en su justa dimensión, que suele ser alarmante.

La experiencia de las personas que trabajan en la zona para la ONGD refuerza ese valor testimonial, en el que no se informa “sobre” los barrios marginales, sino “desde” ellos. Además, la información contextual y biográfica de los/las profesionales de la fotografía nos recuerda que se trata de reporteros/as gráficos/as que actúan en el terreno, que están familiarizados con la desbordante y dramática realidad donde realiza su trabajo Médicos sin Fronteras. Cada actor de este proceso realiza su aportación a una mirada colectiva en la que el sonido, precisamente, es el mejor indicador de esa realidad común.

## 2.4. La credibilidad del contexto comunicacional

Los criterios visuales, formales, estéticos y narrativos no ocultan, en ningún momento, el sentido promocional de la actividad, algo lógico, ya que la colaboración con esta ONGD es lo que hace realmente posibles sus actuaciones. Por ello, se respetan algunas acciones básicas en el género publicitario, como la posibilidad de hacer link en la pestaña “involúcrate”, compartiendo en Facebook, insertando el *microsite* en tu propio blog o tuiteando la iniciativa. En los tres casos, la ciudadanía asume su rol prosumidor y la posibilidad de implicarse activamente en la difusión.

Ese cierre obligado no estaría completo, desde el punto de vista de la estrategia comunicacional, si la página web del proyecto no mostrara una pestaña para ayudar directamente a Médicos sin Fronteras, es decir, realizar un donativo eligiendo la demarcación local desde la que colaborar. Se trata, sin duda, del final

del viaje, del destino principal de la iniciativa.

Otras cuestiones, como la propia presentación profesional, con foto y semblanza de cada uno/a de los/as profesionales del fotoperiodismo que ha colaborado en el proyecto, ofrece un indiscutible tono corporativo y publicitario a este ejercicio de periodismo de marca. En resumen, es importante el apoyo en dos recursos que no suelen ser la base de los contenidos de información corporativa. Por un lado, el fotoperiodismo; por otro, el elemento sonoro.

## Conclusiones

Como conclusión principal del análisis, hay que destacar la capacidad de Médicos sin Fronteras para aunar publicidad e información, persuasión y veracidad, en una propuesta que tiene una base multimedia, pero que está diseñada para expandirse a través de la red, mediante estrategias básicas de gamificación que, sin restar credibilidad al testimonio gráfico y documental, consiguen implicar de forma activa a la audiencia, que puede realizar un viaje a los suburbios de las grandes ciudades del mundo de una forma virtual, compartiendo la experiencia en redes sociales. Desde el punto de vista semiótico, destaca la simbología de elementos como:

- La idea del viaje y de hacer *check-in* en zonas de acceso imposible por su peligrosidad.
- La veracidad que otorga el paisaje sonoro, integrado con un trabajo fotográfico de calidad.
- La permanente sensación de oscuridad y fragmentación del espacio visual, por respeto a la intimidad.
- La simulación constante que convierte la acción de navegar en un viaje virtual.
- Por su parte, la dimensión comunicacional y narrativa de la propuesta tiene algunos aspectos destacados:
  - El paisaje sonoro es mucho más realista que la imagen fotográfica, a pesar de la calidad del trabajo de los profesionales implicados en el proyecto.
  - La iniciativa sí contiene claves estratégicas propias del periodismo de marca y del marketing de contenidos, como la identidad visual, la promoción profesional del colectivo de fotógrafos/as colaboradores y el mensaje final llamando a la acción, ya sea difundiendo o realizando una aportación económica. Sin embargo, estos elementos no restan veracidad y rigor a los contenidos.

En conclusión, *Urban Survivors* es una narración que, sin desarrollar al máximo las posibilidades de las narrativas transmedia, es una práctica de referencia en el aprovechamiento de los recursos que ofrece Internet, en las opciones para aunar un testimonio documental de calidad y un propósito promocional, generando contenidos de una destacada factura técnica y sensibilidad humana, además de establecer sinergias con colectivos profesionales como el caso de la agencia NOOR. A los beneficios propios de la imagen de marca se une, como línea innovadora, la combinación de fotoperiodismo y registro del paisaje sonoro, desarrollando una estrategia discursiva de cuya eficacia dependen, en gran medida, las posibilidades de Médicos sin Fronteras

para luchar por un mundo mejor.

## Referencias

- Aced, C. (2013). *Relaciones públicas 2.0: Cómo gestionar la comunicación corporativa en el entorno digital*. Barcelona: UOC.
- Adorno, T. W. y Eisler, H. (2005). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos. (Obra original publicada en 1944).
- Aparici, R. (Coord.) (2010). *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: UNED.
- Arroyo-Almaraz, I., Baños, M. y Van-Wyck, C. (2013). Análisis de los mensajes audiovisuales del Tercer Sector en YouTube. *Revista Latina de Comunicación Social*, 68, 328-354. doi: <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2013-980>.
- Aumont, J. y Marie, M (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Barciela, F. (2013, 24 de febrero). El boom del periodismo de marca. *El País*, suplemento Negocios, p. 12.
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1957).
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1978).
- [Chion, M. \(1993\). \*La audiovisión\*. Barcelona: Paidós.](#)
- Cloutier, J. (1975). *L'Ére d'EMEREC ou la communication audio-scripto-visuelle*. Montreal (Canadá): Les Presses de l' Université de Montreal.
- CONGD (Coordinadora ONG para el Desarrollo en España) (2015). *Informe del sector de las ONGD 2014* [Recurso online]. Recuperado de <http://informe2014.coordinadoraongd.org/>
- Durandin, G. (1995). *La información, la desinformación y la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. y Rawle, S. (2011). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Parramón.
- Fundación Lealtad (2015). *Situación actual de las ONG en España*. [Recurso online]. Recuperado de [http://www.fundacionlealtad.org/intranet/uploads/publicaciones/Situacion%20actual%20ONG\\_web.pdf](http://www.fundacionlealtad.org/intranet/uploads/publicaciones/Situacion%20actual%20ONG_web.pdf)
- García García, F. (Coord.) (2006). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Laberinto.
- García Gómez, F. y Pavés, G.M. (Coords) (2014). *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo-Gili.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. Una cultura de la convergencia*. Barcelona: Paidós.
- Jenkins, H., Ford, S. y Green, J. (2015). *Cultura Transmedia: La creación de contenido y valor en una*



cultura en red. Madrid: Gedisa.

- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido: Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Marfil-Carmona, R. (2013). Interactividad digital y estrategias narrativas en la publicidad audiovisual de Manos Unidas y Unicef. *Historia y Comunicación Social*, 18, 169-181. doi: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2013.v18.43957](http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43957) .
- Marfil-Carmona, R. (2014). Diálogo e interactividad en las relaciones públicas de las ONG. Análisis de las campañas publicitarias 2.0 de Manos Unidas y Médicos sin Fronteras. En D. Caldevilla Domínguez (coord.), *Lenguajes y persuasión. Nuevas creaciones narrativas* (pp. 271-290). Madrid: ACCI.
- Marta-Lazo, C. (2012). *Reportaje y documental: de géneros televisivos a cibergéneros*. Tenerife: Ediciones Idea.
- Marta-Lazo, C. y Gabelas, J.A. (2016). *Comunicación digital. Un modelo basado en el Factor R-elacional*. Barcelona: UOC.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1994).
- Prósper Ribes, J. (2004). *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Sanagustín, E. (2013). *Marketing de contenidos*. Barcelona: Anaya.
- Sánchez-Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: UOC.
- Santibáñez M, A., y Vergara L, E. (2008). Periodismo y Publicidad: claves y ambigüedades de una relación promiscua. *Universum*, 1(23), 248-267. Recuperado de <http://universum.uta.cl/contenido/index-08-1/santibanez.html>
- Schafer, M. (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones: Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Siemens, G. (2004). Connectivism: A Learning Theory for the Digital Age. *Elearnspace. Everithijg Elearning* [Recurso online]. Recuperado de <http://www.elearnspace.org/Articles/connectivism.htm>
- Stake, R.E (2007). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ediciones Morata. (Obra original publicada en 1995).
- Tascón, M. y Pino, I. (2014, febrero). *Informe especial Periodismo de marca y reputación corporativa*. Madrid: d+i Llorente & Cuenta [en línea]. Recuperado de [http://www.desarrollando-ideas.com/publico/140226\\_dmasi\\_Informe\\_especial\\_periodismo\\_de\\_marca\\_y\\_reputacion.pdf](http://www.desarrollando-ideas.com/publico/140226_dmasi_Informe_especial_periodismo_de_marca_y_reputacion.pdf)
- Toffler, A. (1980). *La tercera ola*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Villafañe, J. y Mínguez, N. (1996). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid. Pirámide.
- Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Trans*, 15. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular>
- Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen* (4ª ed.). Madrid: Cátedra.

## (Endnotes)

- 1 Urban Survivors, Supervivientes Urbanos, está disponible en <http://www.urbansurvivors.org/> (Fecha de consulta: 15/10/2016). En este texto se respetará el título original en inglés.
- 2 Información institucional de Médicos sin Fronteras disponible en <https://www.msf.es/conocenos/quienes-somos> (Fecha de consulta: 10/11/2016).
- 3 Entrevista audiovisual sobre Johannesburgo disponible en <http://www.urbansurvivors.org/es/#/johannesburg> (Fecha de consulta: 10/11/2016).

# PAISAGENS (RE)CRIADAS, A FOTOGRAFIA COMO PENSAMENTO VISUAL SOBRE O ESPAÇO.

CRISTINA FERREIRA

Professora Auxiliar  
Faculdade de Belas Artes.  
Universidade do Porto.

Av. Rodrigues de Freitas, 265 (Portugal) 4049-021, Porto. Email:  
cfonseca@fba.up.pt

## Resumo

*Ver a cidade significa em grande parte ver as fotografias que fizeram ou fazem dela. Poder-se-á então afirmar, no contexto desta ideia, que as imagens urbanas podem configurar a percepção que se constrói acerca do espaço vivido no quotidiano e, paralelamente, constituir uma forma de aproximação entre o ser humano e o lugar.*

*Procura-se equacionar um modo possível de relacionar as imagens com o próprio espaço que lhes serve de tema – a Estação de S. Bento -, através da criação de uma instalação fotográfica sobre e para esse lugar. Essas imagens fotográficas procuram evocar que a Estação é um “ser” em permanente transformação, no tempo e no espaço, e que não deve ser olhado como algo imutável ou inquestionável pelo seu peso histórico. Por conseguinte, equaciona-se o olhar do espectador sobre este lugar colocando-o simultaneamente perante a Estação-Imagem e a Estação-Real.*

*Com base na recolha fotográfica surge a instalação “S. Bento” que procura traduzir uma forma de pensar o espaço da Estação através da fotografia. Assim, com base no ensaio fotográfico realizado sobre o vestibulo e a gare, apresenta-se um plano para uma instalação inspirada pela memória do espaço. Propõe-se confrontar a gare com imagens do vestibulo e o vestibulo com imagens da gare. As imagens tornam-se objetos tangíveis através da sua impressão em tecido numa alusão à memória do espaço, revisitando o universo feminino do Convento de Avé-Maria<sup>1</sup> que outrora existiu naquele mesmo lugar durante aproximadamente 400 anos.*

*O principal objetivo desta instalação é investigar como a fotografia pode ser um instrumento de pensamento e conhecimento sobre o espaço e de que modo poderá, mais tarde, constituir parte desse mesmo espaço ao habitá-lo.*

## PALAVRAS CHAVES

**Cidade, Fotografia, Paisagem Urbana, Memória, Estação de S. Bento**

## Abstract

*Seeing the city means to a great extent see the photographs they have made or make of it. In the context of this idea, it may be said that urban images can shape the perception that is built about the space lived in everyday life and, at the same time, constitute a form of approximation between the human being and the place. It seeks to equate a possible way of relating the images with the space that serves as the theme - S. Bento Station -, through the creation of a photographic installation on and to that place. These photographic images try to evoke that the Station is a “being” in permanent transformation, in time and space, and that it should not be regarded as something immutable or unquestionable by its historical weight. Consequently, the spectator’s gaze on this place is analyzed by placing it simultaneously before the Image-Station and the Real-Station. Based on the photographic collection arises the installation “S. Bento” that seeks to translate a way of thinking the space station through photography. Thus, based on the photographic essay on the vestibule and the gare, a plan is presented for an installation inspired by the memory of space.*

*It is proposed to confront the gare with images of the vestibule and the vestibule with images of the gare.*

*The images become tangible objects through their fabric impression in an allusion to the memory of space, revisiting the feminine universe of the Avé-Maria Convent that once existed in that same place for approximately 400 years. The main purpose of this installation is to investigate how photography can be an instrument of thought and knowledge about space and how it can, later, become part of the same space when inhabiting it.*

## KEYWORDS

**City, Photograph, Cityscape, Memory, S. Bento Station**

<sup>1</sup> Também é conhecido por Convento de São Bento de Avé-Maria.

## Introdução

Partindo da premissa inicial de que ver a cidade significa em grande parte ver as fotografias que fizeram ou fazem dela, propõe-se nesta comunicação refletir sobre a questão: Poderá a fotografia constituir uma forma de pensar o espaço? Do mesmo modo, poder-se-á afirmar que as imagens urbanas podem configurar a perceção que se constrói acerca do espaço vivido no quotidiano e, paralelamente, constituir uma forma de aproximação entre o ser humano e o lugar?

Numa altura em que a maior parte das imagens dos espaços urbanos é produzida pelo mapeamento realizado pelos satélites, revela-se urgente reinventar o olhar e envolver a imaginação no ato de ver, pensar, e repensar a fotografia como expressão visual criativa para representar a paisagem urbana.

## Objetivos

Delimitam-se como principais objetivos desta comunicação: Perceber o que poderá significar olhar o espaço e qual o papel que a fotografia poderá desempenhar nesse processo; Questionar a relação entre o olhar, a história e a memória, a imaginação e as tecnologias e dispositivos na construção da visão da cidade; Investigar a fotografia enquanto objeto de comunicação e intervenção no espaço; Explorar noções de especificidade do lugar na criação da imagem fotográfica e por fim contribuir para a investigação da fotografia como modo de pensar e refletir sobre o espaço público.

## Metodologia

Tendo por base a ideia central de que a fotografia pode constituir um pensamento visual sobre o espaço procura-se uma metodologia que possibilite confrontar o espaço e a imagem, de modo a problematizar esta questão.

Na procura de metodologias que se adaptassem à natureza deste estudo, que se baseia essencialmente na experiência do olhar e na relação da fotografia com a cidade, o pensamento do sociólogo Michel Maffesoli foi essencial para estruturar esta reflexão. Nas palavras de Maffesoli, na sua obra “Elogio da razão sensível”<sup>1</sup> o autor considera que aquilo a que chama o desvio epistemológico está “carregado de consequências para a compreensão, em profundidade, dessa vida nova de aspectos matizados e efervescentes que vêm de todo lado chocar-se aos nossos espíritos e sentidos. É preciso compreender que o racionalismo, em sua pretensão científica, é particularmente inapto para perceber, ainda mais apreender, o aspecto denso, imagético, simbólico, da experiência vivida. A abstracção não entra em jogo quando o que prevalece é o fervilhar de um novo nascimento. É preciso, imediatamente, mobilizar todas as capacidades que estão em poder do intelecto

1 Michel Maffesoli (1998), Elogio da razão sensível, Petrópolis, RJ, Ed. Vozes.



humano, inclusive as da sensibilidade” (Maffesoli, 1998, p. 27).

As considerações que Maffesoli sustenta revelam-se muito pertinentes no contexto deste estudo, ao reforçar a ideia de que para compreender a dinâmica entre o espaço e a imagem é preciso sobretudo utilizar o lado sensível do pensamento.

Segundo o mesmo autor existe um género peculiar de “ideias” que constitui a essência das coisas, denomina-as “ideias-força”:

*“Os termos alternativos agora estão bem colocados: podemos apreender, do interior, as ‘ideias-força’ que animam, num momento preciso, uma situação, um fenómeno, uma dada entidade. O próprio dessas ‘ideias-força’ é que elas garantem, em profundidade, o vínculo existente entre o simbólico, a imaginação, e até a vontade ou a intuição antecipada das coisas que se vão realizando.” (1998, p. 79)*

Também nesta reflexão se pretende apreender as “ideias-força” que animam o acto de ver, de fotografar e criar imagens do espaço urbano. Por conseguinte é escolhido um espaço da cidade para equacionar modos de confrontar o espaço e a imagem, sendo que a escolha recaiu sobre a Estação de S. Bento na cidade do Porto.

Dado a cidade do Porto contar com alguns séculos de história existiam muitos lugares atrativos para realizar esta reflexão. No entanto, a Estação de S. Bento revelou-se o mais motivador e inspirador, como se explica em seguida.

A eleição da Estação é sustentada por uma “ideia-força” que é a memória do espaço. Esta memória encontra-se presente a dois níveis, um pessoal e outro de carácter histórico. Assim, embora exista um gosto especial pela Estação - ligado a memórias da infância - isso por si só não seria suficiente para a seleccionar como elemento principal para esta reflexão. A razão essencial para a escolha deste lugar tem a ver com o seu carácter de monumento - um objecto arquitectónico com reconhecido valor patrimonial a nível internacional e classificada como uma das 14 estações de comboios mais belas do mundo<sup>2</sup>, a história do edifício e do lugar físico que ele ocupa. Onde outrora existia um Convento passou a existir uma Estação ferroviária e, por consequência, no local houve um desaparecimento do universo religioso para suceder à entrada do universo civil.

Também as suas características peculiares - o facto de ser um espaço público mas simultaneamente um monumento - revelaram-se na prática uma condição favorável e motivadora para a realização do estudo a nível do registo fotográfico. A Estação é um lugar com uma utilização livre no sentido de as pessoas entrarem

2 “A Lusa noticiou que o edifício foi incluído na lista das 14 mais belas estações ferroviárias do mundo, pela edição online da revista norte-americana de viagens Travel+Leisure”, Patrícia Carvalho in Público, 24 de Agosto de 2011, p. 18.



e saírem quando pretendem, de poderem sentar-se no chão se assim desejarem. Este aspecto é propício para a realização de imagens porque deixa os visitantes à vontade para olharem e realizarem os seus registos. Por conseguinte, a Estação é um monumento dotado de um carácter especial porque permite que as pessoas o observem sem as restrições ou constrangimentos frequentes neste género de espaços. A Estação faz parte da paisagem urbana da cidade e do seu imaginário. Realizar este estudo tendo como base este espaço significa analisar um fragmento do Porto, e como refere o filósofo Bachelard nem “todos os objectos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas, assim que um poeta escolheu o seu objecto, o próprio objecto muda de ser. É promovido à condição de poético”<sup>3</sup>.

Atualmente, a visão que se tem da Estação de S. Bento é influenciada, entre outros fatores, pelo modo como as pessoas se movem, pela sua forma de olhar para as coisas e pelo tempo de que dispõem para contemplar. Talvez seja esse o motivo de as cidades, que ao longo dos anos se vão alterando e transformando em algo diferente, originarem imagens distintas de si próprias à medida que escrevem a sua história. As imagens mostram a cidade, mas é a cidade que forma o cidadão que cria essas mesmas imagens. Para Nelson Brissac a “megacidade é um território onde toda a lógica foi aparentemente suspensa. As paisagens indiferenciadas da entropia demandam evitar qualquer parâmetro visual ou estrutural de orientação espacial ou temporal. A fotografia aqui interessa não apenas por sua capacidade documental, mas principalmente por seu potencial de montagem e associação”<sup>4</sup>.

Tendo a Estação por objeto equaciona-se estudar a premissa inicial através de um plano para a realização de uma instalação fotográfica para este local.

É justamente esse potencial de montagem e associação, inerente à fotografia, que conduz à ideia de criar uma instalação fotográfica na Estação para proporcionar um confronto entre a imagem e o espaço. O principal objetivo desta instalação é investigar como a fotografia pode ser um instrumento de pensamento e conhecimento sobre o espaço e de que modo poderá, mais tarde, constituir parte desse mesmo espaço ao habitá-lo. Na prática a ideia é colocar imagens do vestíbulo na gare e imagens da gare no vestíbulo, procurando deste modo levar as pessoas que percorrem o espaço a criar uma nova percepção do mesmo. Retoma-se aqui a voz de Maffesoli para referir que a “ideia-força” que está na génese para a criação do projeto fotográfico é a memória histórica de S. Bento e, em especial, o conhecimento do universo conventual que ainda chegou a coexistir com a Estação. A respeito da memória histórica e da sua ligação com a fotografia, o fotógrafo italiano Gabriele Basilico crê que “a fotografia com o seu poder de fixação da realidade permite evocar a história, permite utilizar a memória como instrumento activo e sensível para voltar a pôr em circulação energias sufocadas ou escondidas atrás das formas da aparência”<sup>5</sup>. Partilhando-se plenamente deste mesmo pensamento procurou investigar-se a história da Estação e do lugar onde a mesma foi

3 Gaston Bachelard (1996), A poética do Devaneio, São Paulo, Martins Fontes, p. 148.

4 Nelson Brissac (2004a), Noturnos, São Paulo, disponível em: <http://www.cassiovasconcellos.com.br/noturnos/>

5 Gabriele Basilico (2001), Milan, Berlin e Valencia, Barcelona, ActarD Inc., p. 8.

edificada. Relativamente às fontes para esta pesquisa é pertinente referir que a principal documentação onde se encontrou informação concernente à Estação e ao Convento foram os periódicos *O Tripeiro* e a *A Gazeta dos Caminhos de Ferro*, o livro *Estação de S. Bento* e a tese de Doutoramento *O Arquitecto José Marques da Silva e Arquitectura no Norte do País na Primeira Metade do Século XX* ambos (livro e tese) de António Cardoso. Em relação às imagens de carácter histórico (Figura 1, 2 e 3) as referências principais foram o livro “Porto Desaparecido”<sup>6</sup> de Marina Dias e Mário Marques e a obra “O Porto e os seus fotógrafos”<sup>7</sup> de Maria do Carmo Serén. Através destes livros foi possível localizar algumas das imagens de época da Estação e do Convento, nomeadamente as que pertencem atualmente ao espólio do Centro Português de Fotografia.



Figura 1 - “Emílio Biel fotografou largamente o Convento de Ave-Maria na fase final da sua existência (1886-87). Aqui podemos ver a fachada sul, virada à Rua do loureiro. Em primeiro plano estão as janelas do coro alto, depois o coro baixo, a entrada da igreja e, ao fundo, fechando o terreiro de entrada do edifício da sacristia (mais tarde utilizado como escola).” (in “Porto Desaparecido”, p. 72)



Figura 2 - “Imagem do convento ainda intacto, apenas trancado da escadaria de acesso inicial que um varandim com grade de ferro substitui”, Emílio Biel, s.d. (in “Porto Desaparecido”, p. 94)

6 Marina Tavares Dias, Mário Morais Marques (2002), *O Porto Desaparecido*, Lisboa, Quimera.

7 Maria do Carmo Serén, Tereza Siza (coord.) (2001), *O Porto e os seus Fotógrafos*, Porto, Porto Editora.



Figura 3 - Demolição do Convento de Avé-Maria, fotografia estereoscópica, Aurélio da Paz dos Reis, c. 1895. APR6550 AFP/CPF/MC<sup>8</sup> (in “Porto e os seus fotógrafos”, pág. 188)

O estudo do percurso da Estação envolveu a leitura de muitos textos (das fontes anteriormente citadas) que incluíam passagens sobre o Convento. Essas palavras demonstravam de um modo geral um tom saudoso em relação ao lugar e às freiras que nele habitavam e trabalhavam. Após o conhecimento da história do lugar é praticamente impossível visitar a Estação sem sentir a presença latente desse edifício onde se realizavam grandes festas por altura dos abadesados. No entanto, em S. Bento, não existe um único vestígio desse passado remoto. A única forma de conhecer algo sobre o Convento é através dos livros que relatam a sua história acompanhada de algumas imagens. De certa forma, os livros permitem uma viagem ao século dezanove para reencontrar a memória do lugar. Segundo o geógrafo humano Steve Pile viajar “é sobre a mudança tempo-espço: para encontrar uma memória, também precisamos localizá-la; encontrar a sua localização significa também procurar o seu passado. Ao viajar no tempo-espço, é possível reconstruir a cidade como ela pode ter sido. Significa colocar os fragmentos da cidade numa história que podia ter acontecido, reestabelecendo os seus laços com outros tempos, outros presentes possíveis, outros futuros”<sup>9</sup>. Localizar a memória da Estação implicou encontrar o seu passado que é o mesmo que dizer o Convento. Significou encontrar as memórias deste espaço e contribuir para ligar o passado com o presente e a memória com a imaginação através da fotografia.

## 1. “Imagens de Linho”

### 1.1. A memória do espaço

8 AFP/CPF/MC - Arquivo de Fotografia do Porto/Centro Português de Fotografia/Ministério da Cultura.

9 Steve Pile (2005), *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*, New York, Sage, p. 10.



Conjugando o olhar, a imaginação e a fotografia surge o projeto “Imagens de Linho” que reúne as imagens sobre a Estação com a memória do universo feminino, representado pelo linho, que outrora existiu naquele lugar. Dessa forma procura revelar-se o espaço como algo mais que uma simples superfície - passível de originar infinitas imagens - explorando-o como uma entidade que tem uma memória e uma história que pode ser comunicada na atualidade. As imagens procuram tornar visível uma parte da densidade histórica daquele espaço. Esta ideia do espaço possuir densidade é corroborada pela escritora Anne Spirm para quem o significado da paisagem é “complexo, com camadas, ambíguo, nunca simples ou linear”<sup>10</sup>, também o espaço da Estação é composto por vários estratos de significado. A consciência deste facto levou a que este estudo, desde o início, fosse acompanhado pela vontade de saber de que modo o conhecimento do lugar podia ser relevante para a construção da sua própria imagem, e também como a fotografia podia ser um modo de pensar e não apenas de mostrar. Nesse sentido, estas “Imagens de Linho” poderão ser aquilo que se chamou ao longo deste estudo de pensamentos visuais, recuperando parte de um universo feminino que já não existe mas que faz parte da história intrínseca do lugar.

O Convento pertence ao passado mas a sua memória está implícita no presente. Como refere Bachelard “o espaço é tudo, o tempo para de acelerar a memória. Memória - é uma coisa estranha! - não grava uma duração concreta, no sentido Bergsoniano da palavra. Não somos capazes de reviver a duração que foi destruída. Apenas podemos pensar sobre ela, na linha de um tempo abstrato que está privado de toda a espessura”, mas as “memórias são imóveis, e quanto mais seguramente estão fixas no espaço, mais fortes são” (Bachelard, 1994, p. 9)<sup>11</sup>. Também neste trabalho e com base na reflexão realizada nesta investigação, decerto que se poderá afirmar que no espaço da Estação existe uma memória - histórica e cultural - muito forte que no decorrer do estudo se mostrou inamovível. São essas memórias que se materializam num “mundo-imagem” paralelo ao universo real da Estação.

As imagens procuram evocar que a Estação é um “ser” em permanente transformação, no tempo e no espaço, e que não deve ser olhado como algo imutável ou inquestionável pelo seu peso histórico. Por conseguinte, equaciona-se o olhar do espectador sobre este lugar colocando-o simultaneamente perante a Estação-Imagem e a Estação-Real.

## 1.2. Processo de criação da instalação “Imagens de Linho”

Em seguida descreve-se o processo de criação da instalação “Imagens de Linho”. Num primeiro momento houve uma captação de imagens do espaço da Estação, tanto no vestíbulo como na gare. Esta tomada de imagens foi acompanhada por uma investigação teórica sobre a história daquele espaço. Apesar da natureza diferente destes dois géneros de abordagem, a dinâmica resultante foi muito enriquecedora para

10 Anne Whiston Spirm (1998), *The language of landscape*, New Haven, Yale University Press, p.33.

11 Bachelard, Gaston (1994), *The poetics of space: the classic look at how we experience intimate places*, Boston, Beacon Press, p.9

a reflexão. Por conseguinte, os textos levam o olhar à criação de imagens e estas, por sua vez, conduzem frequentemente à pesquisa de elementos teóricos quer sobre a Estação quer sobre o ato de ver. Esta metodologia de trabalho vai ao encontro do conceito de *scienza nuova*, utilizado por Edgar Morin<sup>12</sup>, na medida em que existe uma dimensão experiencial que alimenta uma investigação reflexiva. Assim, ao mesmo tempo que se realizam imagens sobre S. Bento também se investiga sobre matérias transdisciplinares que vão desde o ato de olhar ao estudo da história do objeto fotografado.

Relativamente à parte prática, a recolha fotográfica sobre a Estação de S. Bento foi sobretudo um trabalho de descoberta. Mas, por outro lado, também consistiu numa viagem de procura e inquietação em volta daquele espaço. Segundo a escritora Susan Sontag o fotógrafo está sempre a tentar colonizar novas experiências ou a tentar encontrar novas maneiras de olhar para assuntos familiares. O fotógrafo é um superturista, uma extensão do antropologista que visita nativos trazendo depois alguns dos seus artefactos. Faz isto para lutar contra o aborrecimento. Em todo o caso, o aborrecimento segundo a fotógrafa Dianne Arbus<sup>13</sup> é o lado reverso da fascinação, citando a teoria chinesa segundo a qual se passa do aborrecimento para a fascinação. Na observação da Estação aconteceu o que Arbus refere, pois aquilo que era aparentemente aborrecido, isto é, o facto de passar longas horas a olhar o espaço, acabou por se revelar fascinante.

Ao fim de centenas de imagens a compulsão para olhar e fotografar tornou-se maior, talvez porque a maior familiarização com o espaço fez com que se descobrissem coisas novas. A intimidade com o espaço tornou visíveis coisas que normalmente não são vistas embora o olhar as visite. A percepção tornou-se mais sensível ao espaço, sentindo-o não apenas através do olhar mas também através da faculdade da imaginação. O autor Paul Rodaway na sua obra "Sensuous Geographies"<sup>14</sup>, que trata da natureza da realidade e os modos segundo os quais se constrói a experiência na pós-modernidade, explora a experiência sensorial imediata do mundo. Desde o tacto, olfacto, audição e vista, os quatro sentidos mais relevantes para a experiência geográfica, tanto para estruturar como para receber a informação. Este processo é mediado por factores históricos, culturais e tecnológicos. A reflexão vai desde as percepções individuais às observações de cariz cultural estendendo-se a uma análise dos sentidos. As ideias de Rodaway propõem uma reconsideração do papel do sensorial como não sendo somente a base física da compreensão, mas como uma parte integral da definição cultural do conhecimento geográfico. Esta consciência global que os sentidos oferecem do espaço foi particularmente significativa na captação de algumas imagens realizadas durante o projeto fotográfico.

Outro aspeto inerente à criação das imagens é a tecnologia. É através dela que as imagens mentais se tornam tangíveis e que se concretiza o olhar. No entanto, apesar de poder constituir uma ferramenta para observar, não é a tecnologia que aumenta a capacidade de ver ou que determina o modo como se olham as coisas. Como refere Anne Whiston Spirn, os microscópios e telescópios, microfones e amplificadores,

12 Edgar Morin (1990), Introdução ao pensamento complexo, Lisboa, Instituto Piaget.

13 Arbus apud Susan Sontag (1998), On Photography, Middlesex, Penguin, p. 42.

14 Paul Rodaway (2011), Sensuous Geographies: Body, Sense and Place, London, Routledge.

câmaras e satélites estendem a capacidade humana para olhar e ouvir, no entanto as ferramentas sofisticadas não trazem necessariamente entendimento. Sem conhecimento uma pessoa não é capaz de observar nada (Spirn, 1998, p. 37). Segundo esta autora, sem conhecimento de nada serve ter ferramentas ou tecnologias sofisticadas. Também neste estudo se partilha das considerações de Spirn procurando-se sustentar a visão num conhecimento sobre o espaço em questão. Para esta autora ver é também “sinónimo de ‘compreender’ e a visão refere-se não só à visão em si mesma, mas também a um conceito mental vivido. Conceito e uma capacidade de conceber ‘algo que não está realmente presente para o olho’, imaginar”<sup>15</sup>. Assim as imagens que formam este estudo reinventam a Estação de S. Bento sob a forma de imagens e inventar, segundo o sociólogo francês Maffesoli, significa fazer vir (*invenire*) à luz aquilo que já existe, e já está aí (Maffesoli, 1998, p. 129).

É com base no conhecimento da história da Estação e do local onde a mesma fica que nasce a ideia de dar uma dimensão tangível às imagens pela sua impressão em tecido. Estas imagens são uma alusão à memória do espaço, revisitando o universo feminino do Convento de Avé-Maria que outrora existiu naquele mesmo lugar durante aproximadamente 400 anos e *invenire* à luz um pouco da história que está latente naquele espaço.

Propõe-se a colocação das imagens impressas em tecido pelo espaço do vestíbulo e da gare. As imagens colocadas em sinergia com o espaço da Estação pretendem assumir uma alusão ao universo feminino que outrora lá habitou - através do material do tecido - e, concomitantemente, explorar e reflectir sobre novas formas da fotografia se relacionar com o espaço público, nomeadamente, através da sua intervenção no próprio lugar que constitui o objeto do olhar.

Pretende-se dar uma nova dimensão ao espaço público da Estação, proporcionando aos visitantes uma vista nova sobre a mesma, através da criação da instalação fotográfica.

As pessoas que se dirigem a uma exposição vão lá propositadamente para esse efeito, enquanto as pessoas que passam na Estação estão lá, na sua maioria, por alguma razão de ordem prática como viajar ou visitar o espaço. Sobretudo, parece que o aspeto mais relevante é proporcionar ao espectador a visão das imagens no espaço que constitui a própria matéria das fotografias. Este ponto é reiterado por Gillian Rose que sustenta que o contexto em que uma imagem é vista é uma particularidade fundamental para os seus significados e efeitos, segundo a autora “não fazemos as mesmas coisas enquanto se folheia um livro sobre retábulos renascentistas, como quando se está numa igreja a olhar para um”<sup>16</sup>.

15 Anne Whiston Spirn (July, 2011), “Photography and the Art of Visual Thinking” in *The Eye is a Door: Photography, Landscape, and the Art of Visual Thinking*, artigo não publicado (no prelo), Wolf Tree Press, p. 4, disponível em: <http://www.theeyeisadoor.com/> (consultado em 28.08.2013).

16 Gillian Rose (2001), *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, Sage, p. 25.

Mostra-se em seguida uma simulação da instalação fotográfica em S. Bento (Figura 4 e 5).

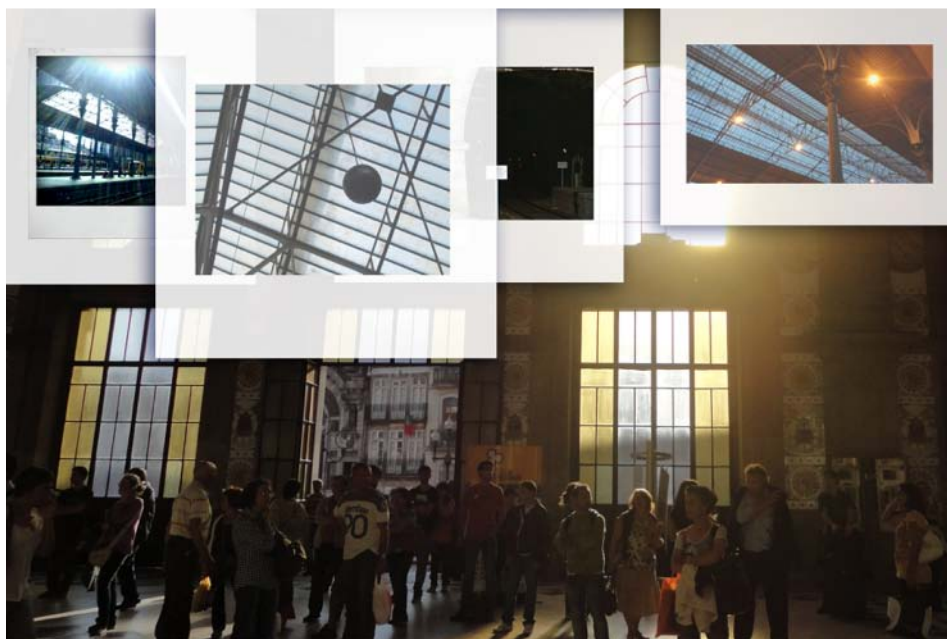


Figura 4 - Simulação da instalação fotográfica no vestíbulo da Estação de S. Bento



Figura 5 – Simulação da instalação fotográfica na gare da Estação de S. Bento.

## Conclusões

Com esta análise procura demonstrar-se também que a fotografia pode constituir uma forma de reconhecer um lugar ao criar uma relação viva e dinâmica entre o olhar, a memória e a imaginação, ideia partilhada por Harris e Ruggles<sup>17</sup> quando afirmam que a “visão engloba tanto a vista como a percepção,

17 Dianne Harris, D. Fairchild Ruggles (2007), Sites Unseen: Landscape and Vision, University of Pittsburgh, p. 90.

permitindo a inclusão da imaginação”. A instalação que se projectou para este espaço foi resultado de um conhecimento da história da Estação. Procurou-se desse modo explorar a ideia de que mais importante do que criar imagens do mundo, apenas pelas imagens, é perceber o que se pretende comunicar com essas imagens e de que forma elas vão fazer a sua aparição nesse mesmo mundo. Decerto cada ser humano verá algo diferente em cada uma delas. Tal como um rio pode significar coisas distintas para cada um dos seres que se relaciona com ele<sup>18</sup>, também a Estação pode possuir múltiplos significados para quem lá passa. Para os visitantes, turistas, a Estação é um monumento tornado conhecido pelos azulejos de Jorge Colaço; para os utilizadores diários da Estação, aquele é um espaço de passagem representando um cais de embarque e desembarque para o destino desejado; para quem lá trabalha representa a sua rotina diária; para mim a Estação significou um espaço mágico, cheio de memórias e histórias, que procurei traduzir em imagens, utilizando a fotografia para tornar visível aquilo que ia na minha imaginação. Com efeito, foram investigados modos possíveis da imaginação se unir à técnica para contribuir para a criação de imagens e desenvolvimento de uma visão pessoal sobre a Estação de S. Bento. Também como resultado deste estudo apontam-se novos caminhos para os repertórios visuais sobre a Estação e a profusão imagética incrementada pela tecnologia digital. Desde o início da fotografia a cidade foi um dos objetos mais fotografados, agora que novas linguagens e técnicas visuais surgem como poderá ser a representação contemporânea da cidade? Será possível passar a fazer imagens para conhecer os espaços e lugares em vez de se viver a cidade em função de imagens? Como podem as imagens fotográficas desligar-se do papel e dos suportes habituais e apropriar-se de outras superfícies, ou inclusive obter o seu próprio espaço dentro do espaço que constitui o seu assunto fotográfico.

Procura-se com esta reflexão demonstrar que a fotografia pode ser um meio para as pessoas retomarem o olhar ou olharem de novas maneiras para as coisas. Deseja-se que a fotografia faça pensar sobre os espaços em que se vive e não se limite a ser o lugar onde o olhar sobre o mundo termina.

Este projeto apresenta e equaciona uma possível instalação destas imagens no espaço da Estação. Propõe-se que as “Imagens de Linho” sejam impressas em linho numa clara alusão ao universo feminino do Convento que lá existiu antes da Estação. Se o conhecimento da história do edifício foi importante para a criação de todas as imagens, no caso de “Imagens de Linho” poder-se-á afirmar que foi a essência do próprio projeto. Nesta proposta de instalação fotográfica o conhecimento do espaço da Estação e da sua memória influencia a visão do mesmo, ao misturar o que se vê no momento presente com as memórias anteriores, retrocedendo até ao Convento ou mais atrás até às “Hortas do Bispo”<sup>19</sup>. O facto de se ter noção do que existiu anteriormente naquele lugar faz percorrer uma linha de tempo imaginária, com base na qual se projetam imagens e se imaginam histórias. São essas visões mentais do que lá existiu que possivelmente vêm sobrepor-se, ou pelo menos somar-se, à visão atual de S. Bento. Existe aqui uma relação circular entre

18 Cf. Spim (1998), p. 18.

19 “O primeiro onomástico que teve chão onde assenta a actual Praça de Almeida Garrett, foi o de Hortas do Bispo, topónimo aliás compreensível, se atendermos a que esse terreno, composto de hortas, como é notório, era pertença do Cábido da Sé.” (in O Tripeiro, Série V - ano 10, 1954-55, p. 136)

o conhecimento que serve para criar uma visão do espaço e o conhecimento que se recebe através dessa imagem nova e com o qual se amplia a capacidade de ver, de novo.

Sustentando o pensamento, inerente a esta investigação, nas palavras do fotógrafo Basílico reafirma-se que cada uma das Imagens constitui uma experiência visual sobre a Estação e um testemunho de que a fotografia pode, com efeito, constituir uma forma de *pensar* o espaço.

O mundo-imagem, reinterpretação dos acontecimentos, fragmento da realidade é um código. Com a respetiva distância ao tema desta citação, mas fazendo ainda assim um paralelismo, é possível dizer que as “Imagens de Linho” criam uma “Estação-Imagem” que representa um universo exterior ao próprio espaço. Demonstram que o olhar pode ir além da vista e declaram que a fotografia pode ser de facto, tal como se propunha no início desta investigação, uma forma de pensar o espaço e de (re)criar a paisagem.

Esta reflexão é um trabalho em progresso que continuará a explorar o potencial da fotografia para ver, pensar e descobrir a cidade criativa que nos rodeia e da qual fazemos parte.

## Referências

- Bachelard, Gaston (1996), *A poética do Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (1994), *The poetics of space: the classic look at how we experience intimate places*, Boston, Beacon Press.
- Basílico, Gabriele (2001), *Milan, Berlin e Valencia*, Barcelona, ActarD Inc.
- Brissac, Nelson (2004a), “Noturnos”, São Paulo, disponível em: <http://www.cassiovasconcellos.com.br/noturnos/> (consultado em 14.06.2013).
- Cardoso, António (2007), *Estação de S. Bento*, Porto, Instituto Architecto José Marques da Silva.
- \_\_\_\_\_ (1997), *O Architecto José Marques da Silva e Architectura no Norte do País na Primeira Metade do Século XX*, Faculdade de Architectura da Universidade Porto.
- Dias, Marina Tavares, Mário Morais Marques (2002), *O Porto Desaparecido*, Lisboa, Quimera.
- Harris, Dianne, D. Fairchild Ruggles (2007), *Sites Unseen: Landscape and Vision*, University of Pittsburgh.
- Maffesoli, Michel (1998), *Elogio da razão sensível*, Petrópolis, RJ, Ed. Vozes.
- Morin, Edgar (1990), *Introdução ao pensamento complexo*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Paul Rodaway (2011), *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, London, Routledge.
- Pile, Steve (2005), *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*, New York, Sage.
- Rose, Gillian (2001), *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, Sage.

- Serén, Maria do Carmo, Tereza Siza (coord.) (2001), *O Porto e os seus Fotógrafos*, Porto, Porto Editora.
- Spiri, Anne Whiston (1998), *The language of landscape*, New Haven, Yale University Press.
- \_\_\_\_\_ (July, 2011), "Photography and the Art of Visual Thinking" in *The Eye is a Door: Photography, Landscape, and the Art of Visual Thinking*, artigo não publicado (no prelo), Wolf Tree Press, p. 4, disponível em: <http://www.theeyeisadoor.com/> (consultado em 28.08.2013).
- Sontag, Susan (1998), *On Photography*, Middlesex, Penguin.

### **Periódicos:**

- *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, 6.º do 18.º anno, Lisboa, 16 de Março de 1905, número 412, disponível em: [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/GazetaCF/1905/N412/N412\\_master/GazetaCFN412.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/GazetaCF/1905/N412/N412_master/GazetaCFN412.pdf) (consultado em 28.08.14).
- *O Tripeiro*, Série V - ano 10, 1954-55, p. 136

# LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD COMO ESTRATEGIA NARRATIVA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO. “CARICIAS” 1998 DE VENTURA PONS

ERNESTO TABORDA-HERNÁNDEZ

Doctor en Comunicación Audiovisual  
Universidad Complutense de Madrid  
Investigador independiente

Email: [ernesto.taborda.hernandez@gmail.com](mailto:ernesto.taborda.hernandez@gmail.com)

## Resumen

*La ciudad como representación y como estrategia narrativa a menudo es empleada como elemento importante en el cine contemporáneo. Como bien decía Italo Calvino (1972) la ciudad es un conjunto de muchas cosas, de memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de intercambio de palabras, de recuerdos, de sentimientos, de encuentros y desencuentros.*

*La ciudad imaginada y representada en el cine a través de las películas, muchas veces refleja el pulso o sentir desde la mirada atenta de un director que la utiliza con elemento de la narración y muchas veces como eje central de la estructura dramática de la historia.*

*El caso de Caricias (1998) del catalán Ventura Pons muestra una Barcelona donde sus personajes se desenvuelven entre conflictos, sentimientos, deseos y anhelos; y donde la ciudad como contenedor los imbuje y los determina para terminar siendo el contenido de la narración y vehículo codificador del lenguaje.*

*La narrativa cinematográfica encuentra en la ciudad un concepto muy útil con innumerables connotaciones. Varios directores la han utilizado como parte central de sus historias. Woody Allen, Robert Altman, González-Iñarritu, Krzysztof Kieślowski, entre otros. De algún modo permiten que la idea de la ciudad representada adquiera un valor narrativo de una riqueza considerable.*

*La ciudad representada en el cine contemporáneo como eje narrativo ayuda a la construcción de la imagen de ciudad que nos vamos haciendo con el visionado de las películas, puede ser una visión idealizada pero que cargamos de sentimientos y recuerdos; y que gracias al cine y el uso de la ciudad en la narrativa adquiere un nuevo valor digno de estudio.*

## PALABRAS CLAVES

**Ciudad – Narrativa – Cine – Representación – Estrategias**

## Abstract

*The city as a representation and as narrative strategy is often used as an important element in contemporary cinema. As you said Italo Calvino (1972) the city is a set of many things, memories, desires, signs of a language; They are places of exchange, memories, feelings, and disagreements.*

*The city imagined and represented in the cinema through films, often reflects the pulse or feel from the watchful eye of a director who used element of storytelling and often as the core of the dramatic structure of the story.*

*Narrative cinema in the city a very useful concept with many connotations. Several directors have used it as a central part of their stories. Woody Allen, Robert Altman, Gonzalez Inarritu, Krzysztof Kieslowski, among others. Somehow they allow the idea of the city represented a narrative value acquire considerable wealth.*

*The city represented in contemporary cinema as a narrative shaft helps build the image of city we grow with the viewing of movies, it may be an idealized vision but charge of feelings and memories; and thanks to the movies and the use of the city in the narrative acquires a new value worthy of study.*

## KEY WORDS

**City – Narrative – Cinema – Representations – Strategies**



## Introducción

La ciudad representada a través del cine siempre ha sido un motivo de estudio y análisis no solo del propio cine sino también de muchas áreas de conocimiento, desde la arquitectura hasta la antropología han utilizando -y utilizan- el cine como herramienta de estudio. La representación de la ciudad es tema recurrente en muchos directores y dicha representación ha ayudado a formar una imagen idealizada de las ciudades donde habitan esos personajes y donde suceden esas historias.

El modelo de ciudad real no es único y responde a muchas variables tanto geográficas como espaciales. En cambio la ciudad representada atiende principalmente a la visión de quien la mira, la transita y la vive; o simplemente la visita como turista. Así se establece una distancia necesaria entre las ciudades cinematográficas y las ciudades reales. La mayoría de las ciudades cinematográficas parecen más modelos de ciudad que lugares reales (Sorlin, 2016), puede parecer una obviedad que reclama el autor y que responde a una elección personal ajena muchas veces a la realidad. La ciudad idealizada por el transeúnte cotidiano es distinta a la del que va de paso; y la imagen que nos hacemos como espectadores cinematográficos muchas veces es acorde a nuestra imagen construida, otra veces es completamente opuesta pero aceptada dentro de la narrativa propuesta.

Probablemente pocos ha estado de acuerdo con la Barcelona de Woody Allen en *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008) pero si con el París de *Medianoche en París* (2011). La primera es la mirada de un director turista, viajero despreocupado; la segunda está sostenida por la literatura y el imaginario de autores literarios muy célebres y distinguidos que a lo largo de toda la historia de la literatura, del cine y desde que París existe han ayudado a construir una imagen de ciudad en cuya representación poco puede intervenir un autor tan experimentado como Allen. La recreación acertada, la atmosfera y la sensación deja al espectador embriagado por la representación desde una mirada de turista culto y por la posibilidad de viajar al pasado y conocer a las grandes personalidades de los años veinte del arte, la literatura y el propio cine. La ciudad representada está determinada por el significado que esta tiene, lo que representan para el imaginario colectivo ciudades emblemáticas como París, Roma, Berlín o Nueva York.

La representación de la ciudad cinematográfica responde a muchas variables, sobretodo a la del estilo personal del autor, a exigencias de la historia o del guión, al tratamiento narrativo, entre otras. En este caso la variable que nos interesa es la que contiene la representación de la ciudad como estructura narrativa, cuando la ciudad es el contenedor de las vivencias, sensaciones y sueños de los personajes, que junto a su pulso construyen conjuntamente un ideal de ciudad formado por su habitantes que son quienes al final le dan el sentido y el ritmo a una ciudad. El caso de *Caricias* (1998) de Ventura Pons constituye un ejemplo de análisis estructural narrativo porque la ciudad representada se convierte en el eje central, en los vasos comunicantes de las historias y de la estructura narrativa construyendo una ciudad representada alejada de efectismos y de las discrepancias que suelen plantearse en otras representaciones cinematográficas.



## Objetivos

Analizar la representación de la ciudad en el cine narrativo de ficción usando como muestra la película *Caricias* (1998) de Venturas Pons.

## Metodología

El planteamiento propuesto para esta investigación se expone desde la narrativa y representación cinematográfica de la ciudad como estrategia narrativa. Entendemos por estrategia la elección de una manera de narrar y el uso de la ciudad como medio de expresión, de vía de enlace o de sostén de situaciones de contenido narrativo y dramático que ayuden a contar una historia y que en este proceso permitan construir una imagen de ciudad, idealizada, útil y en mayor o menor medida real. Emplearemos el análisis narrativo y estructural de la película *Caricias* (1998) como único recurso, más las referencias de otras películas donde la representación de la ciudad como urbe y como espacio de relaciones sociales y humanas está presente.

### 1. El cine y la representación de la ciudad

El arte cinematográfico desde sus inicios ha intentado reflejar el pulso de las ciudades donde el ser humano habita, desde la primera película de los hermanos Lumière (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*.1895) pasando por *Metrópolis* de Fritz Lang (*Metropoli*.1927) se ha intentado reflejar el desarrollo del ser humano en los centros urbanos que el mismo ha creado. El cine, por todo lo anterior, es desde sus orígenes un arte indisolublemente unido al surgimiento de la ciudad moderna y sus contradicciones sociales inherentes (Eguiraun. 2016). La evolución de la ciudad ha ido a la par de como el cine la ha contado. La ciudad representada por el cine muchas veces mantiene una distancia notable con la ciudad real. Es cierto que el cine no ha pretendido hacer una visión geográfica o cartográfica de las ciudades, más bien ha intentado reflejar las diferentes punciones que se establecen entre el hombre y el entorno donde se desarrolla, un enfoque fragmentado de cada ser humano, su paso y su interacción con el entorno urbano donde habita. Como bien decía Italo Calvino (1972) las ciudades no son solo lugares, son también emociones, sentimientos, deseos, lugares de intercambio, interacción y dialogo; y precisamente este aspecto es el que el cine se ido adueñado poco a poco.

La representación fílmica de la ciudad opera en este punto de encuentro entre la ciudad construida y la ciudad representada, imaginada, en tanto que propuesta de sentido atribuida a lo urbano (Llorente. 2016:46). Existen muchos puntos de vista y muchas maneras de representación, que depende y están al servicio de la historia contada, de la ciudad representada y de la mirada del autor. Muchas veces la morfología narrativa atribuye a la ciudad la figura retórica de humanización y se convierte en un elemento más que alberga a los personajes, y cuando son ciudades emblemáticas ayuda a construir aún más la imagen de la ciudad idealizada. La representación le agrega este sentido requerido por la historia y la relevancia que la



ciudad tiene en cuanto al entorno donde se desarrollan los personajes. La mirada del autor permite el grado de implicación del espectador y el nivel de representación de la ciudad dentro de la historia.

## 1.1 La idea de ciudad en algunas películas

Existen varias ciudades en el mundo que poseen el estandarte de ciudad universal que se han formado con el paso de los siglos y por lo que han vivido en su dilatada historia o en su corta pero intensa andadura. Probablemente las más emblemáticas a nivel cinematográfico sean Nueva York, París, Roma, Londres, Berlín y Tokyo. Si analizamos la historia del cine contemporáneo podremos asociar a un movimiento cinematográfico y a uno o varios directores una ciudad preferida donde han desarrollado y ambientado su cine.

Nueva York tiene en primer lugar a Woody Allen como mayor cronista con *Anny Hall* (1977), *Manhattan* (1979) y *Hannah y sus hermanas* (1986) como mayores exponentes. Hannah es la que muestras más lugares emblemáticos, pero es Manhattan la que gracias a su espíritu melancólico la que intenta mostrar la esencia de la ciudad vista desde la mirada de Allen, obsesiva, judía, musical y cinematográfica. Luego a Martín Scorsese como cronista desde otra mirada y de otros grupos sociales. Su filmografía alcanza la treintena de películas y un buen número está ambientada en la ciudad. Podemos dar ejemplo de tres películas seguidas y que le dieron mucho prestigio al joven director en sus comienzos. *Taxi Driver* (1976), *New York, New York* (1977) y *Raging Bull* (1980). La primera es probablemente la responsable de que el espectador contemporáneo asocie el amarillo de los taxis con la ciudad. La segunda a pesar de ser un fracaso comercial le otorgó con el tiempo el himno no oficial de la ciudad ya que el tema de la película interpretado por Liza Minnelli obtuvo mucha fama en la versión de Frank Sinatra. La tercera es la historia de un boxeador italoamericano en los bajos fondos de la mafia neoyorquina.

París tiene su mayor representación cinematográfica en películas de la *nouvelle vague* por la connotación histórica y lo que significó el movimiento a nivel teórico. Además de que la imagen de ciudad ha sido construida a lo largo de los siglos gracias a la pintura y la literatura. Igualmente la imagen de Roma como ciudad tienen un trasfondo histórico de muchos siglos que se ha ido representando a nivel cinematográfico por varios directores como los del neorrealismo de la postguerra y emblemáticamente Federico Fellini con *Dolce Vitta* (1960). Director y película sobre la ciudad de Roma a resaltar de los últimos años sea Nanny Moretti que con *Caro Diario* (1993) película parcialmente autobiográfica donde hace un recorrido muy personal por su Roma con mirada inquieta y sobretodo nostálgica de los mejores momentos de la capital italiana. Es interesante resaltar la mirada personal de un director acerca de una ciudad emblemática cuyos lugares más representativos forman parte del imaginario colectivo de todo el que oye nombrar Roma. Es apreciable que esta mirada nos muestre una ciudad completamente ajena a los iconos comúnmente conocidos por todos. Moretti no muestra los monumentos, se dedica a pasear en *vespa* por la ciudad en verano dándole un aire nostálgico que probablemente la iconografía de ciudad romana no tiene ni tuvo nunca.

En ocasiones las películas se quedan en una recreación de ciudad un tanto turística. El cine crea la imagen de la ciudad a través de la selección de unos barrios y áreas con criterios comerciales y turísticos. Así gran parte del área urbana queda oculta, generalmente aquellos barrios más conectados con la vida cotidiana de sus ciudadanos. (Rigol. 2013) Esta idea de representación irreal o caprichosa, como bien dice Sorlin (2016), no aporta ninguna variable con sentido en la construcción de la imagen de ciudad que hace el cine por medio de la representación. Es de agradecer la mirada atenta y distinta de algunos directores cuando nos muestran una ciudad alejada de los lugares comunes.

La Barcelona donde habitan los personajes de *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar persigue cierto imaginario colectivo presente en el espectador pero incrustado con acierto dentro de la historia aprovechando el regreso de Manuela después de casi 20 años fuera de la ciudad, aunque con cierta incongruencia al pasearse en el taxi por toda la ciudad viendo los monumentos más emblemáticos de la ciudad como la Sagrada Familia o la Pedrera.

Por el contrario la Barcelona de *En la ciudad* (2003) de Cesc Gay refleja un ambiente mucho más cotidiano, más parecido al ritmo de la gente que vive en ella y que no es catalanoparlante. Una visión muy personal de las relaciones humanas de grupo de gente que vive en una ciudad, cuyo ambiente los determina y los influye.

En este sentido, *Caricias* (1998) de Ventura Pons es como *En la ciudad* (2003) una película coral donde la ciudad se establece como comunicante de las historias de un grupo de personas catalanoparlantes en su día a día, sus relaciones, sus problemas y conflictos. Las dos cuentan y reflejan una visión un tanto estanca de las relaciones con respecto al idioma. La población nacida en Cataluña, que ha vivido y estudiado allí es bilingüe y si es cierto que son círculos muy cerrados es poco probable que con tanta inmigración no tengan ninguna relación con castellanoparlantes y que hablen todo el tiempo en catalán. Está claro que el cine de Ventura Pons está hecho y pensado para un público muy cautivo y básicamente catalán. De hecho sus películas tienen un éxito modesto pero justo para permitirle hacer una película al año, de bajos recursos, pero muy solventes. De cualquier forma, lo más interesante de esta película y lo más representativo es la manera como anuda las historias utilizando la ciudad como eje narrativo.

## 2. Estrategias narrativas y representación de la ciudad

Las herramientas que un director utiliza para expresarse conforman sus estrategias narrativas. Son elementos del lenguaje que un autor emplea para contar, decir y expresar lo que desea y lo que la historia requiera. Cualquier elemento de la narración puede convertirse en estrategia, basta que deje de ser un instrumento y se convierta en un recurso, es decir que se convierta en discurso. No es suficiente que un elemento del plano de contenido sea utilizado como recurso de expresión para que pase al plano del discurso y además tenga valor. Hace falta que tenga expresividad o cierto valor estético para que sea una estrategia

narrativa con sentido.

Todo plano de discurso tiene una forma y esta se distingue como el modo, la manera de narrar. El modo narrativo además de ayudar a formar un estilo permite a los directores establecer algunas estrategias narrativas recurrentes y presentes en su cine.

La perspectiva narrativa es el punto de vista que el autor le da al relato, quién cuenta la historia y cómo la cuenta. En si misma ya es una manera de narrar, una elección personal basada en sus recursos expresivos. Genette (1969-1972) formuló a partir de esto una de las piedras angulares de la narrativa audiovisual, la focalización como el punto de vista narrativo que luego Chatman (1970), Aumont (1989), Jost (1987) y Gaudeault (1990) replantearon aportando nuevos matices.

Todos los elementos del lenguaje pueden conformar una estrategia narrativa, desde el punto de vista, la focalización y la articulación del espacio-tiempo. Los elementos que forman una película, según que director, pueden y deben ser estrategia narrativa que ellos convierte en elementos de su estilo y marcas personales.

En nuestro caso la filmografía de Ventura Pons conforma un universo narrativo muy peculiar y en algunas películas casi único. Este director proviene del teatro y para cuando comenzó a hacer cine ya mostraba una visión muy particular sobre los temas que abordaba. Fue ganando estilo y carácter, ya para cuando estrena *El porqué de las cosas (El perquè de tot plegat.1994)* había dejado atrás una serie de comedias que no destacaban demasiado. Esta fue su primera película donde la estructura narrativa y la estrategia elegida para contar la película lo distanciaba de otros directores de su época y le abría paso a una mirada centrada en la manera de contar las cosas. Poco a poco ha ido ganando prestigio por hacer películas sinceras, de pequeñas dimensiones, taquilleras en su entorno catalán y con un excelente oficio de lenguaje. Su gran preocupación son las estructuras narrativas complejas y el tiempo por tanto no busca ni explota su capacidad de fabulación sino que se la roba a jóvenes escritores catalanes, la mayoría de sus películas son adaptaciones. La construcción del espacio-tiempo en su cine responde a estructuras narrativas elaboradas desde un estilo personal. *Caricias (1998)* es la mayor exponente de esta idea, la relación del tiempo y la ciudad y viceversa, resaltando el modelo de representación de su ciudad como eje narrativo en la relación que se establece entre los personajes.

*Caricias (1998)* recuerda a *Short Cuts (1993)* de Robert Altman en su relación con la ciudad y su estructura coral, salvo que Altman desiste de las transiciones y utiliza un lenguaje más crudo y directo. Pons construye las historias de la película basándose en transiciones espaciales que reflejan un paseo frenético por la ciudad en busca de los personajes y este mismo paseo los conecta y los relaciona de manera que a lo largo del metraje los personajes llegan a tener una relación casi directa.

## 2.1 Caricias y las estrategias narrativas

*Caricias* (1998) es una película coral que cuenta la historia de un grupo de personas, catalanes, de Barcelona, de diferentes clases sociales que viven y mal viven diferentes situaciones dramáticas, de soledad, desamor, violencia de género, problemas familiares, de pareja y de parentesco. Usa como marco la representación de una Barcelona frenética, reforzada por el uso de la cámara, vista desde un ángulo de transeúnte como desde un coche o moto. Penetra en las casas de sus personajes posicionándolos en su entorno más vulnerable y cuenta una pequeña historia que culmina en donde comienza la otra, que va relacionando despacio y sin darnos cuenta las presenta como una sola, como la historia de una ciudad. Barcelona se convierte en protagonista por ser el contenedor espacial de las relaciones, sentimientos, sufrimiento y anhelos que encuentran relación entre la experiencia.

El tiempo y la ciudad como recursos narrativos y expresivos es la mayor característica de esta película y en la obra de este director. En *Caricias* el discurso confluye al final de la historia con un caricia, con un cruce de miradas cierra la película. La ciudad es el espacio recreado comunicante entre las relaciones humanas.

En esta película el director no se preocupa por elaborar movimientos de cámara complejos. Su obsesión es la dinámica narrativa centrada en la búsqueda de la expresión de la historia. No es un capricho su elección, por ello es una estrategia casi obsesiva. Busca historias que le permitan esta síntesis argumental y estructural asincrónica y este caso puede representar una posibilidad de la vida barcelonesa.

La película comienza con imágenes de la ciudad, rápidas, que evocan un estilo de vida rápido, violento y termina de la misma manera. La historia es circular como una cadena que se interconecta para terminar juntándose el principio y el final con transiciones espaciales (ciudad como espacio) entre las historias elaborando un recurso expresivo de la articulación del espacio-tiempo cuando se transporta por la ciudad, de un espacio a otro, de un piso a un plaza, de un asilo a una estación de tren.

“La idea central de *Caricias* (1998) es que la gente, por la dinámica de la ciudad, no se acaricia; metáfora de la incomunicación como signo de modernidad y el problema coyuntural de las personas, entre amigos, padres e hijos o amantes. Lo interesante es cómo lo lleva a imagen, ya que eso ya existía el libro de Sergi Belbel. La puesta en imagen mezclada con esa capacidad de estructurar el discurso hace que Ventura Pons sea un director casi de culto en algunos círculos, siempre cinéfilos” (Taborda-Hernandez. 2015)

En esa misma dinámica surge el punto de vista narrativo de la película con ciertos matices de complejidad cuando varios personajes aparecen dos veces como protagonista de su historia y como secundario en otra, como hijo y como hombre que busca su rumbo en la calle.

La mirada fílmica, más allá de una forma particular de representación, representa una estrategia del discurso fílmico que acude al encuentro con la forma de la ciudad construida... (Rancière, 2014 en Bilbao, 2016).

Es meritorio como el director cartografía la ciudad como tránsito a través de las relaciones humanas y sociales de los personajes, los cuales casi siempre tienen un parentesco muy fuerte, son familias, parejas, amigos y enemigos.

La estructura narrativa es la manera como se organizan los acontecimientos, el modo en como se cuenta el relato y las particularidades expresivas que de estos emergen. Es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo. (Mckee, R. 2002:53)

La estructura narrativa tiene un aspecto formal y uno estilístico. El primero es el resultado de una organización argumental, de principio a fin, de sucesos y acciones organizados dramáticamente. El estilístico es la manera como un director organiza esos elementos para contar una historia de una manera particular, personal y específica. En el caso citado la estructura narrativa es estilística porque la utiliza como recurso expresivos planteando una estrategia donde envuelve a la ciudad como el espacio de interacción claro donde se desarrollan y relacionan los personajes.

La estructura se convierte en estilo cuando es utilizada como estrategia narrativa por medio de un recurso expresivo cargado de marcas de autoría y estilo; la representación de la ciudad usada, en este caso, como un recurso que con el avance de metraje se convierte en el eje conductor central que termina siendo el eje del relato. La ciudad en *Caricias* (1998) se convierte en el conductor de las relaciones sociales y en la representación idealizada de pulso vital de una ciudad representada en los personajes.

La visión actual de la ciudad, a la que quizá deberíamos llamar postmoderna, es de una realidad fragmentaria, estratificada y fluida, un palimpsesto, es decir, la coexistencia de formas asincrónicas, o un *collage*; en otras palabras, un vecindario de formas estilísticamente distantes. (Sorlin, P. 2016:27)

## Conclusiones

La película *Caricias* (1998) emplea la representación de la ciudad como estrategia narrativa y recurso expresivo al usarla como elemento del discurso para afianzar dramáticamente las relaciones que establece entre los personajes, buscando definir la ciudad como espacio de interacción del ser humano que es quien la habita y quien la define. La ciudad habitada y conflictiva como las interacciones sociales ya que sin el habitante la ciudad no existe.

Desde una perspectiva narrativa la representación de la ciudad es la una que cuenta y ve, con un aire omnipresente y global, como un personaje formado por el sentir de sus habitantes. La ciudad como historia y como discurso, el qué ocurre en la ciudad y con sus habitantes y el cómo se cuenta y se vive lo que sucede.

El empleo de la ciudad y el tiempo y la ciudad como tiempo de traslado, de espera, de idas y venidas, resaltando el modelo de representación desde las relaciones humanas y sociales que es lo que le da carácter a las urbes.

La ciudad como historia reflejada en la filosofía final de la película que en el momento donde dos personajes logran parar y acariciarse el tiempo se ralentiza y cambia. Al final la película se convierte en la historia de una ciudad y al mismo tiempo en la ciudad como historia.

## Referencias (En orden de aparición)

- Sorlin, P. (2016). *El cine y la ciudad: una relación inquietante*. Secuencias, (13).
- Calvino, I (1972). *Las ciudades invisibles*. Giulio Einaudi
- Llorente, J. I. (2016). Pedagogías de la mirada fílmica sobre la ciudad. SEMIOSFERA, convergencias y divergencias culturales. Segunda Época, 44-66.
- Eguiraun, L. (2016). El cine imagina la ciudad: cuatro historias de dos ciudades que son la misma ciudad en dos tiempos. SEMIOSFERA, convergencias y divergencias culturales. Segunda Época, 168-180.
- Rigol, S. M. (2013). Ciudades de cine, el caso de Barcelona. Un buen ejemplo de industria creativa. *Biblio 3w: revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*.
- Taborda-Hernandez, E (2015) El autor y el proceso creativo cinematográfico español de los noventa. Tesis Doctoral. Madrid: Icono 14 Editorial
- Genette, G. (1972): *Figures III*. Barcelona: Lumen.
- Chatman, S. (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus humanidades.
- Aumont, J. (1990) *Análisis del film*. Madrid: Paidós
- Gaudrealt, A. & Jost, F. (1995) *EL Relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós
- Mckee, R. (2002): *El guión*. Madrid: Alba.

## Películas citadas:

- *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008) Woody Allen. Mediapro, Wild Bunch, Wil, The Weinstein Company.
- *Medianoche en París* (2011) *Midnight in Paris*. Woody Allen. Gravier Productions, Mediapro, Televisió de Catalunya (TV3) y Versátil Cinema.
- *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) Louis Lumière. Hermanos Lumière.
- *Metrópolis* (1927) Fritz Lang. Erich Pommer. UFA
- *Anny Hall* (1977) Woody Allen. Charles H. Joffe



- *Manhattan* (1979) Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions
- *Hannah y sus hermanas* (1986) Orion Pictures, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions
- *Taxi Driver* (1976) Martin Scorsese. Columbia Pictures Corporation , Bill/Phillips Production Of A Martin Scorsese Film, Italo/Judeo Productions
- *New York, New York* (1977) Chartoff-Winkler Productions
- *Raging Bull* (1980) Chartoff-Winkler Productions
- *Dolce Vitta* (1960) Federico Fellini. Riama Film, Cinecittà, Pathé Consortium Cinéma
- *Caro Diario* (1993) Nanni Moretti. Sacher Film, Banfilm, La Sept Cinéma
- *Todo sobre mi madre* (1999) Pedro Almodóvar. El Deseo S.A
- *El porqué de las Cosas* (1994) *El perquè de tot plegat*. Ventura Pons. Els Films de la Rambla S.A
- *Caricias* (1998) Caricies. Ventura Pons. Els Films de la Rambla S.A
- *Short Cuts* (1993) Robert Altman. Fine Line Features, Spelling Films International, Avenue Pictures

# CITIES OF WRECKED DESIRE: POST-APOCALYPTIC CINEMA AND RUIN PORNOGRAPHY

SCOTT WILSON

Senior Lecturer and Academic Leader  
Creative Industries Network: Performing and Screen Arts.  
Unitec Institute of Technology.  
Private Bag 92025, Victoria Street West, Auckland 1142 (New Zealand)  
Email: swilson2@unitec.ac.nz

## Resumo

A pornografia da ruína - a estética fotográfica da decadência arquitetônica - tem uma longa história no cinema e na televisão e está ligada aos espetáculos do apocalipse e suas conseqüências. Mais recentemente, esses tropos representacionais tornaram-se um gênero fotográfico por direito próprio, destacando e, talvez, celebrando a decadência urbana e industrial. Ainda não necessariamente emergindo dos mesmos eventos apocalípticos como suas contrapartes ficcionais, o fato de que os tipos de características representacionais são formais são repetidos entre ficção e não ficção significa que são imagens documentais de não-ficção são interpretadas da mesma maneira que como de Depois da Terra (M. Night Shyamalan, 2013) e Planeta dos Macacos Amanhecer (Matt Reeves, 2014) (entre muitos outros), como Oblivion (Joseph Kosinski, 2013). Consequentemente, foi alegado que:

*... arruinar a fotografia e arruinar o filme aestheticizes a pobreza sem questionar suas origens, dramatiza espaços, mas nunca busca as pessoas que os habitam e transformam, romantiza atos isolados de resistência sem reconhecer as enormes forças políticas e sociais alinhadas contra a transformação real e não apenas Sobrevivência teimosa, da cidade (Leary, 2013).*

Este artigo explorará a estética da pornografia de ruína e do cinema e da televisão pós-apocalíptico, a fim de avaliar a maneira com que essa forma de reportagem documental pode ou não conseguir chamar a atenção para as causas e condições da decadência urbana, colapso econômico, E a possibilidade de reconstrução e resultados positivos urbanos e civis.

## PALAVRAS CHAVES

**Ruínas, Pós-apocalipse, Cinema, Decadência, Fotografia.**

## Abstract

Ruinpornography—thephotographicaestheticization of architectural decay – has a long history in cinema and television and is linked to spectacles of apocalypse and its aftermath. More recently, these representational tropes have become a photographic genre in their own right, highlighting and, perhaps, celebrating urban and industrial decay. While not necessarily emerging from the same apocalyptic events as their fictional counterparts, the fact that similar kinds of formal representational characteristics are repeated between fiction and non-fiction means that those non-fiction, documentary images are interpreted in the same ways as those of the cities of films such as Oblivion (Joseph Kosinski, 2013), After Earth (M. Night Shyamalan, 2013) and Dawn of the Planet of the Apes (Matt Reeves, 2014) (amongst many others). As a consequence, it has been claimed that:

*... ruin photography and ruin film aestheticizes poverty without inquiring of its origins, dramatizes spaces but never seeks out the people that inhabit and transform them, and romanticizes isolated acts of resistance without acknowledging the massive political and social forces aligned against the real transformation, and not just stubborn survival, of the city (Leary, 2013).*

This paper will explore the aesthetics of both ruin pornography and post-apocalyptic cinema and television in order to assess the manner with which this form of documentary reportage might or might not succeed in drawing attention to the causes and conditions of urban decay, economic collapse, and the possibility for positive urban and civil reconstruction and outcomes.

## KEY WORDS

**Ruins, Post-Apocalypse, Cinema, Decay, Photography.**

## Introduction

Both structure and ruin, the city is the manifestation of collective social production, and yet is loaded with personal memories, desires and traces of the past. (L. Webb, 2014, p. 280)

Is there a greater ornament of landscape, than the ruins of a castle? (W. Gilpin, 1791, p. 27)

One of the most evocative tropes of post-apocalyptic cinema would have to be the city in ruins, all towering edifices and crumbled concrete, deserted, feral and empty. The ruined city in cinema is a site within, upon and through which action occurs – the staple of this genre – but the ruined city is also a narrative in its own right, the form of destruction hinting at the kinds of madness that brought the protagonists to this point.

The ruined city is, and contemporary ruins are, attractive for reasons that are historical and cultural: emerging into frames of interpretation as a result of the developments of notions of the picturesque. The ruin functions as a reminder and a warning, perhaps, but it also allows a way to play out fantasies and desires that stray closer to the articulations of a social death drive insofar as we call for continued representations of the ways we might bring the intricate structures of culture crashing monumentally down. Apocalypse cinema is only one of the latest methods by which these eschatological narratives have been uttered; literature is full of last men, last cities, last civilisations and, further back, the foundational narratives of our species are littered with the muscular actions of vengeful gods and other metaphysical forces. But the ruined city of fiction and the ruined city of fact are not the same territory, even if the aesthetics of the first provide a means to misrecognize the status of the second.

## Methodology

This paper seeks to thematically analyse contemporary thinking about ruins and their representation in fiction and non-fiction, examining key texts and contemporary research to identify common concerns.

## Aims of the Research

This paper identifies key ways in which the representation of the ruin in genre cinema might coincide with and influence the manner with which contemporary ruins are thought of, affectively responded to and managed by populations and civic bodies.

## 1: The Porn in Ruin Porn

As Pétursdóttir and Olsen note in their introduction to (2003), never before in the history of our species



have so many things been made, so many structures constructed and so many abandoned, such that as the cycles of mass-production and “material replacement have accelerated [...], increasingly larger amounts of things are increasingly rapidly victimized and made redundant”. The result, they claim, is a “... ghostly world of decaying modern debris [... that is ...] too recent, too grim and too repulsive to be embraced as heritage” (p.3). At the same time, recent trends in media production and circulation have seen the rise of increasingly convincing representations of a world in ruins, or a world of ruins, through which protagonists struggle and narratives are told. Where once the post-apocalyptic tale was a minor subset of science fiction literature, now it is a major multimedia genre of its own, with identifiable sub-genres and a representational typography firmly embedded in popular consciousness. As a further point of consideration, the proliferation of the contemporary ruin has led to the development of a particular kind of documentary practice, collectively referred to as ‘ruin pornography’. This mode of representation celebrates the decayed and abandoned structure, reproducing in fine detail sites that are as spectacular as they are melancholy and, in the process generating conflicting affective responses in those who encounter these images. What then might the relationship be between the rise and popularity of ruin photography – or ruin pornography – and the aesthetic sensibilities of increasingly realistic and convincing spectacles of ruin in contemporary post-apocalyptic cinema?

Part of the difficulty faced by the aestheticisation of the ruin lies with the nomenclature with which it circulates: the suffix ‘porn’ indicates both pleasure and, specifically, scopophilic pleasure but, also, the pleasure of the illicit, the thrill of looking at what shouldn’t be seen. Much like the sexual pornography to which it refers, ruin porn produces a fantasy that supplants the actuality of the site and stands both in for, and in between, the subject and the experience. This is not to necessarily criticize pornography for the manner with which it mobilizes and circulates historically and culturally contingent discourses of desire – only to acknowledge that it does so. Given this, it stands to reason that the formal aestheticisation of a site, the attention to detail, framing, lighting and composition that typify the images referred to as ruin pornography will draw on similar structures of mediated encounter.

Usefully, Dora Apel writes:

Even if we take the term ‘ruin porn’ at face value and see the objective of ruin imagery as the production of pleasure or arousal, to condemn the massive proliferation of ruin images on this basis leads to no new insight or knowledge. The more productive questions are how ruin images please, move, or arouse and what purpose this serves. (2015: p. 24)

Does the representation of the ruin, as metonymic reference to absent events and participants, both stand in for the missing, complete building but also act as both screen and barrier; screen upon which the fantasy of destruction can be realized and enjoyed and, consequently, barrier to the retreat from the ruin back to the completed building which, because it is not fantasmatic is therefore less satisfying? For Jacques Lacan “Art is a form of metonymy, as it always is a part pointing to a whole, an object allowing for larger interpretation.



And metonymy, as it implies absence, is desire [...]” (Claridge, 1998, p. 132) Consequently, we can utilize the presence of both pleasure and satisfaction generated by the art of cinema and documentary photography as a way to explain the presence of metonymy as governing system in the construction of representations and this might, in turn, lead us to an understanding of why the representations of ruins, in cinema and documentary photography, is so troubling and affecting.

## 2: How Are Ruins Meaningful?

The ruin has long been a central figure within the development of representational languages. It was William Gilpin who, in the late 18th century, helped codify the first uses of those tropes collectively referred to as the picturesque, seeing these ideas as a way of mediating between the beautiful and the sublime as categories of experience and understanding. For Gilpin, the picturesque was, simply, “that kind of beauty which is agreeable in a picture” (1768, p. 2) – later refining this tautology further to indicate that

The picturesque may be thought of as halfway between the beautiful, with its emphasis on smoothness, regularity, and order; and the sublime, which is all about vastness, magnitude, and intimations of power; the picturesque must combine aspects of both of those. (Voller, 2016)

Regardless of the fact that Gilpin is little remembered or read, his points demonstrate that as ideas around the picturesque developed currency and become part of a standard representational schema in the 18th and 19th century, the ruin is often included as a feature in a particular way of interpreting the landscape that fits within specific ideological frameworks – for Gilpin and his contemporaries, this would be the idea that an appreciation of the landscape would be enhanced with a specific kind of education, especially including an appreciation of the classical arts and notions of ideal proportions. Gilpin’s guides and notebooks often refer to ruins as significant sights, nascent tourist stops and destinations, places where the presence of a ruined structure functions as frame and counterpoint to the natural environment. The notion that a ruin might best be considered a compositional element in an apperceptive process when considering a landscape might seem naïve, but it is exactly this kind of representation that governs the use of the ruin in contemporary fiction and, particularly, in post-apocalyptic cinema.

## 3: Chains of Signification

Cinema is, of course and like all communicative media, founded on the development and circulation of chains of signs, arranged in complex, historically and culturally contingent arrangements and sent out into the world in order to convince, persuade and, at times, bludgeon. Consequently, the interpretation of cinema is a complicated hermeneutic act disguised as commonplace entertainment. Audiences are adept at maneuvering signifying relationships, reading content as both literal and figurative, understanding when the figure they see on the screen stands for the individual and when that figure represents more than itself. In the same way,

cinematic tropes and formal devices develop the same representational complexity and both encourage and reward the same interpretive facility; camera angles offer discourses of power and intimacy, lighting suggests psychological interiority, and so on.

Outside the darkness and safety of the cinematic experience, the pro-filmic world mobilizes signs in the same way – chains of signification wherein the literal objects we encounter and utilize, the articulations of power and intimacy, the multitudes of minor and forgettable interactions we endure over the course of a day all stand in for other things beyond their immediate presence. Again, there is nothing new or remarkable about this. A building is both a literal structure emerging as a consequence of a long and complicated set of arrangements and interactions and, at the same time, an articulation of power, mastery, even hubris. Le Corbusier's 'machines for living', Haussmann's renovation of Paris, or Lancelot Brown's delicately crafted 'gardenless' landscapes are all disparate examples of the ways in which designed interventions into lived experience carry both literal meaning and, at the same time, a host of other interpretive possibilities that exist concurrently.

Consequently the building, the suburb, the city, are all both in the world and also stand in for complex chains of signification that are simultaneously multiple and widely circulated. Spatial relationships, methods of transit and possibilities of access are all woven into urban architecture and are learned by each location's inhabitants who take these messages and integrate them into lived experience.

The point to this digression is to note that the construction and interpretation of chains of signs that work as both literal statements and, simultaneously as expressions of both metaphor and metonymy is not limited to the various media we consume. Instead, the world we encounter is made for and by us in the same way – literal artifacts and processes that are themselves and are also more than that, understood as multiple iterations and interpreted effortlessly, once the interpretive mechanisms are understood. Thus, I argue that these productive mechanisms work the other way as well; the methods for interpreting the chains of signification that occur on the screen and, increasingly, across multiple screens, will impact on the ways in which we approach the interpretation of our lived experience as well.

Bill Schaeffer (2001), in discussing the cinematic spectacularity of the 9/11 Twin Towers attacks, notes that it is entirely likely that the choice of the target was inspired by the kinds of large-scale destruction globally circulated by such films as *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) and *Fight Club* (David Fincher, 1999) wherein landmarks and their ruination function as metonymic actions standing in for wider, less easily represented, unrest and upset. Similarly, Susan Sontag, in her 2003 article 'Looking at War' considers statements she had made about photography and conflict some twenty-six years earlier. Then she had claimed that

... while an event known through photographs certainly becomes more real than it would have been if one had never seen the photographs, after repeated exposure it also becomes less

real. As much as they create sympathy, [...] photographs shrivel sympathy.

However, when revising these sentiments for the more recent publication, she noted:

I'm not so sure now. What is the evidence that photographs have a diminishing impact, that our culture of spectacle neutralizes the moral force of photographs of atrocities? [...] An image is drained of its force by the way it is used, where and how often it is seen. (2003)

So the ruin appears in the place of the event that gave rise to it and the majority of those films that incorporate the post-apocalyptic ruinscape utilize the ruin as a sign in the place of the events that caused it, with specific events and apocalypses indicated by different kinds of ruins. This means that cinema and photography construct and circulate a typology of disaster and ruin representation that is powerful enough to implicate and direct real-world actions, both in terms of those events that give rise to ruins and those processes that allow us to understand the significance of the ruin.

It would seem that the pleasure of looking at ruins takes two dominant forms; that of a scopophilic pleasure which might be located at the superficial recognition of disaster and destruction, as Susan Sontag has argued elsewhere, but also as a kind of mournful nostalgia, what Kate Brown has elsewhere defined as 'rustalgia'. (2015) If these two responses function as poles upon a continuum, then between the pleasure that the destruction that has happened to produce the ruin, and a mourning of the loss evidenced by what remains lies an entire spectrum of responses that might equally partake of both positions as of somewhere between them. Necessarily, however, the representation of the ruin impacts on the assessment of the actual ruin. The represented actual ruin becomes a salutatory lesson as well as a place for mourning, a compressed nostalgia. Andreas Huyssen explores this in detail when he comments that "... in the body of the ruin the past is both present in its residues and yet no longer accessible, making the ruin an especially powerful trigger for nostalgia". (Huyssen, 2006: 7)

## 4: Post-Apocalyptic Cinema: Some Observations

Throughout this discussion I have claimed that the representation of the ruin on the screen establishes an interpretive schema that stands in the way of alternate ways of considering the ruin in actuality. Necessarily, as cinema and later media have evolved, the narrative function of the ruin has similarly changed. But I would venture to suggest that whilst the narratives that drive post-apocalyptic media, like the apocalypses themselves, have altered to serve the various concerns of the contexts that require them, the ruins, as the platform upon which and against which the narrative occurs, and within which the protagonists and events are defined, remain constant as a form of *momento mori* (or, perhaps, *tableaux mort*), a compressed set of signifiers that lead out to a remarkably consistent group of meanings. A cinematic apocalypse allows us to grasp and participate in, as Sontag makes clear, "the fantasy of living through one's own death and more, the death of cities, the

destruction of humanity itself". (1965, p.44) But where an apocalypse occurs in order to reveal what otherwise could not be shown, for the post-apocalyptic text the revelation has occurred. What then has been revealed?

A cursory glance at the presence of the ruin in contemporary post-apocalyptic cinema reveals the same kinds of frozen appreciation present in ruin photography. Necessarily, the genre demands action, identifiable protagonists and movement through spectacular locations, but the ruins themselves, increasingly accurately rendered, are passively considered. Once of the points of direct connection between the genres of post-apocalyptic cinema and documentary photography is the use of actual locations for fantasy settings. All of the District 12 sequences for *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012) were filmed in the abandoned Henry River Mill Village, once a planned community and now an abandoned ghost town. *Oblivion* (Joseph Kosinski, 2013) was largely filmed in Iceland and Hawaii, the better to exploit the otherworldly landscapes into which computer generated ruins could be inserted for greater effect. Andrei Tarkovsky's *Stalker* (1979) was filmed in disused hydroelectric power plants and deserted chemical factories in Estonia while *Dawn of the Planet of the Apes* (Matt Reeves, 2014) made extensive use of a CGI-enhanced ruined San Francisco to supplement its location shooting in British Columbia.

The rise of digital animation and computer enhancement has certainly allowed the post-apocalyptic ruin to develop in complexity. Where earlier films made use of deserted cities – shot at specific moments in the morning when traffic was lightest – to indicate the post-apocalypse, the more recent post-apocalyptic settings can be represented with far more detail and precision, the better to indicate the type of apocalypse that has occurred and, hence the manner with which we are to understand the narrative. The better, also, to luxuriate in the details of the specific destruction, the aesthetics of the collapsed building and significant details of humanity's collapse.

The mediated ruin stands in for a small number of possible causes – indeed, Charles Mitchell's *A Guide to Apocalyptic Cinema* (2001) notes just seven types of these films. (ix) But the ruin – represented or hinted (depending on the budget of the film) – always leads us back to nostalgia and mourning in an oddly passive way. Consequently, we can see the traces of a pastoral utopianism coded into the desires of the films' narratives to reach a resolution that might offer either explanation or hopefulness. So the gaze of this cinema and, by extension, documentary photography, looks past the present moment; the present is, for these films, to be endured for the better time to come or, if the film is of a melancholic bent, endured until the final moments of both the film and our species. But the present cannot be altered. Indeed, the present of the post-apocalypse is to be avoided much like our contemporary ruins themselves. The point is that the proliferation of a small set of representational languages within this genre means that certain kinds of discourses, especially oriented towards the development, portrayal and circulation of fantasy, will govern and direct the ways with which audiences intersect with metaphor and metonymy in relation to desire. These methods of directing desire towards satisfaction occur in all representations, not just those that feature the ruin as part of their dominant representational schema. Cinema – all media – train us both to construct desire and to receive satisfaction



and pleasure in very specific ways. My argument, then, is that the mobilization of metaphor and metonymy in media will affect the ways these structures are utilized in the real world and that – for our encounters with the ruin – the screens of fantasy are trained to view the ruin in a way that prevents it from being understood outside of those schema.

## 5: Conclusion: Detroitism and Beyond

John Patrick Leary, writing about the aestheticisation of post-economic collapse Detroit, comments that:

So much ruin photography and ruin film aestheticizes poverty without inquiring of its origins, dramatizes spaces but never seeks out the people that inhabit and transform them, and romanticizes isolated acts of resistance without acknowledging the massive political and social forces aligned against the real transformation, and not just stubborn survival, of the city.

Crucially, he continues:

And to see oneself portrayed in this way, as a curiosity to be lamented or studied, is jarring for any Detroiter, who is of course also an American, with all the sense of self-confidence and native-born privilege that we're taught to associate with the United States. (2011)

The problem, it would seem, lies beyond the fact that the aestheticisation of the ruin prevents a complex and meaningful engagement with future-focused opportunity and civic redevelopment; instead, for Leary at least, the metonymic ruin locks those who are associated with the ruin into a discourse that runs counter to other ideological systems. Certainly the idea that ruins might happen elsewhere and to other people is an important one.

Perhaps, though, the appreciation of the ruin stands in opposition to the role of the violence that gave birth to it. If, as Richard Slotkin argues in *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-century America* (1992), the myth of the American frontier is a guiding ideological presence throughout the twentieth and twenty-first centuries, and a central and crucial part of this myth is regeneration through violence (p. 12) then the ruin points out the failure of this myth and signals the death of the frontier. Violence will produce the ruin but no regeneration is possible. The ruin, we are encouraged to believe, occurs elsewhere and elsewhere – and for the ruin to occur here, Leary suggests, is to acknowledge the failure of fantasy that denies its possibility. The celebration of destruction, the offense taken at being included in the discourse of the ruin, or the mournful nostalgia at what is lost – all of these are frozen moments that are obstacles to possibility. Our approaches to the ruin are structured in advance by the media we consume and by the proliferation of those discourses in our daily interactions, yet the conclusions we draw from the ruin are constrained by the narratives within which the metonymic and metaphoric possibilities of it are articulated

Svetlana Boym comments that “ruins make us think of the past that could have been and the future that never took place, tantalizing us with utopian dreams of escaping the irreversibility of time”. (2016) The contemporary ruin is a problem for us in the way that our encounters with historical ruins are not; historical ruins can be looked back as teleological markers, indicators of necessary activity on the way to our glorious now: contemporary ruins instead suggest that the long now of the modern and post-modern period might not be so stable as we might like, and this ambivalence is borne out with the rise and rise of a spectacular cinema of destruction, that, too, is oriented towards the ruin in a similar teleological fashion. Post-apocalyptic cinema provides an aesthetic template to allow for the historicisation of the contemporary period and what we are seeing with the establishment of ruin pornography, as a documentary practice, is a movement towards the recognition of the contemporary ruin as being both part of history, and an indicator of our own place in history; not somehow immune to history but subject to its forces continuously in ways that trouble and unsettle us, render rough the smooth, and which might just force us, like Walter Benjamin’s angel of history, to consider the detritus or our actions gathering at our feet.

## References

- Apel, D. (2015). *Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Boym, S. (2016). Ruinophilia: Appreciation of Ruins. Retrieved 3 December, 2016, from <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>
- Brown, K. (2014). *Dispatches from Dystopia: Histories of Places Not Yet Forgotten*. Chicago: University of Chicago Press.
- Claridge, L. (1988). Pope’s Rape of Excess. In Day, G & Bloom, C (Eds), *Perspectives on Pornography: Sexuality in Film and Literature* (pp. 129-143). London: Macmillan Press.
- Gilpin, W. (1768). *An Essay Upon Prints; Containing Remarks Upon the Principles of Picturesque Beauty, etc.* London: J Robson.
- Gilpin, W. (1794). *Three Essays: On Picturesque Beauty: On Picturesque Travel: And on Sketching Landscape: To Which Is Added a Poem on Landscape Painting.* (2nd ed.). London: R Blamire.
- Huyssen, A. (2006). Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, 23(Spring), 6-12.
- Leary, J.P. (2011). Detroitism. *Guernica: A Magazine of Art & Politics*. Retrieved 3 December, 2016, from [https://www.guernicamag.com/features/leary\\_1\\_15\\_11/](https://www.guernicamag.com/features/leary_1_15_11/)
- Mitchell, C.P. (2001). *A Guide to Apocalyptic Cinema*. Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Pétursdóttir, Þ & Olsen, B. (2014). An Archeology of Ruins. In Olsen, B & Pétursdóttir, Þ (Eds), *Ruin Memories: Materiality, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past* (pp. 3-29). United Kingdom: Routledge.

- Schaffer, B. (2001). Just Like a Movie: September 11 and the Terror of Moving Images. *Senses of Cinema*. Retrieved 3 December, 2016, from <http://sensesofcinema.com/2001/terror-disaster-cinema-and-reality-a-symposium/schaffer/>
- Slotkin, R. (1998). *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Sontag, S. (1965). The Imagination of Disaster. *October*, Commentary (40), 42-48.
- Sontag, S. (2002, 09/12). Looking at War. Retrieved 3 December 2016, from <http://www.newyorker.com/magazine/2002/12/09/looking-at-war>
- Voller, J. (2016). The Picturesque' *Siueedu*. Retrieved 3 December, 2016, from <http://www.siue.edu/~jvoller/Common/picturesque.html>
- Webb, L. (2014). *The Cinema of Urban Crisis: Seventies Film and the Reinvention of the City*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

# A CIDADE LÚDICA: ÓCIO E DESPORTO NA CIDADE

LA CIUDAD LÚDICA: OCIO Y DEPORTE EN LA CIUDAD

THE PLAYFUL CITY: LEISURE AND SPORTS IN THE CITY

## 8 MUJERES 8 REGLAS

ANNIKA OLOFSDOTTER BERGSTRÖM AND PIRJO ELOVAARA

Blekinge Institute of Technology

Pirgatan, 374 35 Karlshamn Sweden

aob@bth.se, pirjo.elovaara@bth.se

### Resumo

*8 mujeres jugando con linternas en un oscuro e invernal bosque Nórdico, acompañadas por los ecos en sus celulares de una cantante árabe mundialmente famoso -*

*Qué tiene que ver esto con ciudades creativas y divertidas?*

*Esta expedición al bosque fue parte de un proyecto no tradicional de investigación-acción participativa en el sud-este Sueco. El proyecto proporcionó el material empírico para nuestra historia reflexiva. El objetivo general del proyecto fue investigar, a partir de divertidas exploraciones, cómo un grupo diverso de mujeres pueden transformar para nosotros lugares desconocidos, por un lado sobre los aspectos geográficos, culturales y sociales, y por otro sobre cómo lugares por si mismos pueden transformar a las personas. En el fondo el proyecto también desafió la noción de ciudadanía, no como un término legal, sino como un activo y continuo "llegar a ser". El equipo central del proyecto estuvo conformado por académicos, agentes de la municipalidad, y un grupo de mujeres inmigrantes Sirias.*

*Cuando comenzamos a planificar el proyecto tuvimos la necesidad de referentes teóricos que pudieran apoyarnos en nuestra diversión "playfulness", sin perder el entendimiento crítico y situado de nuestra trayectoria. Así pues, identificamos algunos conceptos clave provistos por nuestras acompañantes epistemológicas, tales como: cuidado "caring" (de la Bellacasa, 2012), tocar-sentir/llegar a ser "touching/becoming" (de la Bellacasa, 2009), desorden "messiness" (Law, 2004). Para encontrarnos con estos enfoques hemos usado y desarrollado métodos que pudieran facilitarnos una exploración divertida "the exploratory playfulness"; por lo tanto nos inclinamos hacia los artísticos movimientos de Situacionistas y Surrealistas.*

*Estas elecciones demandaron una conciencia sensible de nosotras mismas, de cada una y de los lugares. Nosotras localizamos este proyecto como un marco transdisciplinario de juegos geolocalizados "site specific games", diseño participativo e investigación feminista.*

### PALAVRAS CHAVES

**Juegos geolocalizados , diversión, cuidado, tocar**

### Abstract

*8 women in a dark Nordic winter forest, playing around with flashlights, accompanied by the echoing of a world famous Arabic singer from their mobile phones- what has this to do with creative and playful cities?*

*This forest expedition was a part of a non traditional participatory research and action project from southeastern Sweden. The project provides the empirical material for our reflective story. The overall aim of the project was to investigate, through playful explorations, how a diverse group of women can transform for us unfamiliar places, both concerning geographical, cultural, social aspects, and also how places in themselves can transform people. Ultimately the project also challenged the notion of citizenship not as a legal term but as an active and ongoing becoming. The core group of the project was created by academic scholars, municipality and a number of female immigrants from Syria.*

*When we started to plan the project we were in need of theoretical guides that could support us in our playfulness, without losing the critical and situated understanding of our trajectory and hence we identified some key concepts provided by our epistemological companions, such as: caring (de la Bellacasa, 2012), touching/becoming (de la Bellacasa, 2009), messiness (Law, 2004). To meet up these approaches we had to rely on and develop methods that could enable the exploratory playfulness; therefore we turned to the artistic movements of Situationists and Surrealists.*

*These choices demanded a sensitive awareness towards ourselves, each other and the places. We locate this project as a transdisciplinary framework of site specific games, participatory design and feminist research.*

### KEY WORDS

**Site specific games, playfulness, caring, touching**

## Introduction - Staging

Imagine a small Swedish city, close to the Baltic Sea but the only water you can see is the creek that gently flows through the city. It was an old military center; it had an industry in enamel and sheet metal industry and was famous for its big and beautiful spa. A proud city with a green and flourishing square in the middle.

Today this city is inhabited by 28000 citizens, smaller stores have shut down, the government agencies have vanished, the square is made of grey stones and a big part of the population vote for the Swedish democrats, the nationalist and conservative party.

The name of the small city is Ronneby and it was certainly better before.

But then by sudden in the autumn 2015 Ronneby took a turn. Because of the huge immigration wave the city increased its population with 3.3%, mostly people from Syria. In a blink the atmosphere of the streets changed, new shop windows opened up for unknown objects for sale, cans with table of contents with Arabic letters started to find their ways to shops; every sixth company was started up by a new citizen. The quiet and sleepy city square got two new falafel cars and young men like to hang out there. Suddenly it wasn't so easy to eavesdrop in Swedish any longer.

The change of course also contributed to a strong aversion and fear towards the newcomers, "the others". All over Sweden media started to report about immigrants being threatened and camps were set on fire by Swedes against the open door policy. However, Ronneby became a place that welcomed most immigrants in Sweden in terms of head. The small Swedish town has changed and the project, this paper is about, started from that change.

## Aim of research – Marked places

What marks, both in a literal and figurative sense, do we carry and what marks do we get along the way while we travel, move and pause? How can we take care of these marks together with women coming from places others than ours, carrying radical different experiences and how can we do that in a collective playfulness? These were our initial questions that started to trigger us.

However, it is not only we as individuals who carry marks of different sizes, shapes, colors and expressions, but also physical places are marked. Places can evoke memories, carrying power structures; places can give a feeling of discomfort, uncanniness.

Some places are not for women, like dark tunnels, some places are not for children, like places with many cars, gated communities are not for low-income inhabitants. Often we unconsciously read the different



meanings and symbols, which are attached to places by people, their values, interests and agendas.

We also know that especially women's mobility has been restricted historically and culturally (Massey, 1994). Home has traditionally been a closed space for women and when a move is taken out on to unpredictable streets it challenges both women and men, because so many public places are scripted masculinity (like football fields, skate board fields, running tracks in forests). Even almost all names on the streets of cities are related to the male world and their endeavors (see Solnit, 2016 and see it for yourself). Cities produce distinctive bodies with distinctive traits of behaviors and minds and at the same time cities divide and organize relations, lives, activities, identities (Grosz, 1992). But a city is simultaneously a rhizome of living relations.

Questions, observations and reflections did not leave us. They got stuck in our bodies and minds and requested and demanded to become our traveling companions and guides in further explorations. New questions got formulated: How can a small Swedish city be the playground for 8 women where they together explore boundaries, blank spots, dark places, unknown locations? How can we mark and get marked by these places?

## Theoretical framework

Our main theoretical framework is grounded in feminist technoscientific philosophies. These philosophies are developed and discussed in various contexts, but for our own work we are mainly inspired by Donna Haraway. She challenges our epistemological understandings by emphasizing the impossibility of universal knowledge, or as she puts it 'view from nowhere' (1988:584), instead, she provides the notion of situated knowledge (Haraway, 1988). Knowledge is hence always partial but in the partiality lays possibilities for criticality, accountability and objectivity.

When we started to plan the project we were in need of theoretical guides that could support us in our playfulness, without losing the critical and situated understanding of our trajectory and hence we identified some key concepts provided by our epistemological companions, such as: caring (de la Bellacasa, 2012), touching/becoming (de la Bellacasa, 2009), messiness (Law, 2004). To meet up these approaches we had to rely on and develop methods that could enable the exploratory playfulness; therefore we turned to the artistic movements of Situationists and Surrealists.

## Methods

From the beginning the flaneur was a gentleman, a dandy who strolled in the streets of Paris free from work and pressure (see Baudelaire and Benjamin). Strolled to see and to be seen. The female flaneur (flaneuse) was a person in the margins, like prostitutes or murder victims (Wolff and Buck-Mors in Olofsson, 2008).



In the fifties the movement of Situationists, (activists and artists), took the dandy strolling further by making walking to a practice of political action of the everyday consciousness that focused on the acts in the city and how these could be subverted into radicalizing the everyday experiences (Flanagan, 2009:195).

Several artists and media makers have used walking as a method to get merged with places to understand them instead of just visually depicting them on distant (O'Rourke, 2013). The Situationists also used mapping as a method where the inner psychology of the walker together with the urban space would reflect each other. They made up rules for specific routes to get new perspectives of the city but since the Situationist were bound by their time and place they prioritized individuals who could move independently in cities (Flanagan, 2009).

Influences from the movement opened up for us as a group of women with restricted movement patterns, to explore how we can take action over places instead of letting the places rule over us (Sadler, 1999).

We asked ourselves what it is to be a woman of today when moving in and inhabiting public spaces, how our bodies as site of power and identity (Haraway, 1988) can be the mean for play in this embodied knowledge.

With the experiments of mapping spaces outside ourselves but as well as within our bodies (O'Rourke, 2013) we created site-specific games momentarily designed by us and by the places while encountered them.

For us the site-specific game as an inspiration and frame was connecting to power, gender and ethnicity and asked questions how alienated patterns where transformed to everyday life and matters. The many realities had to overlap in a connecting net (Law,2004) and by letting the shape and expressions be unknown and rather unplanned, we have "messed about the absence" (Law, 2004:90), playing with the ambiguity of what will come out from this.

## **So let's play**

**28<sup>th</sup> of January 2016**

**Rule no 1 (Mapping) –**

One, Two, Three. Four, Five and Six. Seven and Eight met around a table, in the middle a map over Ronneby. A small town located in the south east of Sweden. A net of streets. The blue wobbly line indicating the creek. A square. The big green park. A blue spot by the edge of the map, making the lake. Four, Five and Six started to look for their street. One, Two and Three tried to find the big food store. Seven wanted to find the spot for the library and Eight was watching the scene.

What places were common, scareful, uncommon or just familiar?



On the list over Places I never visit: lake, football stadium, ice arena, theatre, cinema, clothing stores, swimming hall, the airport, most places in Ronneby.

On the list of Places I want to visit: all the places on the former list but adding the church, the Sea, China and Thai restaurants.

And the Places I visit often: the big food stores (Willys, ICA Maxi), The Park, Library, Soft Center (for the Swedish classes), Culture center and each others homes.

On the list of Places I avoid: The forest, dark places in town, the liquor store.

So what was the impression of the town? All 8 speak at each other eagerly: "It is nice," "yes peaceful", "but boring", "no people in the streets", "it is small", "it is friendly", "beautiful". Naturally the weather became the focus. "It is so dark", "pitch dark", "in winter we hardly see the sun". "It is cold". "But not so much snow as in the north part where we first came to when arriving to Sweden", Six said. "In Damascus there are people everywhere, literally, everywhere". "You are never alone", said Three.

## **2<sup>nd</sup> of February 2016**

### **Rule no 2 (Walking) -**

8 pairs of feet walking the streets of Ronneby. 8 mouths talking about what they see. They are like winter tourists, discovering through darkness. In front of the bright shining Middle Eastern shop window they stopped. The store obtaining furniture and withdrawing cash among a whole range of other things. Seven and Eight couldn't read the Arabic signs so One to Six all translated. They passed other stores, a bank, the square. It was very cold. Eight women took the stairs up to the church but stopped on the ledge by the wishing well. Red, green, blue, purple and yellow lightened up the pond. Eight wishes were made. By the church there was a statue of a woman, flowers in her lap, patiently waiting for summer. She got a name. On a rolled paper written in ink: Zenobia, after an old Syrian queen. Slippery streets forced eight pairs of feet walk like penguins. Down to the murmuring creek. "Are there any jumping crocodiles here?" Five shuddered. Two wanted to force the water to the other side. The walk continued on empty pebble stones, passing a female craft collective 39, named after the shoesize of the women who started it, all the way home to Eight. Tea and cookies. Drawings and reflections of the walk. Three wanted to color Zenobia but she was all dark. "What color does she feel like?", Seven asked. "Red, that is a power color", Three stated.

## **16<sup>th</sup> of February 2016**

### **Rule no 3 (Lighting) -**

Eight bodies muffled – up, met on the red bridge spanned from one part of the town to the other, over

the creek. The sun was setting and it was cold and white. Breaths visible like clouds. The snow like an empty map, perfect for personal patterns made by steps. Or using an empty bottle as a stamp. Names were written, with Latin letters, with Arabic letters. Printing new meridians and setting new nodes. Eight bodies made star jumps to keep warm. When the sun took a deep breath and sank into the earth, Eight women drank hot chocolate and ate cookies in the park. Preparing for the forest expedition. Now eight flashlights ruptured the darkness, eight women twittered loudly and laughed their way in between trees. Three and Five were insecure by what dangerous animals possible could be lurking in the blackness. "I would never in my life do this walk on my own", Six said and waved with the flashlight. The group of eight moved very tightly, giving each other the courage to continue. Suddenly they stopped in a circle and Four started to play the famous artist Oum Kalthoum on her phone. The women started to dance and sing like crazy. The silent forest was now a place for eight different songlines. Four remembered her homeland, her family, now scattered all over the world. She translated the lyrics, and through the dark her eyes were shining bright. They reached the icy lake, imagined the summer. Seven learned a new word: *jalid*. Ice in Arabic.

## **1<sup>st</sup> of March 2016**

### **Rule no 4 (Wording) -**

In the library in between stories they met to pick three random sentences each, from three random books. Write them down on a paper. 24 sentences. 8 pairs of scissors cutting up the sentences, combining new stories. Difficulties to fully understand the Swedish language, the small nuances. What if a sentence from a children book is combined with a sentence from a book about Egypt with a sentence from a book about a depressing marriage? Eight women are now authors, brutally making new stories as a collective.

## **15<sup>th</sup> of March 2016**

### **Rule no 5 (Asking)-**

In the square they met. Sunny and bright. On the benches neatly placed on the side of the space there were young men sitting. Smoking. Talking. Five said that she never goes to the square because of the men. Two said she could go there in summer time, with her family to eat ice cream. The women made a circle and start playing 'broken telephone'. One started. She whispered a sentence to Two. Two retold the message to Three and so they continued the full circle. Eight announced what message she got: "He likes falafel" What was the original sentence? "My husband's parents are here on a visit". The group burst into laughter. So tweaked the information was in the end. Next mission was to write short messages on notes and give them to people crossing the square. Which season do you like most? Where are the benches missing? Which place in Ronneby do you like most? Eight messages passing on to strangers. Some ignored the notes, others took the notes without looking at them, few dared to answer. But the note about the missing benches got response from the group of men leaning on a bench. First they were bewildered, did the women accuse them for something? For stealing the benches? Suddenly they understood and one man even had information about the benches:

“They need makeover.”

## **12<sup>th</sup> of April 2016**

### **Rule no 6 (Measuring) -**

Out of nothing eight women re-appeared in the square. Rhythmically walked in different directions. Nodded. Counted: one, two, three, four, five, six, sometimes up to sixtysix. Five wrote the number in a book. Two and Three pull the ruler, started to measure the size of the square. Added numbers in the book.

Seven and One measured one part of the square. Six and eight counted lamp posts, thirty. lights, onehundredtwentyeight. Foodcarts, two. Bins, four. Trees, sixty. “It’s not possible”, Seven cried. The group gathered and scattered, collected numbers. Benches, twenty. Billboards three. The total square was scrupulously measured and investigated.

Finally Five added all the numbers in the calculator. It took some moment. “30124 square meters”, she smiled. “Just a thought, said Five: how much space does a person take?” “We can count how many people the square fills, said Four”. They measured around a person’s feet to get the average size. Counted once more. “61648 people”, said Three. So many people, twofold the citizens of Ronneby.

What can we do with all these numbers? Eight brains worked out. How can we activate the square to make it enjoyable for everyone? Why don’t we invite the citizens of Ronneby to come to the square and take their space? To make history for future citizens.

## **26<sup>th</sup> of April 2016**

### **Rule no 7 (Claiming) -**

If the square was a place where anything could happen, what would you love to do?

Come and take your place was announced all over Ronneby. When people came they had to draw a chalk circle around themselves. Explaining for eight women what they wanted to do in the square in the future. “You don’t go there to sit really. It is a dead space, a big empty square which is not used”. The square was filled with colorful circles. “Take away the stones”. Red circle. “Make a park” Green circle. Eight women tried to get more active answers, what do you want to do?” “I want to come here and dance.” Yellow circle. “I want to participate in a flashmob.” Pink circle. “What if artists from all over the world could come here and paint and sell their paintings, like an art fair.” A big, big blue circle. “Drink coffee with friends.” A square circle in white around a stroller. Eight women couldn’t help themselves from laughing when people avoided them when crossing the square. One woman said she was in a hurry and started to run. What was so frightening? To be approached and expected to deliver? Or just the sight of the bunch of women interrogating?

When the claiming was over eight women counted to 55 circles.

## **Rule no 8 (Transgressing)**

Eight women went for a daytime walk. To discover which places were locked and which places were unlocked.

Passing by a house with a fence, a sign warning for the dog. Locked. But a space by the creek with two benches?

“One of the first things we were told when we moved here was not stay too long in front of people’s gardens”. So eight women passed very quickly houses and gardens. Trying to carefully and silently explore the surroundings, trying not to make too much noise and not being too visible.

When people passing eight women call a Swedish ‘Hej!.

Eight women walked. Suddenly they stopped by insecurity. No signs. Just a feeling that there is an invisible border. Eight women took another turn. Where does this feeling of an unsafe place come from? From body or experience or even preconceptions? Eight women wondered if they have the key to the locked spaces.

## **Conclusions 1 - Playing with boundaries**

We started with a few hidden nodes from an almost empty map and rule-by-rule our physical mapping gave shape to a new world. A world that repeatedly unfolded in a becoming after each rule. By caring through site-specific playfulness and by touching the matters of 8 rules (Puig de la Bellacasa, 2009). New marks were made in bodies, on sites as an act of engagement: the stumbling on dark paths, the walking on streets, the meeting with the square, the clash with bodies, the difficulties with words, the beauty of becoming. Knowledge and meanings were made by pushing ordinary practices in specific ways of seeing and learning in our bodies (Haraway, 1988). The encountering with a place through claiming visibility became a personal manifestation and so the places impacted the collective with anchors and synchronously oriented us from the place that was towards place to come (Casey, 2009). We became the places.

These particular places, these urban spaces of Ronneby became our living rooms (Casey, 2009:23) where we tried out becoming by being in touch temporarily, by chance.

In this caring of the small, seemingly insignificant games, different relations were evoked embracing other possible existences (Puig de la Bellacasa, 2012) of being somewhere in particular (Haraway, 1988) and engage with that specific moment.

## Conclusions 2 - Caring Citizens

Not only the city was discovered but also ourselves, our dreams and desires. By touch we leveled up to a caring citizenship, in embodiment we weaved new connections and knowledge. We could touch the uncomfortableness of being different, acting differently but collectively transforming those feelings into courage and awareness, playing with the marks and boundaries. Locating and integrating the game with the urban space playing no longer occurs in solitude, but becomes rather a performance and manifestation in public, not as a spectacle (Debord, 1967) rather as a personal intimate instant.

Surrender to the unpredictable and the messy, surrender and you will be engaged.

The meaning of Ronneby, at first just a space, quite blank, changed along the path we carefully mapped to become a measured place, a position from where we could cross and brace against.

So we cared and so we moved (Puig de la Bellacasa, 2012).

Rule-by- rule to come closer to the unknown. The empty spots in the map were no longer featureless imaginative projections of polarities, but now bodily locations, places of possibilities.

The unknown movement in places transferred in our bodies as embodied maps with pathways (O'Rourke, 2013) of existence. This cognitive mapping (ibid) gave structure for the citizenship as an ownership of meaningfulness.

The citizenship is a practice of engagement. Becoming the city and populating it (Haraway, 1988) as an act, which means activating, remapping, and creating a path, a personal pattern.

To become a citizen is to connect the affirmation of the differences.

Not to avoid but to reach out. Play around.

To become a citizen is to get involved in relations, in everyday life, in the mundane.

To fill instead of fixing, to stay in the trouble (ibid) of the everyday practical life.

## Conclusions 3 - Think and touch with

To think and touch with the city (Puig de la Bellacasa, 2012) has given us a sensation of a new way to

overcome fear and anxiety of not belonging and of being excluded. The women collective has been immensely important in the process as a matter of care and concern in the process, sharing similar experiences and understandings, overcoming hesitation and reluctance of being exposed. The playing with the unpredictable. In the trying of claiming public spaces by collecting partial perspectives to get the whole and its potential (Haraway, 1988) we have allowed us to be like a secret subject. When working with the square and the event of “Come and claim” we realized it was troublesome to include others in the process since the care for others’ opinions got a bit overwhelming and complicated. Our paths and patterns got disrupted with other meanings.

The act of turning out in an intimate process made us facilitator more than explorers.

But when returning to think with Ronneby, we stayed in the trouble (ibid) and let the city to flow through us. We became immersed.

This explorative process has been focused on the unknown, unpredictable and the messiness of being a citizen. It has not been about changing visible structures of a town but to expand space for thinking and playing with new embodiment.

The playful movement of our exploration was a subversive act not to categorize or designate our activities or us as objects (Eduards, 2002) but rather as active subjects.

How could this small intimate process of ours become sustainable as in unfolded and embedded in public spaces? That is a question we ask ourselves and the reader of this paper.

## References:

- Debord, Guy (1967) The society of the spectacle. Available on [http://www.antiworld.se/project/references/texts/The\\_Society%20\\_Of%20\\_The%20\\_Spectacle.pdf](http://www.antiworld.se/project/references/texts/The_Society%20_Of%20_The%20_Spectacle.pdf)
- Eduards, Maud. (2002). Förbjuden handling – om kvinnors organisering och feministisk teori. Malmö: Liber ekonomi.
- Flanagan, Mary. (2009). Critical Play radical game design. MIT press, Massachusetts Institute of technology.
- Grosz, Elisabeth. (1992). Bodies/ Cities. In Colomina, Beatrice (Eds.), Sexuality and Space. (pp. 241-254). Princeton Architectural Press.
- Haraway, Donna .(1988). Situated knowledges. The science Question in feminsnm and the privilege of partial perspective, Feminist studies, Vol.14. No.3, pp.575-599.
- Law, John. (2004), After Method mess in social science research. Routledge London and New York.
- Massey, Doreen (2005) For Space, Sage Publications Ltd, London.
- Olofsson, Jennie (2008) Negotiating figurations for feminist methodologies – a manifest for the fl@

neur. Graduate Journal of Social Science 2008 Vol. 5 Issue 1.

- O'Rourke, Karen. (2013). *Walking and Mapping, artists as cartographers*, MIT press.
- Puig de la Bellacasa, Maria (2009) *Touching technologies, touching visions. The reclaiming of sensorial experience and the politics of speculative thinking*. *Subjectivity*, Issue 28, 297.31.
- Puig de la Bellacasa, Maria. (2012). *Nothing comes without its world: thinking with care*, *The sociological Review*, 60:12 (2012).
- Sadler, Simon *The Situationist City*. (1998). Massachusetts of Technology First MIT press paperback edition, 1999.
- Solnit, Rebecca. (2016, oct). *The city of women*. *The newyorker*. Retrieved from
- <http://www.newyorker.com/books/page-turner/city-of-women>

# CINEMATÓGRAFO Y CIUDAD: INTEGRACIÓN DEL NUEVO ESPECTÁCULO EN EL ESPACIO URBANO DE LA SEVILLA DE FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX. EL FACTOR TRANVÍA

MÓNICA BARRIENTOS-BUENO

Profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Facultad de Comunicación.

Universidad de Sevilla.

Avda. Américo Vespucio s/n . Sevilla (España) CP 41092.

Email: mbarrientos@us.es

## Resumen

*Durante la primera década de exhibiciones en Sevilla, el cinematógrafo se introduce y asienta en distintos espacios urbanos de la ciudad, del mismo modo que tiene lugar en otras tantas capitales españolas. A través del análisis de estos espacios se propone estudiar la íntima relación que surge entre el novedoso espectáculo, las diferentes ubicaciones en las que se realizan sus exhibiciones, muchas de ellas ligadas con espacios ya destinados a diferentes formas de ocio preexistentes en la ciudad, y la primitiva red de tranvía que en aquellos momentos recorría la capital hispalense. Por ello se reseñan algunas características de la Sevilla finisecular y la red de tranvía de la época, aspecto este último que es cruzado con las ubicaciones de los cinematógrafos. Ello permite determinar las áreas preferentes de asentamiento en Sevilla, vinculadas a espacios de la actividad comercial, social y de esparcimiento; en las citadas zonas el cinematógrafo se presenta tanto en salones y cafés como teatros estacionales, fijos y móviles, estos últimos a modo de barracas itinerantes. En todos los casos, al margen de la categorización del local, nos encontramos con el interesante resultado de estar conectados íntimamente con la disposición de la red tranviaria, lo que abre interesantes vías de investigación sobre la historia local del cine de los orígenes y los medios de transporte urbano.*

## PALABRAS CLAVES

**Cinematógrafo, Espacio Urbano, Sevilla, Tranvía, Ocio**

## Abstract

*Over the first decade of film screenings in Seville (1896-1906), the cinematograph gets into and establishes in several urban spaces, likewise others Spanish cities. On the basis of the analysis of these screening spaces and places, the close between the new spectacle and the different locations where its screenings are made is going to be studied, many of them tied to spaces used by several pre-cinematograph entertainment formulas in Seville. Besides it is taken into consideration between these urban spaces and the connection with the early tramway net. There have been described some late nineteenth century Sevillian features and the tramway lines of this era; this latter point it is crossed with the places where cinematograph films were screened. That makes possible to set the Sevillian settlement preferential areas, which are linked to commercial, social and amusement activity; there the cinematograph is seen in public halls and cafés as well as theatres and fair stalls. Further the place or the type we could set, we find an interesting result: there is a connection between tramway lines and cinematographs, circumstance which opens new research lines for the History of early local cinema and urban means of transport.*

## KEY WORDS

**Cinematograph, Urban Space, Seville, Tramway, Leisure**



## Introducción

Conocer los inicios del cinematógrafo debe abrirse a nuevas perspectivas y puntos de vista. Cada vez se hace más necesario reflexionar sobre el fenómeno y las condiciones en las que se produce, creando así una visión más integral y completa. En el ámbito de la historia local del cine se empiezan a trazar conexiones externas a través de empresarios itinerantes que visitaban distintas ciudades de un área más o menos amplia (Barrientos-Bueno, 2003 y Restegui, 2009), así como la influencia de la red comercial y la actividad portuaria en las rutas cinematográficas (Soto, 2010). Sin embargo también se pueden trazar vínculos de carácter interno, ya sea la identificación de los entornos preferentes de asentamiento, así como la consideración de otros factores extracinematográficos, como los medios de transporte, caso del tranvía en la Sevilla finisecular, cuya influencia no es descartable y puede abrir caminos reveladores.

## Objetivos

El propósito principal de esta investigación es contextualizar bajo el aspecto urbano la introducción de las exhibiciones cinematográficas en Sevilla a lo largo de su primera década, desde su presentación en el Salón Suizo en septiembre de 1896. De esta manera se propone identificar las áreas preferentes de asentamiento de cualquiera de las modalidades que adopta el novedoso espectáculo, ya que convive con otras formas de entretenimiento precedentes y se inserta de forma natural en sus espacios.

Por otro lado, este objetivo principal se complementa con otro, al que no podríamos considerar secundario por su carácter novedoso: se propone enlazar los asentamientos y locales con actividad cinematográfica con el trazado del tranvía que recorría la ciudad, medio de transporte que precisamente en esta década vive una importante renovación en su paso de la tracción animal a la eléctrica. De esta manera se puede aventurar una primitiva conexión entre el cinematógrafo y los medios de transporte públicos, a través de la cual se apuntan interesantes aspectos relacionados con los perfiles de espectador de los primeros del cine, de los cuales no abundan los datos, lo que abre camino para futuras investigaciones.

## Metodología

Desde el conocimiento de los primeros tiempos del cinematógrafo en Sevilla, al que se han dedicado numerosas investigaciones desde diferentes perspectivas (Barrientos-Bueno, 2006 es tomada como base por su carácter global e histórico del fenómeno), se han establecido sobre el plano de la ciudad las áreas en las que se ubican espacios y locales de diversa naturaleza dedicados exclusiva o parcialmente a la exhibición. Posteriormente se han recabado datos relativos al tranvía en esa etapa, con especial énfasis en lo relativo a la red que se extendía a lo largo de la ciudad. La misma aparece plasmada en numerosos planos de la época, como el de 1910, trazado por Antonio Poley y Poley, el cual se ha tomado como referencia por ser el más completo de la etapa sometida a estudio (1896-1906).



# 1. El contexto urbano del cinematógrafo de Sevilla

## 1.1. Breve aproximación a Sevilla en el paso del siglo XIX al XX

Aunque ostenta la cuarta posición entre las capitales de España y la primera entre las andaluzas hacia finales de siglo, Sevilla es una ciudad provinciana por la que transitan sus habitantes a lo largo de un puñado de calles adoquinadas, en muchas ocasiones con un deficiente empedrado, aunque dominan las de terriza. Las mismas se distribuyen en un perímetro urbano de dieciocho kilómetros lineales y un área de unos cinco kilómetros cuadrados en donde no hay rastro de grandes cambios urbanísticos, a diferencia de otras ciudades españolas que sí habían visto actuaciones de envergadura en lo arquitectónico y urbanístico en pos de su modernización, como Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia o San Sebastián. Sevilla mantiene un espíritu y ordenación heredada de los siglos XVIII y XIX, cuyo epicentro es un centro histórico amurallado, el mayor de Europa.

En el censo de 1897, Sevilla acoge a 146.205 habitantes (Braojos, Parias y Álvarez, 1990, p. 34), con una progresión ascendente aunque lenta ya que tan sólo tres años después son 148.315 (Salas, 1999, p. 145). Todos ellos están distribuidos entre el centro amurallado y siete núcleos de población que comprenden barrios como Macarena, Triana, el Baratillo, San Bernardo, la Calzada y San Roque, entre otros. Junto a ellos un abundante número de huertas rodeaban la ciudad. Todos ellos abastecían de clientela su vida comercial, con varios mercados de abastos, mercadillos y establecimientos de comestibles y bebidas. Las tabernas, cafés y cervecerías, algunos de cuyos locales albergaron exhibiciones cinematográficas, sobrepasan las doscientos cincuenta.

Aunque la modernidad no tenga impacto directo en la estructura urbana, sí llegan e implantan mejoras asociadas al progreso y la vida moderna como el teléfono (1880) y la electricidad (1894), por ejemplo, Sin duda uno de los aspectos más relevantes en la Sevilla de cambio de siglo es el transporte y las comunicaciones, apartado donde la segunda fase expansiva de los ferrocarriles españoles se plasma en la construcción de la estación de Córdoba (1901). En la ciudad, los sistemas de transporte de viajeros están en manos de los servicios de alquiler privado de carruajes tirados por caballo que tenían varias paradas fijas en diversos puntos de la ciudad, cuya carrera oscilaba entre 1 y 5 pesetas en Feria de Abril o en el caso de servicios muy especiales (Braojos, Parias y Álvarez, 1990, p. 68); a él se suman el tranvía gestionado por The Seville Trams Company Limited, al que le dedicamos un poco más de espacio en el epígrafe siguiente, y el servicio de ómnibus conformado por “*rippers* que se mantuvieron hasta la generalización de los tranvías eléctricos” (Salas, 2008, p. 29).

Aunque prima el sector primario en el apartado de actividad económica, Sevilla concentra un destacable apartado fabril frente a otras ciudades de su entorno, aunque ello no merma su deficiente desarrollo: Fábrica de Tabacos, La Cartuja dedicada a productos cerámicos, Cerillas Fosfóricas, Compañía Sevillana de Electricidad,



Fundición de San Antonio y la cervecera La Cruz del Campo. Punto y aparte es el caso de la industria militar, donde Sevilla ostenta capitalidad mundial (Vega, 1984), con la Pirotecnia Militar y la Fábrica de Artillería. El ámbito industrial no es entendible sin la colaboración del ferrocarril; por ejemplo, la sociedad Pickman y Compañía, propietaria de La Cartuja, construyó en 1893 y mantuvo una línea de ferrocarril de vía estrecha desde la sede de la fábrica de cerámica hasta la cercana estación de Triana.

## 1.2. El tranvía

Dentro del perímetro de la Sevilla de la época, junto al alquiler de carruajes el modo más extendido de transporte urbano de viajeros era el tranvía. Su implantación data del 5 de septiembre de 1887, con pruebas desde un mes antes como destacó la prensa (*El Tribuno* 10/8/1887, *El Porvenir* 20/8/1887 y *El Progreso* 3/9/1887); lo hizo bajo el formato de tracción animal o motor de sangre, el cual posteriormente da paso al eléctrico el 11 de septiembre 1899 (Cuenca, 1991, p. 230). La introducción del tranvía cambió en gran medida el modo de vida de los sevillanos al permitir el traslado de un importante número de personas, 18 ocupantes según el diseño original aunque los diarios locales han dejado testimonio de que muchos viajaban colgados de ellos excediendo la carga máxima, con los consecuentes descarrilamientos. Además podían viajar varias veces al día y a un precio asequible: entre 10 y 20 céntimos por cabeza, en función del recorrido realizado, al imponerse en 1899 el sistema eléctrico.

El tranvía de motor de sangre, tirado por mulas, constó en sus inicios con cinco líneas principales que partían de la actual Plaza de San Francisco, en aquellos momentos Plaza de la Constitución, tal como se muestra en la figura 1. Tenían por destino Macarena, Puerta Osario (por Puerta de Jerez), Puerta Osario (por San Pedro), La Calzada y Puerta Jerez (por Puerta de Triana). Cubrían así 9,88 km lineales con ciento diez caballerías y cuarenta y tres coches. Esta parada central convierte a la Plaza de la Constitución en el centro de las comunicaciones urbanas sevillanas. La frecuencia oscilaba entre los 15 minutos en horario valle (de 8 a 10 de la mañana y de 21 a 23 horas de la noche) y los 7 minutos en las punta (entre las 10 de la mañana y las 21 horas de la noche) (Salas, 2008, pp. 25-30).

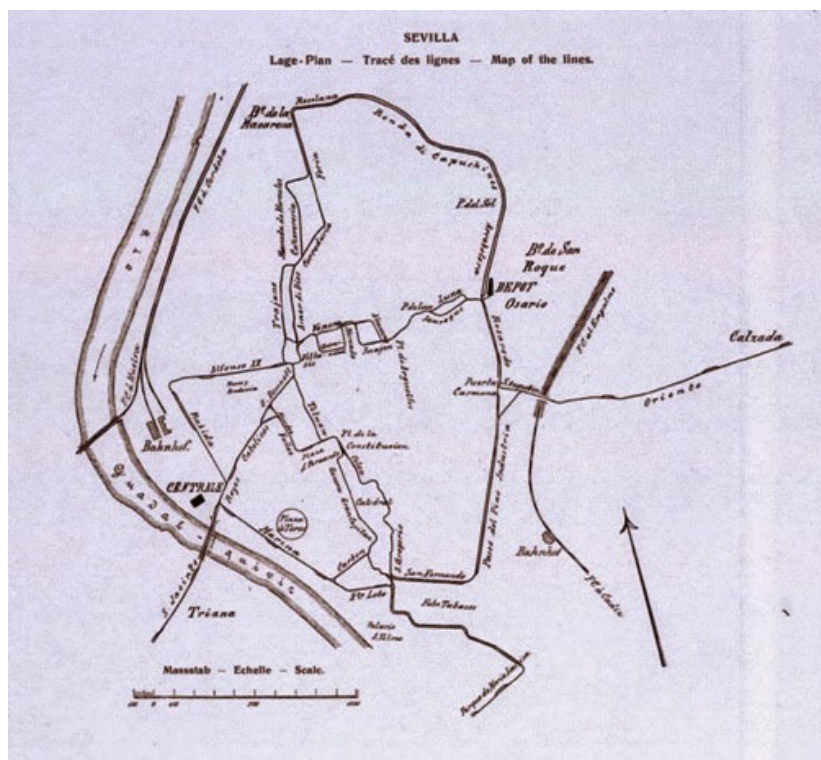


Figura 1 Líneas de tranvía en Sevilla, 1899. Museo Vasco del Ferrocarril

El aire de progreso y modernidad que supuso el tranvía emplazó a Sevilla entre las más importantes capitales europeas; esa posición se afianza cuando se implanta la tracción eléctrica, siendo Sevilla una de las primeras ciudades españolas con tranvía de esta naturaleza junto a Bilbao (1896), San Sebastián (1897), Madrid (1898) y Barcelona (1899). Reunía una infraestructura móvil muy completa de treinta y cinco coches y treinta remolques que recorrían las siete líneas que, en sus primeros momentos, alternó los sistemas de tracción ya que el Ayuntamiento no autorizó la eléctrica en varias calles céntricas y en el barrio de la Macarena. A ello se une que logró paso exclusivo por ciertas vías de la ciudad, lo que arrinconó al servicio público de carruajes.

Tomando como límite el periodo objeto de estudio, el número de viajeros osciló entre 3.592.000 en 1896 (De la Torre, 1897, p. 208) y 4.850.365 en 1906 (De la Torre, 1908, p. 259). La implantación de la tracción eléctrica extendió el número de líneas, algunas de las cuales aunaban claramente el servicio público con la accesibilidad a espacios como el camposanto (línea de Arrecife de Capuchinos al Cementerio de San Fernando, inaugurada en 1904), así como otras que conectaron Sevilla con poblaciones cercanas (por ejemplo, la que tenía destino a Camas contaba con una prolongación en el sentido contrario que la llevaba hasta Coria del Río, pasando por San Juan de Aznalfarache) y la propio nexo interno entre distintos barrios de la ciudad, como la línea de Triana que atravesaba el puente de Isabel II.

## 2. Panorama general del cinematógrafo de Sevilla. Década inicial

La transformación del tranvía de motor de sangre hacia el eléctrico, indicativo del arranque de una modernización de la capital hispalense, modificó las costumbres y usos de la sociedad sevillana finisecular, proceso al que el cinematógrafo no es ajeno. Hallar diversión y esparcimiento estaba al alcance de todos los sectores de la sociedad sevillana, claramente divididos por el ocio. Los más populares acudían a verbenas, veladas populares, romerías, fiestas de carnaval, cafés cantantes, ferias de Abril y San Miguel. Los estratos más pudientes contaban con carreras de caballos, certámenes y reuniones de tiro al pichón, monterías, veladas teatrales, conciertos y bailes. En este entorno aparecen las proyecciones de imágenes en movimiento de naturaleza fotográfica en su presentación en el Salón Suizo el 17 de septiembre de 1896 con un animatógrafo; es el punto de arranque de un recorrido del cinematógrafo hacia su consolidación como opción de ocio hacia 1905-1906, convertido en el espectáculo de moda y con exhibiciones simultáneas en varios espacios a lo largo de los 365 días del año.

Los techos que albergan el cinematógrafo algunas veces carecen materialmente del mismo, como las exhibiciones que tienen lugar al aire libre en veladas de verbenas en algunos barrios de la ciudad, así como las realizadas en plazas públicas como las de San Fernando y Nueva, en pleno centro urbano a uno y otro lado del edificio del Ayuntamiento. A ellas se suman los teatros de verano como el Portela y el Eslava, que preconizan la filosofía de los posteriores cines de verano, y sus versiones más clásicas, los teatros de invierno de larga tradición en la ciudad y que albergan habitualmente a lo más selecto de la sociedad sevillana, como el San Fernando y el Cervantes, aunque en ocasiones sean más conocidos por el corte popular y bullicioso de quiénes lo frecuentan, como el Duque. A este mapa de espacios sevillanos de proyección se suman los cafés, habituales centros de reunión y tertulia que a partir de la segunda mitad del XIX introducen breves espectáculos y representaciones, y desde finales de siglo también el cinematógrafo como tuvo lugar en el del Nuevo Mundo y el Novedades. Los salones, espacios con la misma filosofía que el teatro aunque en menor escala en cuanto a aforo y escenario, se inclinaron desde bien pronto por el cinematógrafo, como demuestra el que las exhibiciones pioneras tuvieran lugar en uno; así, al Suizo se suman el Cinematógrafo Lumière, el Rouge también conocido como París-Salón, el Azofaifo, Victoria y Gaumont. El panorama se completa con los pabellones itinerantes que se ubican en diferentes puntos de la ciudad, habitualmente ligados al ciclo ferial y festivo, próximos a sus espacios de celebración y que anteriormente habían traído fantasmagorías y proyecciones de linterna mágica, como el Cinematógrafo Celis, ubicado en el terreno ferial o los de Antonio de la Rosa, conocido empresario de la época, quien trajo a Sevilla el Gran Cromofotograf Mágico y el Teatro Mecánico.

En los diferentes espacios en los que tienen lugar exhibiciones, éstas habitualmente comparten función con conciertos, obras escénicas (dramas, comedias, sainetes, zarzuela y ópera, entre otras) y números de variedades (nigromancia, prestidigitación, circenses o payasos), las cuales se combinan con otras exclusivamente cinematográficas, desde las primeras que tuvieron lugar en la presentación del novedoso espectáculo en

el Suizo, en septiembre y octubre de 1896, a las que seguirán meses después las de la concesión del Cinematógrafo Lumière en Sierpes, entre enero y abril de 1897. A las sesiones exclusivas de cinematógrafo también se dedicarán las barracas itinerantes y algunos salones, entre otros espacios, especialmente a partir de 1903 tras el pionerismo del Salón Suizo y el Cinematógrafo Lumière.

Sociológicamente, el cinematógrafo engloba en un mismo espacio una amplia variedad de espectadores en cuanto a clase social, lo cual encuentra su reflejo en las diferentes estratificaciones ya establecidas por las tarifas de los coliseos teatrales, así como las entradas de preferencia y general asentadas en pabellones cinematográficos, salones y cafés. Los primeros, los barracones, se abren a un vasto espectro de público, de corte más modesto, popular y familiar por cuanto su actividad estacional y ubicación, próxima a los espacios feriales. Por su parte, los dos últimos, donde el cinematógrafo era concebido como un fin de fiesta del espectáculo principal, “resaltan por la peculiar caracterización del público cinematográfico que era el espectador habitual de este tipo de instalaciones: mayoritariamente masculino y burgués” (Barrientos-Bueno, 2006, p. 221). A ello se unen los salones que, como el Imperial en 1906 y anteriormente el Cinematógrafo Lumière en 1897, hacen llamamientos expresos al público femenino y familiar. Si tomamos como ejemplo el primero, el salón de Sierpes en 1906, sus responsables ofrecen sesiones matinales destinadas al público infantil que permiten la asistencia de damas, las cuales “encuentran donde pasar las veladas de invierno sin temor de verse sorprendidas con obras del corte de las que privan en los teatros, y hasta los niños pueden, sin temor alguno, presenciar el espectáculo que a más de proporcionarles amenidad, contribuye a su instrucción” (*El Porvenir* 27/11/1906). De esta manera el cinematógrafo en Sevilla fomenta lo que ningún espectáculo anterior: la concurrencia familiar, incluso en ausencia del cabeza de familia.

### 3. La conexión cinematógrafo-tranvía

Las referencias al tranvía en el material hemerográfico dedicado a las actividades cinematográficas no es realmente abundante, sin embargo sí suficientemente significativo para ligar el ocio y el novedoso entretenimiento a éste. Así, por ejemplo, a propósito del veraneo en Sevilla se puede leer en *El Liberal* en agosto de 1902: “el lugar más frecuentado por la gente del pueblo y más animado por las noches, es la Alameda de Hércules, donde han colocado desde hace dos años una infinidad de puestos de agua, de cafés, de neverías, de aperitivos muy lujosos, y algunos con música de guitarras, y al final un café cantante, como los de la Puerta de Triana y del Prado, [...] y los vecinos de aquellos barrios los llenan todas las noches, como llenan también el Cinematógrafo y el teatrillo del Prado, dejando el teatro de Eslava para la gente encopetada, que tampoco lo frecuenta mucho, pues hasta va encontrando preferible a la tertulia en la puerta del casino, su paseo en tranvía y su estación en los aguaduchos de la Ronda” (31/8/1902). En una época eminentemente festiva en el calendario de la ciudad como es la Feria de San Miguel, tampoco faltan las referencias en las crónicas a lo transitado del tranvía como de las barracas de entretenimiento, entre las que se encontraban los cinematógrafos: “El movimiento de carruajes no fue poco, y los tranvías no se vieron solitarios, como ocurrió el primer día de feria. Durante el medio día no ha faltado público por el paseo y ante las cinco o seis barracas

de rifas, flores, cinematógrafos, vistas, etc.," (*El Liberal* 30/9/1906).

Ello emplaza la situación estratégica de los cinematógrafos como un aspecto vital para la asistencia de público así como para su supervivencia como negocio. Las áreas de mayor concentración en Sevilla, entre 1896 y 1906, son principalmente dos tal como puede apreciarse en la figura 2: en primer lugar por cuanto a volumen de locales aglutinados se encuentra el centro urbano, dentro del casco histórico, corazón de la vida económica y comercial de la ciudad. Es especialmente relevante el eje Ayuntamiento-Sierpes-Rioja-Duque. En segundo término, extramuros aunque próximos al casco histórico, se encuentran la pasarela y sus aledaños, es decir, los espacios conocidos como Jardines del Cristina, Eslava y Prado de San Sebastián.

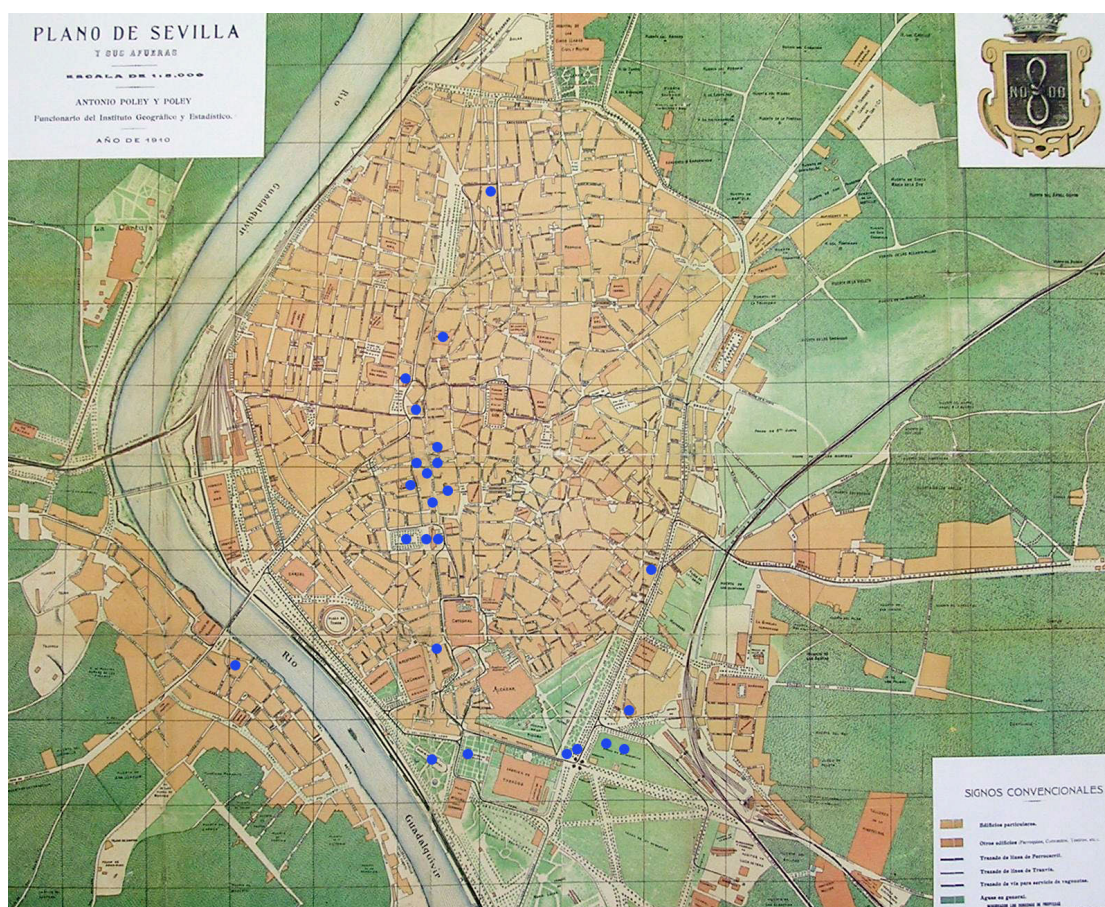


Figura 2 Cinematógrafos de Sevilla, 1896-1906. Elaboración propia sobre plano de Poley y Poley de 1910

Con carácter más periférico se encuentran locales que realizan sus actividades en barrios, como en Triana el Teatro Rodero, o las exhibiciones a propósito de veladas festivas como la de Todos los Santos en la calle Feria. El centro es una zona privilegiada, conectada con otras partes de la ciudad por medio de las siete líneas de tranvía que partían de la Plaza de San Francisco, tal como se muestra en la figura 3.

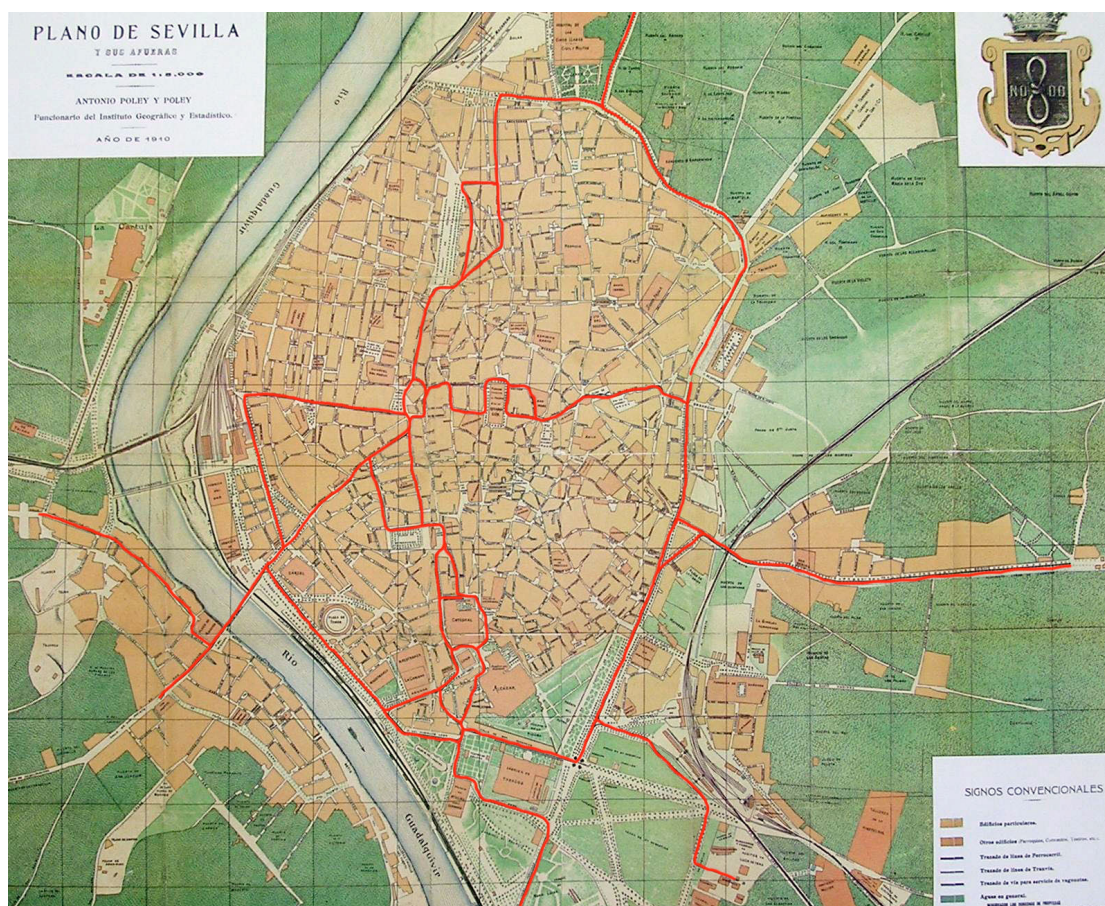


Figura 3 Red de tranvía de Sevilla. Elaboración propia por resalte sobre plano de Poley y Poley de 1910

Para muchos cinematógrafos, la posibilidad de acceder fácilmente a un local con el transporte público se convierte en un valor en sí mismo. Para el Salón Gaumont así es en su primera ubicación, en Industria 31 frente a las Cocheras Sevillanas y muy cerca de la línea que transcurría paralela a los Jardines de Murillo; posteriormente se trasladaría a Almirantazgo 7, en el Postigo del Aceite, en una ubicación más próxima al centro. La ventaja del tranvía es expuesta claramente en uno de los párrafos del anuncio de su próxima inauguración a pocos pasos de la Catedral: “Sitio fresco, precios módicos en las localidades, tranvía a la puerta y perfección en el aparato, no hay que dudar que el espectáculo será favorecido por el público” (*El Liberal* 19/7/1906).

Apuntado esto, tan sólo queda cruzar la red de tranvía con los emplazamientos en los que hubo exhibiciones cinematográficas en algún momento a lo largo de la primera década de proyecciones en Sevilla, de esta manera podremos conocer con más certeza y contemplar de una forma gráfica la conexión entre cinematógrafo y tranvía. El resultado se muestra en la figura 4:



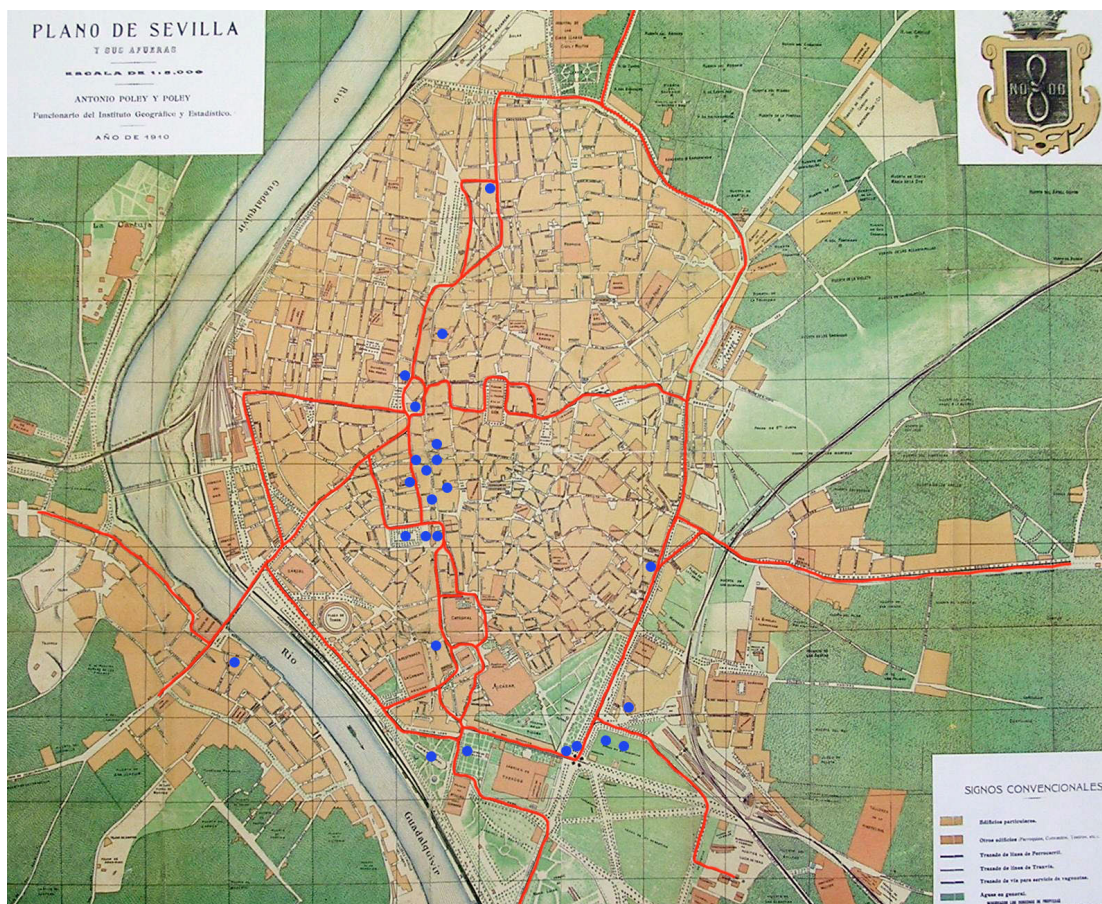


Figura 4 Red de Tranvía de Sevilla y ubicación de cinematógrafos. Elaboración propia sobre plano de Poley y Poley de 1910

La contemplación del resultado permite comentar algunas circunstancias; en primer lugar es incuestionable la concentración alrededor de la red de tranvía, con algunas áreas especialmente relevantes que ya estaban presentes sin conocer el cruce con el sistema de transportes, como es el eje conformado por Ayuntamiento-Sierpes-Duque-Amor de Dios, reforzado precisamente por la red tranviaria. Al respecto conviene considerar que la parada central se situaba en la Plaza de San Fernando, a pocos metros de la embocadura de Sierpes, frente a la fachada plateresca del edificio consistorial. De esta manera observamos cómo, alrededor de la línea que atraviesa la calle Tetuán se sitúan el Salón Suizo en Sierpes 27-29 (conocido durante esta etapa también bajo las nomenclaturas Teatro Palacio Edén, Café Teatro Suizo y Salón Imperial, entre otras), el Cinematógrafo Lumière en Sierpes 68, el Café del nuevo mundo en Sierpes 33, el Salón Azofaifo, en el 7 de la calle de la que toma nombre y por el que pasaron varios empresarios con sus cinematógrafos como Pedro Portela, Antonio de la Rosa y Vicente Lloréns, el Salón Victoria en Gallegos 19, el Teatro San Fernando en Tetuán, con el tranvía a la puerta, el Salón Rouge, también conocido como París-Salón, en Rioja 6, el Teatro Cervantes en Amor de Dios 25, el Café Novedades en Santa María de Gracia 7, antes del ensanche de la Campana, el Teatro del Duque en la plaza del Duque y, como cabecera las plazas públicas de las dos fachadas del Ayuntamiento (plazas Nueva y San Francisco), así como el propio consistorio, donde se dieron exhibiciones públicas y gratuitas. La otra gran área de concentración de cinematógrafos, aunque

más en cuanto a densidad, nos sitúa extramuros, en áreas urbanas dedicadas eminentemente al recreo y la celebración de las ferias locales, habituales de todo tipo de quioscos y casetas de dulces, refrescos y entretenimientos variados. En este ámbito que comprende desde el Prado de San Sebastián hasta los Jardines del Cristina, se ubican dos teatros: el Portela en el Prado, de corte popular por cuanto a su público habitual, y el Eslava en los jardines que llevan su nombre, de perfil más aristocrático. A ellos se suman los cinematógrafos que se ubican en el terreno feriado como el Cinematógrafo Celis y el Gran Cromofotograf Mágico, al final de la calle San Fernando, y otros como el Teatro Mecánico que estará igualmente en este último emplazamiento para trasladarse posteriormente a los Jardines del Cristina. Todos estos cinematógrafos y espacios, dispuestos en esta área y muy próximos al tranvía, tienen algo en común: una actividad efímera, ya sea por su categoría de coliseo estival como por su arquitectura de pabellón ambulante.

Un caso especial lo constituye el Salón Gaumont, anteriormente apuntado a propósito de los anuncios donde se hacía referencia al tranvía. En ninguno de sus emplazamientos se ubica dentro de estas dos áreas preeminentes de concentración sino en una posición de transición; por ejemplo, al ubicarse en Almirantazgo se encuentra justamente a medio camino entre ambos ejes.

En cuanto al coste económico para el espectador cinematográfico, conviene recordar que el billete de tranvía oscilaba entre 10 y 20 céntimos en 1899, a lo hay que sumar el importe de la entrada, que en la época estudiada se emplazó entre los 20 y 25 céntimos de media para la general y entre los 40 y 50 céntimos para la preferente. Ello sitúa la inversión media por individuo entre 40 y 90 céntimos entre ida y vuelta de tranvía y cinematógrafo. Por otro lado, el horario de circulación de los tranvías estaba perfectamente adecuado al de los espectáculos, incluidas las salidas incluso en el nocturno.

## Conclusiones

La conexión estudiada entre cinematógrafo y tranvía permite apuntar interesantes conclusiones respecto no sólo al consumo del nuevo espectáculo y las facilidades dadas al público para su acceso, especialmente para los residentes en áreas periféricas de la Sevilla finisecular como en aquellos momentos eran los arrabales de La Calzada o San Bernardo, conectados con el centro a través de las líneas de tranvía que vertebraban la ciudad.

Es evidente, a través del trabajo realizado sobre el plano de Poley y Poley de 1910, la cercanía de los cinematógrafos y espacios que albergaron el novedoso espectáculo con la red de tranvía, muchos de ellos con paso en la puerta, además de algunas zonas en las que se acumulan los mismos dentro del periodo estudiado. Lo aquí expuesto no es más que un primer paso en la aproximación de la presentación y consolidación del cinematógrafo que tiene presente otros elementos extracinematográficos contextuales al fenómeno, pero no por ello desdeñables. Así se abren caminos para futuras investigaciones y un conocimiento más profundo y global de los primeros años del cinematógrafo en el entorno de las historias locales del cine donde aspectos

como el servicio de transportes contribuye a su definitiva implantación.

## Referencias

- Barrientos-Bueno, M. (2003) *Antonio de la Rosa, empresario pionero del cinematógrafo en Sevilla (1902-1907)*. Sevilla: Padilla Libros.
- Barrientos-Bueno, M. (2006) *Inicios del Cine en Sevilla (1896-1906): De la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Braojos, A., Parias, M. & Álvarez, L. (1990) *Historia de Sevilla en el siglo XX. Vol 1. (1868-1950)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Cuanca Toribio, J. M. (1991) *Historia de Sevilla: del Antiguo Régimen al Nuevo Régimen*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- De la Torre, E. (1897) *Anuario de Ferrocarriles Españoles*. Madrid: Carrión Hermanos Impresores. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012126273&search=&lang=es>
- De la Torre, E. (1908) *Anuario de Ferrocarriles Españoles*. Valencia: Imprenta Federico Domenech. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0012130471&search=&lang=es>
- De la Vega Viguera, E. (1984) La Sevilla del siglo XIX, capital mundial de industrias militares. En J. Herrero Lovillo, R. Manzano Martos & E. de la Vega Viguera. *Tres estudios sobre Sevilla* (pp. 90-125). Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras.
- Restegui Rebollero, C. (2009) “Marcos Restegui Vega, un empresario cinematográfico hecho a sí mismo”. En J. R. Sáiz Viadero (ed.) *La exhibición cinematográfica en España: De los barracones de feria a los palacios de cine* (pp. 229-234). Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- Salas, N. (1999) *Anales del siglo XX. Vol. 1. 1900-1950*. Sevilla: Castillejo.
- Salas, N. (2008) *El tranvía. Crónica de costumbres de la ciudad de Sevilla (1887-1965)*. Córdoba: Almuzara.
- Soto Vázquez, B. (2010) “Extrañezas posibles a propósito de procedencias y caminos de algunas de las primeras imágenes animadas entre España y Portugal”. En J. I. Lahoz Rodrigo (ed.) *A propósito de Cuesta: Escritos sobre los comienzos del cine español* (pp. 85-93). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

# **A CIDADE VIVIDA: BAIRROS, ASSOCIATIVISMO, SEGURANÇA, MOBILIDADE E LIBERDADE**

**LA CIUDAD VIVIDA: BARRIOS, ASOCIACIONISMO, SEGURIDAD,  
MOVILIDAD Y LIBERTAD**

**THE LIVED CITY: NEIGHBOURHOODS, ASSOCIATIVISM, SECURITY,  
MOBILITY AND FREEDOM**

# SER COMUNIDADE: A COCRIAÇÃO DA CIDADE HUMANA

SANDRA RITA MOLINA

Professora titular/ Pesquisadora  
IPCCIC  
Unarp. Av. Profa. Edul Rangel Rabello 751, casa 813,  
Ribeirão Preto, SP, (Brasil) CEP: 14098-331

NAINÔRA MARIA BARBOSA DE FREITAS

Professora titular/ Pesquisadora  
IPCCIC  
Barão de Mauá. Rua Itararé, 726 apartamento 21, Ribeirão Preto,  
SP (Brasil) CEP 14090-070

ADRIANA SILVA

Pesquisadora  
IPCCIC  
Unarp. Av. Profa. Edul Rangel Rabello 751, casa 813,  
Ribeirão Preto, SP, (Brasil) CEP: 14098-331

## Resumen

*Compreender a cidadania como um processo amplo de envolvimento e pertencimento do cidadão ao lugar em que vive. Essa é uma das diretrizes que norteiam as pesquisas do Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais, IPPCCIC, especialmente criado para realizar o diagnóstico das referências culturais das cidades com o objetivo de propor ações estruturantes que potencializem as localidades a partir de suas identidades. Em uma das fases da pesquisa feita pelo grupo, em busca de respostas sobre os perfis de cidadania, após entrevistas realizadas com formadores de opinião de várias áreas do conhecimento, ficou aparente, com base na análise discursiva, a concordância entre os entrevistados de que o cidadão não tem vida em comunidade e que as pessoas se comportam como usuárias e não como cocriadoras de seus lugares. Na sequência, quando da aplicação de um questionário estruturado para 380 pessoas no município de Ribeirão Preto, SP, os resultados das questões relativas à participação da sociedade civil foram analisados, sugerindo a reflexão sobre a percepção da população a respeito da sua própria atuação cidadã. Embora viver em uma cidade humana seja um desejo do coletivo social, ainda que esta mesma cidade receba outros nomes: sustentável, criativa, integrada, inteligente, o movimento do cidadão, conforme mostra a pesquisa, é acanhado diante da demanda necessária para que a transformação efetivamente ocorra.*

## PALABRAS CLAVES

*Cidadania, Cocriação, Cidade Humana*

## Abstract

*Understanding the citizenship as a wide process of involvement and belonging of the citizens and the place they live. This is one of the guidelines that guide the researches from Paulista Institute of Creative Cities and cultural Identities IPPCCIC, especially created to do the diagnostic of the cities cultural references with the goal to propose structuring actions that enhance the place from their identities. In one of the research phase it became clear the concordance between the interviewees that the citizen has no community life. Also became clear that people behave like users of the city not like co-creator of their places. Those conclusions were made after many interviews with citizens looking for their citizenship profiles and based on the discursive analysis. After analysing all the 380 quizzes applied in the city of Ribeirão Preto, SP, the conclusion suggested a reflection about the population perception of their paper as citizenships. Although living in a human city is the society will, even that same city receive others names like; sustainable, creative, integrated, intelligent, the citizenship move is skimpy when compared with the necessary demand to do an effective change.*

## KEY WORDS

*Citizenship, cocreation, human city*

## Introdução

Este artigo apresenta o relatório parcial de uma ampla pesquisa realizada pelo Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais – IPCCIC, criado em 2013, em Ribeirão Preto –SP, no Brasil. Como proposta macro, os pesquisadores trabalharam nos últimos três anos estudando um modelo de cidade, inicialmente compreendido como Cidade Criativa e, ao final de um longo percurso, foi melhor identificado como Cidade Humana. Os profissionais perceberam que a cidade que delineavam apresentava demandas não previstas no conjunto de temas incorporados pelo conceito “Criativa” e, pautados em referenciais teóricos, resultados de pesquisa e num processo apurado de escuta, transitaram de um conceito ao outro, certos de que ser criativa é uma condição para a cidade ser humana.

Na primeira fase da pesquisa, ao ouvir profissionais de várias áreas – advogado, sociólogo, economista, político, assistente social e geógrafo, muitos deles educadores – o grupo concluiu, após promover a análise discursiva, que um tema era recorrente na fala de todos. Usando expressões diferentes, esses entrevistados apontaram que a falta de vida em comunidade era um dos mais frequentes motivos para a quebra nas relações entre pessoas de um mesmo lugar. Ainda como resultado deste trabalho, observou-se que era comum o comportamento do cidadão enquanto usuário da cidade e não cocriador de sua localidade. Este ponto, então, requereu um estudo maior sobre o conceito de cidadania e suas variáveis, com o objetivo de melhor compreender o perfil e o lugar social do morador na cidade que se deseja humana. O desafio passou a ser responder como promover a transformação do cidadão usuário da cidade em cidadão cocriador de seu lugar.

Validando os resultados da pesquisa uma fase depois da outra, em um terceiro momento o grupo sentiu a necessidade da aplicação de um questionário para estabelecer uma unidade de medida que pudesse descrever o comportamento do cidadão enquanto tal. Suas opiniões sobre a gestão da cidade; seu nível de comprometimento; suas argumentações. A proposta era compreender os indicativos do morador de Ribeirão Preto quanto ao modelo de cidade desejada e o movimento do mesmo em direção à transformação necessária para a consolidação de suas expectativas.

É a narrativa desta fase e os resultados obtidos que compõem os elementos centrais deste artigo. Ainda que siga apresentado como base uma contextualização teórica sobre os conceitos de cidadão e cidadania, a contribuição maior deste trabalho está em debater a cocriação como elemento chave para o empoderamento do morador da cidade.

## Objetivos

Com dois objetivos específicos, este artigo reflete, como já enunciado, a parcialidade de uma pesquisa mais ampla. E, nesta condição, se propõe a:



- 1 – apresentar dados quantitativos sobre o comportamento de um conjunto representativo de cidadãos quanto à vida em comunidade;
- 2 – analisar os referidos dados com base no referencial teórico que baliza este trabalho.

## Metodologia

A etapa da pesquisa a que se refere este artigo não pode ser apresentada metodologicamente isolada. Para a compreensão necessária da proposta é condição oferecer ao leitor, informações de todo o processo. O trabalho de pesquisa em rede realizado pelos pesquisadores do IPCCIC foi desenvolvido de maneira transdisciplinar, com o envolvimento dos profissionais do instituto, advindos de várias áreas do conhecimento.

Antes de saírem a campo, os pesquisadores construíram seu referencial teórico, resultado da junção de múltiplas ideias afins. Primeiro, incorporaram a Teoria U, apresentada na obra de Otto Scharmer (2010), do *Presencing Institute* vinculado ao MIT – *Technology Institute of Massachusetts* e, depois, absorveram as práticas do *Design Thinking*, apresentado por Tim Brown (2010). Quando em atividade, a equipe sentiu falta de outras referências que contribuíssem para embasar suas escolhas. Foi quando estudaram a obra de Edgard Morin (2013) adotando vários de seus conceitos.

A Teoria U é um movimento, um tipo de jornada a ser percorrida pelo pesquisador. Assim como sugere o U, está compreendida no processo da descida pela haste da esquerda como se fosse um mergulho; na passagem pelo fundo do U, que Scharmer (2010) chama de buraco da agulha e na subida pela haste da direita quando se dá a prototipagem de ideias com base no *Design Thinking*. É um percurso intenso e, se corretamente assimilado, pode ser revelador. No momento em que o pesquisador desce pela haste da esquerda, ele se mantém suspenso, atento para ver, sob novas perspectivas, o que está posto. É nesta fase da descida que os padrões do passado são recuperados, como em um download. A Teoria sugere uma ação identificada como “Sentir”, que deve ser profunda, acompanhada do ouvir, do dialogar e descomprometida com o que anteriormente estava estabelecido. O pesquisador precisa se preparar conceitualmente para avançar pelo U.

A maior apropriação do grupo do IPCCIC em relação à Teoria, foi quanto ao processo de escuta. Scharmer (2010) explica os quatro níveis de escuta e afirma que saber ouvir é uma habilidade significativa. Contextualiza que o quarto nível se dá, quando o ouvinte é transformado.

Somente depois de certificar que a ação “Sentir” se deu de maneira plena, o pesquisador atinge a base do U, é quando então, ele vive o estado de “*Presencing*”, conforme sugere Scharmer (2010). Conectar-se à fonte de toda a questão é o grande desafio. Iluminar o que o economista chama de ponto cego, ou seja, levar para o trajeto os referenciais do pesquisador mas não sem se questionar sobre quem verdadeiramente



é e qual é seu trabalho. Só assim se prepara para “deixar ir resquícios do passado”. No movimento seguinte de subida, é preciso se abrir para o futuro que emerge. “Descer o U significa desacelerar e serenar para que verdadeiramente sintamos ou percebamos o que acontece à nossa volta. Subir o U implica dar vida ao novo, concretizar e cocriar” é o instante de “Deixar vir”.

Sobre o ato de suspensão, movimento previsto na descida da haste esquerda do U, Scharmer (2014) escreve, citando o Dr. Jon Kabat-Zinn, pioneiro na pesquisa da meditação e eliminação da dor: “apenas ficar quieto e sereno, atentando para o todo, sem ter de saber nada”, o economista complementa: “é esse o verdadeiro trabalho interior do redirecionamento – quase o oposto ao que está condicionado à maioria dos gestores”. Recrimina a maneira como tomadores de decisão se baseiam em hábitos da antiga experiência e intensifica que o “Sentir” exige observação e acuidade.

Na fase das entrevistas, quando profissionais, formadores de opinião, foram convidados a falar, os pesquisadores se propuseram ao nível quatro de escuta e observaram criticamente as argumentações dos participantes. Desta ação qualitativa saíram as questões para a fase seguinte. Foram aplicados 380 questionários a um público diverso formado por homens e mulheres universitários.

## 1. Em busca da vida em comunidade

O grupo saiu da primeira fase da pesquisa com alguns encaminhamentos a serem validados nas fases seguintes. A educação emergiu como um projeto necessário para tirar a população de seu estado de inércia e apatia social, por meio da conscientização. Ao final, quatro assertivas ficaram claras: (1) a transformação é uma porta que se abre por dentro, como já dissera Shakespeare; (2) o conhecimento não compartilhado não promove mudanças; (3) a sociedade precisa de utopias e (4) é preciso que os indivíduos vivam em comunidade e sejam cocriadores. A quarta conclusão se tornou uma proposta-alicerce exatamente porque foi comum a todos os entrevistados. Entender que há falta de vida em comunidade, falta do sentido de comum nos indivíduos foi bastante relevante para o grupo que ao se empoderar da informação a fez girar transformando-a em ponto matriz do projeto de cidade humana. Foi esta apropriação de conhecimento que levou os pesquisadores ao alerta da necessidade de promover a transformação do indivíduo usuário da cidade em cidadão cocriador do seu espaço.

### 1.1 Para entender cidadania e cidadão

As definições sobre o conceito Cidadania são muitas. Souza (2005, p.1) citando Carvalho esclarece que, de maneira corriqueira, é subdividida em três dimensões. A primeira associada aos direitos civis e que garante os direitos a liberdade, propriedade e igualdade na lei. A segunda é a que envolve os direitos sociais reconhecidos como acesso à educação, trabalho, salário justo, saúde e aposentadoria, entre outros. A terceira, conhecida como cidadania política seria a participação do povo no exercício do poder político configurado



no direito de escolher seus governantes. Tal direito se insere no processo eleitoral fiscalizado e transparente e que garanta em seu resultado, as aspirações da vontade da maioria social e a escolha de representantes alinhados à esta população quando da tomada de decisões no Parlamento.

Saes (2001, p.381) questiona essa percepção de cidadania política afirmando que ela não traduz a realidade das chamadas democracias no sistema capitalista. Citando Mosca, afirma que atualmente, diferente do que deveria ser, a influência exercida pela chamada maioria social é, no mínimo, periférica, uma vez que as macro decisões políticas estão nas mãos de uma elite política ou classe dominante.

Inserida nesta discussão está a análise de José Murilo de Carvalho (1996, p.337). Citando Turner (1990), explica que a cidadania pode ser entendida sob a análise de dois eixos. O primeiro fundamentado na cidadania desenvolvida de baixo para cima, a cidadania conquistada, fruto do avanço da percepção política da população e da luta pelos direitos civis e políticos. Há, em contrapartida, o movimento oposto, de cima para baixo, a cidadania concedida, onde os avanços foram decorrentes da iniciativa lenta e progressiva do Estado. O segundo eixo decorre da dicotomia público-privado. No espaço privado seria a afirmação dos direitos individuais. No espaço público seria a conquista do Estado.

Ainda segundo Carvalho (1996, p. 338), no caso brasileiro, a construção Estado-Cidadão gerou a centralidade do Estado em ações atinentes à cidadania, ou seja, os indivíduos buscam o Estado para a satisfação de seus interesses privados. Assim nossa cidadania teria sido construída de cima para baixo envolta por uma cultura política que transita entre o paroquialismo, onde se vive uma alienação em relação ao sistema político o que reduz as pessoas ao mundo privado das famílias ou da tribo, e a cultura política súdita, que vivencia um sistema político diferenciado de um grupo para o outro em que o indivíduo está inserido e se relaciona. Ou seja, teríamos um posicionamento inativo “com incursões no ativismo político”.

No caso do Brasil, tal prática impacta diretamente o funcionamento do Estado no que tange ao alcance da necessária qualidade de vida conveniente à uma “cidade humana”. Discutindo o Estado Contemporâneo, Gozzi, em seu verbete para o Dicionário de Política organizado por Bobbio, Matteucci e Pasquino (2004, p. 401), explica a dificuldade de análise da coexistência entre Estado de Direito e os conteúdos do Estado Social. Segundo ele, inserido na percepção contemporânea de Estado estão os conhecidos direitos fundamentais atribuídos ao que denomina “tutela das liberdades burguesas” entendidas como liberdade pessoal, política e econômica e que, em certa medida, garantem o *status quo*. Tais liberdades impedem, ou pelo menos tentam, qualquer tipo de invasão da parte do Estado. Além destes, de outro lado, há os direitos sociais que se relacionam à possibilidade de acesso ao poder político e participação na distribuição de riqueza produzida pelo Estado. Este grupo de direitos é considerado imprevisível e alcança sucesso em suas demandas sempre que as mesmas nasçam de um contexto de movimentação social.

Conclui afirmando que o Estado oscila entre estes dois grupos de direitos, ou seja, entre a “liberdade

e a participação” e que se “os direitos fundamentais são a garantia de uma sociedade burguesa separada do Estado, os direitos sociais, pelo contrario, representam a via por onde a sociedade entra no Estado, modificando-lhe a estrutura formal” (Gozzi, 2004, p. 401).

Por conta de percepções como esta, em geral, as análises sobre a questão da cidadania repousam em grande medida sobre a questão da participação política, especialmente no sentido eleitoral. Contudo, mais uma vez citando Carvalho (2016, p. 14), no Brasil, o exercício de alguns direitos como liberdade de expressão e voto não garante acesso imediato à segurança, saneamento básico e emprego, por exemplo.

Para ele (1996), a cidadania, de certa forma, é a maneira como os indivíduos se relacionam com o Estado e no limite com a ideia de Pátria, esta entidade abstrata. Quando observados os modelos de cidadania em curso, se nota que o cidadão político não nasceu pronto. Sua participação ativa exige um período de aprendizado a fim de alcançar a chamada “nova cidadania” que, segundo Comparato (1993), deve ocupar determinados níveis a saber: a distribuição de bens materiais e imateriais fundamentais à vida, a proteção dos chamados interesses difusos, a fiscalização, controle do poder político e consequente administração da “coisa publica” além da proteção aos interesses transnacionais.

Nesse sentido, construir o exercício da cidadania no Brasil não é tarefa fácil se considerarmos nossa trajetória. Por exemplo, a escravidão, de mais de três séculos, que negava a cidadania civil à boa parte da população. O patriarcalismo que negava às mulheres qualquer possibilidade de exercício de direitos. E finalmente, o latifúndio que também expropriava a possibilidade de direitos aos seus dependentes, os brancos livres e pobres. (Carvalho, 1996)

Para muitos estudiosos, nossa construção histórica autoritária e conservadora permite que se viva uma cidadania inconclusa que não vai além dos rótulos criados por um Estado Neoliberal que pseudo-contempla as necessidades vitais da população e que não conta com internalização de sua sociedade de que tem direito a ter direitos e que tais direitos só se efetivarão, de fato, uma vez que esta mesma sociedade entenda que depende do exercício de seus deveres, o que inclui o sentimento de pertença à cidade, a fiscalização necessária que promova a construção de um Estado a serviço da sociedade e não uma sociedade que sustenta um Estado inadimplente com suas obrigações.

## 1.2 Os resultados das pesquisas

A primeira fase da pesquisa – entrevistas – foi finalizada com a produção de um vídeo documentário intitulado “ A Equação de Tudo” e o mesmo foi incorporado à fase seguinte. Todos que responderam ao questionário, o fizeram após assistirem ao material editado em vídeo. No dia do lançamento do documentário, o público presente foi convidado a interagir após à exibição e ao selecionarem cinco palavras cada que se relacionassem com as suas percepções do filme, evidenciaram a falta do amor como causa dos muitos



d) Moderna + Política Avançada = Realidade Atual	23	5,8
<b>Total Geral</b>	<b>398</b>	<b>100</b>

Observa-se que mais de 80% dos respondentes assinalam opções que apontam equação em que a política da cidade é acanhada, com destaque para aqueles que concordam que Ribeirão Preto é uma localidade tradicional.

(2) Qual sua utopia em relação a Ribeirão Preto?

	Contagem	%
Não respondeu	6	1,5
<b>a) Igualdade Social</b>	<b>172</b>	<b>43,2</b>
b) Segurança	76	19,1
<b>c) Sustentabilidade</b>	<b>123</b>	<b>30,9</b>
Outras combinações	21	5,3
<b>Total</b>	<b>398</b>	<b>100</b>

Igualdade social e sustentabilidade aparecem como as utopias mais relacionadas à cidade.

(3) Já participou ou participa de algum Conselho Municipal?

	Contagem	%
Não respondeu	5	1,3
Não	344	86,4
Sim	49	12,3
<b>Total Geral</b>	<b>398</b>	<b>100</b>

Entretanto, entre os respondentes, muitos daqueles que afirmaram que a política da cidade é acanhada, 86,4% não participaram ou participam de algum Conselho Municipal.

(4) Se não, qual das opções abaixo explica melhor sua motivação para não participar?

	Contagem	%
Não respondeu	40	10
a) Não acredita nos resultados positivos promovidos por estes Conselhos	39	9
<b>b) Falta de tempo</b>	<b>94</b>	<b>23,7</b>
Não gosta de política	42	10,5
d) Nunca foi chamado	55	13,9
<b>e) Não sabe como participar</b>	<b>123</b>	<b>31,9</b>
Outras respostas	5	1
<b>Total</b>	<b>398</b>	<b>100</b>

O motivo pela não participação dos respondentes em Conselhos Municipais mais declarado foi a falta de conhecimento de como participar, 35,8%, seguido da falta de tempo, com 27,3%.

(5) Você acredita que uma cidade possa ter um modelo de educação próprio, que forte e qualificado, consiga melhorar a realidade do lugar independente das propostas não bem sucedidas do Governo Federal na área de educação?

	Contagem	%
Não respondeu	2	0,6
não, o município somente reproduz as propostas do Estado e da União, eles é que precisam melhorar	88	22,1
sim, o município tem autonomia o suficiente para implantar um modelo de educação que, eficiente, mude para melhor a realidade da cidade	308	77,4
<b>Total</b>	<b>398</b>	<b>100</b>

77,4% dos participantes acreditam que o município possa apresentar uma proposta de educação a partir de seus próprios referenciais.

(6) Considere a equação: Primeiro informação, depois conhecimento, então consciência. Em que etapa estamos:

	Contagem	%
Não respondeu	5	1,3
(a) da informação	269	67,6
(b) do conhecimento	94	23,6
(c) da consciência	30	7,5
<b>Total</b>	<b>398</b>	<b>100</b>

(7) Todos os participantes do documentário afirmam que precisamos ter uma consciência social, como você entende este conceito?

Escolha a que melhor te representa.

	Contagem	%
Não respondeu	9	2,2
a) Um conjunto de ideias comuns a muitos que quando posto em prática muda para melhor a realidade de todos os envolvidos	133	33,4
b) Elevado nível de cidadania	35	8,8
<b>c) Conhecimento da realidade e envolvimento no processo de mudança para melhor, da mesma</b>	<b>221</b>	<b>55,5</b>
<b>Total</b>	<b>398</b>	<b>100</b>

(8) O que faria você participar de um movimento para melhorar a sua cidade?

	Contagem	%
Não respondeu	2	0,5
a) a certeza de que minha participação ajudaria a mudar para melhor a cidade	177	44,5
b) mais tempo, já que tenho pouco tempo para participar de movimentos como estes	62	15,6
c) menos envolvimento dos políticos nestes movimento	35	8,8
Outras combinações	8	2,0
d) mais seriedade dos movimentos.	114	28,6
<b>Total</b>	<b>398</b>	<b>100</b>

(9) Pense sobre a frase abaixo e considere uma das possibilidades como resposta: Um fraco rei torna fraca uma forte gente (Camões)

	Contagem	%
Não respondeu	6	1,5
não, porque a comunidade é mais forte do que o rei	307	77,1
sim, porque o rei é mais forte que a comunidade	85	21,4
<b>Total</b>	<b>398</b>	<b>100</b>

(10) Você gostaria que Ribeirão Preto fosse:

	Contagem	%
Não respondeu	4	1,0
a) mais industrial	20	5,0
b) mais comercial	1	0,3
c) mais agrícola	4	1,0
d) mais moderna	17	4,3
Mais moderna, mais criativa, mais cultural e mais sustentável	34	8,5
e) mais criativa	44	11,1
Mais criativa, mais cultural e mais sustentável	50	12,6
f) mais cultural	52	13,1
Mais cultural e mais sustentável	14	3,5
Outras combinações	86	22,0
g) mais sustentável	69	17,3
<b>Total</b>	<b>398</b>	<b>100</b>

	Idade	Contagem	%
Não respondeu		9	2,3
menos de 30		298	74,9
Mais de 30		91	22,9
<b>Total</b>		<b>398</b>	<b>100</b>

	Gênero	Contagem	%
Não respondeu		4	1,0
Feminino		238	59,8
Masculino		156	39,2
<b>Total</b>		<b>398</b>	<b>100</b>

	Grau de escolaridade	Contagem	%
Não respondeu		4	1,0
Cursando		330	82,9
Graduado		58	14,6
não cursou		6	1,5
<b>Total</b>		<b>398</b>	<b>100</b>

Em relação às questões abertas, a pesquisa aponta:

(1) O QUE RIBEIRÃO PRECISA PARA SER UMA CIDADE CRIATIVA

Tabela por quantidade

ITEM	QUANT	%	ITEM
Cidadania / Conscientização Individual e Coletiva / Participação nas decisões políticas / Ética / Comprometimento / Novas alternativas	194	39	Cidadania e Cocriação
Participação ativa dos políticos / Mudanças na administração pública / Projetos e programas sérios e transparentes	98	20	Escola de Governança*
Educação de qualidade em todos os níveis.	67	13	Rede Produtiva: Ciência e Tecnologia
Valorização da cultura, das identidades culturais (pertencimento) / Preservação de Patrimônios	64	13	Ser CULTURA
Investimento na área social, em qualidade de vida, no transporte, na saúde e na segurança / Movimentos Sociais	31	06	Rede de INFRAESTRUTURA
Sustentabilidade / Questões ambientais	28	06	VERDECidade
Espaços verdes para lazer e cultura / Arborização e conforto climático / Preservação do meio / Esporte / Lazer / Espaços Públicos	18	04	BEM VIVER
<b>TOTAL</b>	<b>398</b>	<b>100</b>	

(2) O QUE FALTA PARA AS PESSOAS SE TORNAREM COCRIADORAS

Tabela por quantidade

ITEM	QUANT	%
Cidadania / Conscientização / Conhecimento / Responsabilidade	119	30
Pertencimento (sentimento de pertença) / Cultura	56	14
Divulgação e transparência de ações para população	44	11
Educação	38	10
Participação	26	7
Projetos sérios / democráticos	21	5
Movimentos Sociais / União	19	5
Senso Crítico	13	3

Aprender com o IPCCIC / Capacitação com cursos / Eventos	13	3
Pessoas criadoras trabalhando na administração pública	10	3
Processo de mudança de comportamento individual	09	2
Gestão	08	2
Ética	05	1
Meio Ambiente	03	1
Segurança (física e financeira)	02	1
Reforma Política	02	1
Infraestrutura / logística / Transporte	03	1
<b>TOTAL</b>	<b>391</b>	<b>100</b>

## 1.2. A percepção da cidade em números

Ao abordar a percepção dos cidadãos em relação à cidade em que vivem, foi possível apurar, pelos dados levantados na pesquisa realizada pelo IPCCIC que, dos 398 entrevistados, 194 participantes, ou seja 39% dos entrevistados afirmaram que para a cidade ser criativa ela precisa ser habitada por cidadãos ativos, com conscientização individual e coletiva, que participem das decisões políticas, ética e sejam comprometidos. 20% das respostas indicam a necessidade de participação ativa dos políticos, mudanças na administração pública, aplicação de projetos e programas sérios e transparentes.

Considerando que 80% dos respondentes assinalaram opções que apontam a equação em que a política da cidade é acanhada, com destaque para aqueles que concordam que Ribeirão Preto é uma localidade tradicional, as respostas seguintes sugerem um conflito.

Ao serem indagados se participam dos Conselhos Municipais, 86% dos entrevistados disseram que não, colocando em evidência que os mesmos que chamam a política da cidade de acanhada, não se colocam como agentes do processo.

Quando questionados a respeito do que consideram uma motivação para não participarem dos Conselhos de cidadania, a grande maioria afirma que não sabe como, num total de 35,8% dos entrevistados. Tendo em vista a formação acadêmica dos mesmos, graduandos universitários e graduados, esta resposta destoava da esperada preparação política para pessoas com este nível de qualificação. Como segunda motivação aparece a falta de tempo com 27,3% dos entrevistados. Outro grupo de 16% dos participantes afirma que nunca foram convidados. A afirmação de 12,2% dos participantes de que não gostam de política é reveladora, pois incide sobre o não envolvimento dos entrevistados no que é público, na representatividade coletiva e não apenas na arte de governar e no poder do governo. Neste mesmo bloco de respostas, 11,3% não acreditam nos resultados positivos dos Conselhos. Então, uma pergunta desponta: como valorar algo que



não conhece e não participa ativamente?

Sabe-se que existe um desconhecimento a respeito do funcionamento dos Conselhos e de outras associações civis, bem como, a necessidade de uma escola de governança que poderia auxiliar conduzindo o cidadão para ser ativo e participante na comunidade, saindo da apatia e inércia em que está mergulhado.

O engajamento do cidadão que levaria a uma mudança política social é uma jornada, como mostra a Teoria U (SCHARMER, 2010). A disrupção é um rompimento do estado anterior de coisas para um novo. A defesa aqui é que nas Cidades Humanas haja um projeto de Cultura da conscientização em que a Educação esteja inserida como meio, e não o inverso, ou seja, um projeto de Educação com a Cultura como ação complementar.

Quando questionado se a cidade pode ter um modelo de educação próprio, que forte e qualificado, consiga melhorar a realidade do lugar, independente das propostas não bem sucedidas do Governo Federal na área de educação, os entrevistados em sua grande maioria, 77,4% respondem que sim, o município tem autonomia o suficiente para implantar um modelo de educação que, eficiente, mude para melhor a realidade da cidade e, apenas 22,8% afirmam que o município não tem autonomia e que somente reproduz as propostas do Estado e da União.

As referências da localidade na educação se apresentam como fundamentais para o exercício da cidadania, de aprendizado para as identidades culturais. Um modelo de educação que respeite as diferenças de cada localidade prevê elementos que podem ser compartilhados e inseridos no cotidiano dos indivíduos. O papel da educação para além da escola formal é constitutivo no sentido de agregar, desde a infância, valores que possam contribuir para outros saberes.

As peculiaridades da história de Ribeirão Preto com o café, a ferrovia e os milhares de imigrantes que contribuíram para a formação da cidade permite uma diversidade cultural abrangente em todas as áreas do saber e, a educação formal e informal representa uma das pontes necessárias para o fortalecimento destas identidades.

Junto com o conhecimento se faz necessário ir além da conscientização, promovendo envolvimento que se traduz por mudanças sociais que de início podem parecer imperceptíveis mas no decorrer do processo, aos poucos vão agregando outras pessoas com posturas diferenciadas comprometidas com a transformação da sociedade.

Para educadores como Paulo Freire a conscientização leva para o caminho da libertação, deixando para trás a dependência e a opressão, libertando o homem para uma ação cultural transformadora, comprometida com o mundo (FREIRE, 1987).

Dos entrevistados, 43,2% apontaram a igualdade social e 30,2% a sustentabilidade como utopia para a cidade; no entanto, a segurança, um item que revela números preocupantes, apenas 19% indicaram como utopia para a cidade.

Ao perguntar a respeito do conceito de ter uma consciência social, 55% das respostas indicaram conhecimento da realidade e envolvimento no processo de mudança para melhor. Os dados a respeito do que os cidadãos querem para a cidade de Ribeirão Preto, reafirmam a necessidade de uma cidade mais sustentável. Isso nos permite concluir que a sustentabilidade é precária na cidade quando analisamos outros números como, moradia, criminalidade, meio ambiente e educação.

Em 2015, a cidade possuía cinquenta favelas e uma população de vinte e cinco mil habitantes que encontrava-se excluída em todas as instâncias da vida com a fragmentação da sociedade urbana. A Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, estabeleceu que todo indivíduo tem direito à um padrão de vida adequado e que compreende assegurar para si e sua família além da saúde e bem estar, alimentação, vestuário, cuidados médicos, segurança, trabalho digno e moradia. Como falar de cidadania diante dos dados em que uma parte da população está excluída, sem acesso ao mínimo que dignifica o homem? Esse é o grande desafio. E é em busca de respostas que segue pesquisando os integrantes do Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais.

## Conclusões

Como anunciado na introdução, este artigo reporta uma parcialidade do trabalho de pesquisa do IPCCIC. Os resultados obtidos, nesta fase, serviram de base para etapas seguintes. A pergunta que finaliza o texto acima foi objeto de estudo ao longo de outros momentos do trabalho, inclusive com avanço. Para os pesquisadores, o caminho é promover a transformação do cidadão usuário da cidade em co-criador do seu espaço e, para tanto, são meios viáveis, conforme apropriação de resultados de pesquisas mais avançadas: (1) o fortalecimento das identidades culturais por meio da cultura; (2) a religação do cidadão com o ambiente; (3) a priorização do homem em relação às instituições; (4) a aplicação da educação em suas múltiplas formas; (5) o aprimoramento da vida em comunidade e, tudo isso, sustentado pelo amor como atitude pedagógica.

O trabalho do Instituto, com ênfase em promover as localidades em cidades humanas, foi organizado em um modelo de Tecnologia Social, compreendido em cinco cadernos. Entretanto, os pesquisadores alertam que nenhum projeto de qualificação dos aspectos urbanos, sociais, econômicos, entre outros, de uma cidade, será exitoso se a população não for incluída no processo de transformação. Desde a fase do diagnóstico da realidade, debate das ideias, aceitação das propostas, até a implantação dos programas e projetos.

Promover esta integração compreende transformar o cidadão usuário da cidade em cidadão cocriador de seu espaço e este, tem sido o eixo estruturante da pesquisa do Instituto Paulista de Cidades Criativas e

Identidades Culturais.

## Referências

- Bakithin, M. (2002) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Annablume Editora.
- Barros, J. D'A. (2005). *História política: dos objetos tradicionais ao estudo dos micropoderes, do discurso e do imaginário*. Revista Escritas, UFT.
- Brow, T. (2010) *Design Thinking – uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas ideias*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora.
- Carvalho, J. M. (1996). “Cidadania: tipos e percursos”, in: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, n. 18.
- \_\_\_\_\_. (2016) *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- Comparato, F. K. (1993). A nova cidadania. *Lua Nova*, São Paulo, n. 28-29, p. 85-106. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64451993000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451993000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 09 Oct. 2016.
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gozzi, G.. “Estado Contemporâneo”, in: BOBBIO, Norberto. *Dicionário de Política*. Brasília: Universidade de Brasília, 2004.
- Ipccic. (2016) *Relatório de Pesquisa 2016*. Retirado de: <http://www.ipccic.com/seminrio>.
- Morin, E. (2013). *A Via para o futuro da humanidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Saes, D. (2001). *A questão da evolução da cidadania política no Brasil*. São Paulo: Estudos Avançados. Vol. 15, nº 42, Mai/Ago. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142001000200021](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000200021). Acesso Jul. de 2016.
- Scharmer, O. (2010). *Teoria U – Como liderar pela percepção e realização do futuro emergente*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora.
- Souza, V. A. de. (2006) *Direitos no Brasil: necessidade de um choque de cidadania*. *Rev. Sociol. Polit.*, Curitiba, n. 27, p. 211-214. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-44782006000200016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782006000200016&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 3 Jul., de 2016.

# ARTISTIC AND CULTURAL ACTIONS IN PUBLIC SPACES: FROM SPECTACLES TO LIVED CITIES

VIOLETA VILAS BOAS

PhD Candidate in Urbanism  
Scuola di Dottorato in Architettura, Città e Design.  
Università IUAV di Venezia.

San Polo 2468

Venice (Italy) 30125.

Email: [violeta.vilasboas@gmail.com](mailto:violeta.vilasboas@gmail.com); [v.piresvilasboas@stud.iuav.it](mailto:v.piresvilasboas@stud.iuav.it)

## Resumen

*Observando las recientes acciones artísticas en espacios públicos como prácticas sociales y urbanas, nuestra investigación pretende crear una amplia comprensión de sus potenciales en mantener las principales funciones de los espacios públicos y en inserir nuevos procesos de discusión y creación colectiva de la ciudad. Analizando los usos anteriores del arte y la cultura como estrategias para el desarrollo de la ciudad y sus consecuencias en provocar la transformación de centros históricos en "espectáculos" vaciados, observamos las recientes acciones artísticas en Río de Janeiro como parte de un proceso global de resistencia a este proceso, defendiendo el arte como derecho ciudadano y como una forma de discutir una ciudad en transformación. Río de Janeiro ha pasado recientemente por varias transformaciones urbanas, debido a grandes eventos como la Copa del Mundo de 2014 y los Juegos Olímpicos de 2016. Desde que Barcelona fue promocionada como el modelo para inspirar Río de Janeiro, hemos buscado casos de estudio de acciones artísticas en esta ciudad. Con base en teorías sociales y urbanas que relacionan la ciudad, el arte y la cultura, pretendemos definir estas recientes acciones artísticas y comparar los casos de estudio en ambas ciudades como una forma de entender sus potenciales en mantener y crear colectivamente la ciudad, evitando que sean espectáculos para retornar como lugares vividos.*

## PALABRAS CLAVES

**Acciones artísticas, espacios públicos, movilización social; centros históricos**

## Abstract

*Observing recent artistic actions in public spaces as social and urban practices, our research aims to have a broad comprehension of their actual potential in maintaining public spaces' main functions and in inserting new processes for discussing and creating collectively the city. Analysing the past uses of art and culture as strategies for city development and its consequences in inducing the transformation of historic centres into emptied "spectacles", we had observed recent artistic actions in Rio de Janeiro as part of a global process of renewed resistance to this process, defending art as a citizen right and as a way to discuss a city in transformation. Rio de Janeiro had recently passed by several urban transformations, due to big events like 2014 World Cup and 2016 Olympic Games. Since Barcelona was promoted as the model to inspire Rio de Janeiro, we had searched for study cases of artistic actions in this city. Based in social and urban theories that relate city, art and culture, we intended to define these recent artistic actions and compare study cases in both cities as a way of understanding recent their potential in maintaining and creating collectively the city, especially its historic centres, preventing them to be spectacles and returning them to be lived places.*

## KEY WORDS

**artistic actions, public spaces, social engagement; historic centre**

## Introduction

Observing recent artistic actions in public spaces as an urban act, in a Lefebvre's perspective, and as part of a global context of renewed social engagement in the cities, we intend to have a broad comprehension of their actual potential in maintaining public spaces' main functions and in inserting new processes of discussing and creating the city. Therefore, we relate artistic actions and public spaces' functions and analyse past uses of art and culture as strategies for city development. Observing recent artistic actions in Rio de Janeiro in a global context, we defend that art has a political and urban potential to connect people and to insert rhythms, cycles, of urban practices. Based in social and urban theories that relate city, art and culture, we had used study cases in Rio de Janeiro and Barcelona to develop a broad comprehension of artistic actions' potential in maintaining and creating collectively the city and its historic centres, preventing them to be spectacles and returning them to be lived places.

## Aim of the research

Comprehending that artistic and cultural actions are deeply connected to public spaces' main functions: as a meeting place, as a place for collective expression and as a place of memories, we defend them as a vital part of the city, as a repercussion of its inhabitants' heartbeat.

Past uses of art and culture as strategies for city development, especially in historic centres, had a contradictory effect in lowering inhabitants' daily rhythms, by turning those places into spectacles to be visited and consumed.

Considering the actual global crisis as motivators for a renewed social engagement, we study artistic actions, defining and qualifying them as rhythms, as cycles, as a heart that is beating and producing life in the city. We believe that those initiatives are preventing the city to be consumed and emptied of life, of shared moments, of its uniqueness. Even if ephemeral, we aim to comprehend them as inductors of a new cycle of social and artistic engagement that is connecting people and its potentialities for a collective and creative city.

## Methodology

Motivated by two artistic actions in Rio de Janeiro, we had constructed this research to have a broad comprehension of their relevance and impacts in the city. Therefore, first, we relate artistic actions to city functions and the critiques to the use of art and culture as strategies for city development.

Then, presenting the study cases in Rio de Janeiro, we relate this city's urban transformations to Barcelona and present the search for study cases there.



For this search, we had looked for academic references, but, since recent social and artistic mobilizations are organized and diffused mostly on social networks, we had developed a tool called “virtual *dérive*”, based on the Situationist concept of *dérive*, meaning an attentive drift through social networks and medias, for connecting people, associations, research labs, artistic and cultural groups that could be studying and/or developing artistic actions in public spaces.

Then, we relate art theories and city conceptions to define and comprehend the study cases. Finally, we present the study of artistic actions’ potential in the city, by using Henri Lefebvre’s concept of rhythm analysis and Jordi Claramonte’s concept of modal aesthetics, which is related to the adaptive cycles of Gunderson and Holling. For this part, we had chosen one study case from each city to apply those concepts and potential tools.

## 1. Artistic actions and city functions

Defending artistic actions in public spaces as part of city’s main functions: as a gathering place, as a place of memories and as a place for collective expression, we briefly relate the scholars that had studied those themes to contextualize our definitions.

Arnaldo Bagnasco, refers to Lewis Mumford affirming that even before being a center of permanent residence, the city begins to exist as a gathering place, for mutual relations and spiritual stimulation, rather than for trading (BAGNASCO, 1999; p.120-1).

From the first celebrations in primitive settlements to giant concerts of our days, Barbara Ehrenreich had researched the permanent humans’ need to celebrate and experience joy together in the streets. There is a rational function of encouraging humans to live in larger groups to guarantee better survival conditions, but there is also a need of collective joy (EHRENREICH, 2010: 35-8).

Back to the actual fluid modernity, in which the bonds of affection between people and places are loosened, people still have a need of belonging. Identity becomes a deeper reflection theme when its survival, without any reflection, starts to look as a task. Humans have to lose so they can – need, should – determine their place in society (BAUMAN, 2004:44). Therefore, the city is also a place of memories.

Even if artistic and cultural expressions had always increased city’s main functions, when they are used as strategies for city development and historic centres’ reactivation, social and urban consequences might not be as positive as we might imagine.

## 2. Art and culture as strategies for city development

In several cities, art and culture had promoted different processes of urban reactivation, impacting on



social interaction, on public and private investments and on cultural heritage preservation.

Henri-Pierre Jeudy had developed a profound critique on the role of artists, cultural associations and cultural heritage institutions in producing cities that are a spectacle, a reflection of a society that is being homogenized. The excess of patrimonialization, of musealization, of celebrating a past would be a way to eradicate conflicts, homogenizing cultural diversities into a profitable product for tourism and consumerism (JEUDY, 2005: 16; 19; 20; 42-3).

Even the subversion of art could be provoked or allowed by the government to create a transgression sensation in artists, having the contradictory effect of being a political instrument of control (JEUDY, 2005: 129-30). Instead of being a form of sharing sensibility, the aesthetic had become a public instrument for legitimizing a political moral (JEUDY, 2005: 153-4).

David Harvey, in his Marxist perspective, sees capital as the responsible for creating cultural homogenization and conflicts' pacification in the city, therefore artistic and cultural actors are seen more as "victims" of this process than as responsible for it.

Interpreting contemporary cities through a criticism on capitalism and neoliberal political-economy, he observes that culture and quality of urban life had become a commodity in cities where their political-economy is mostly based in consumerism, tourism, and cultural and knowledge-based industries. Since capitalist class powers are dominating urbanization process, this includes state apparatuses, populations' lifestyles and cultural values (HARVEY, 2012: 14;66).

According to Harvey, "*capital has ways to appropriate and extract surpluses from local differences, local cultural variations, and aesthetics meanings of no matter what origin*" (HARVEY, 2012:109), to use their uniqueness to produce value. However, the more easily marketable such items become, less unique and special they appear, as in the historic centres' "Disneyfication" process (HARVEY, 2012:72; 92-3).

It is possible to relate these aspects to the anti-utopic "Generic City" of Rem Koolhaas, when he affirms that this city would be liberated from its centre and its identity, since its tension between maintenance and modernization had bit by bit erased all its authenticity (KOOLHAAS, 1995: 1249). Hotels are built around restored hovels in the same proportion that the past is extinct (KOOLHAAS, 1995: 1256-7). The street would be dead and public art, as well as, pedestrianization would be attempts to resuscitate it.

Both authors, Harvey and Koolhaas, refer to Barcelona as an example of how singularity can be attenuated on behalf of city development and city branding for real-estate market, tourism and cultural consumerism. Harvey, however, emphasizes that neighbourhood movements are claiming for recognition and empowerment of their symbolic capital, and consequently, they are having a more effective political presence

in the city (HARVEY, 2012:72; 106).

Those critiques had helped us to demystify the role that art and culture play in this process and enhance our criticisms when analyzing artistic actions' impacts on public spaces.

### 3. Artistic actions for lived cities

Considering recent mobilizations as a renewed social engagement, in which people are gathering to creatively provide their common needs, we were motivated by two artistic actions in Rio de Janeiro, that had defended art as a citizen right and discussed the city. Believing that those artistic actions were part of a global context, we had searched for examples in Barcelona, since this city was taken as a model for Rio de Janeiro's last urban transformations.

Figure 01 and Figure 02. Arte Pública Forum and performance. Source: Arte Pública



#### Arte Pública

In 2010, the municipality, in an intention of “cleaning” and “ordering” the city's public spaces, had scolded activities that were not regulated, having adversely hit street performers, by preventing them from appearing on the streets and having their instruments confiscated.

*Arte Pública* was, then, created to defend art as a citizen right, i.e., as a right to free expression as well as to free access to art and culture. This movement was organized through weekly meetings, in which they discussed the city and art as part of public spaces' uses. The political and social articulation had influenced on the approval of a law that allows street artists' performances in public spaces, without the need of an authorization.



*Arte Pública* had mobilized street artists of different types of expression, being active up to now, with weekly meetings and an annual event, supported by the mayor, in which street artists occupy several public spaces and the forum of “public art” debates art and the city. *Arte Pública*’s law had been influencing not only the artistic uses of public spaces, but also the use of art in social mobilizations as part of a citizen right.

Figure 03 and Figure04. Debate and performances at Ocupa Lapa. Source: Violeta Vilas Boas and Marcos Galifa



Figure 05 and Figure06. Artistic performance and concert at Ocupa MinC RJ. Source: Ocupa MinC RJ.



## Ocupa Lapa

*Ocupa Lapa* was created during the protests that had happened in Brazil in 2013, after a violent police action at Lapa. Residents and artists that live and work in this neighborhood organized this artistic protest, occupying public spaces with performances, workshops and an open debate about city issues. The success of this act motivated other periodic actions, being a way of creative and collective expression, gathering people and discussing a city in transformation. *Ocupa Lapa* is temporarily demobilized since 2015, however its organizers had engaged in other artistic actions, like *Ocupa Escola*, an artistic residence program to occupy

public schools, and *Ocupa MinC RJ*, a recent artistic occupation at Ministry of Culture's headquarter in Rio de Janeiro in a resistance against the dispossession of Brazil's president and the consequent extinction of the Ministry of Culture – MinC. *Ocupa MinC RJ* had occupied this public building and its square for over 70 days, with an intense activity schedule of artistic and cultural performances, debates and workshops. After being obliged to evacuate the building, artists had occupied a closed concert venue of a public university for over 30 days. In this period, they had mobilized over 100.000 people in daily activities.

### 3.1. Rio de Janeiro and Barcelona: becoming and collapsing spectacles

Artistic and cultural actions in Rio de Janeiro's public spaces had often played an important role in connecting people, in preserving memories and in enabling collective expressions, despite all social inequality.

In the last decade, Rio de Janeiro had been passing by urban transformations, motivated by big events, like 2014 World Cup and 2016 Olympic Games. In the historic centre, urban plans and public order policies had been implanted in order to enhance its potential to attract real estate investments and commercial activities for leisure and tourism.

Barcelona, the model for urban transformations in Rio de Janeiro<sup>1</sup>, had passed by a crisis, immediately after 1992 Olympic Games, that was followed by a phase of openness to globalizer dynamics that had been converting the city into a commercial product to be promoted and sold (DELGADO, 2007: 34-9).

Even if both cities had passed by similar process, their social, economic and urban contexts are very different. However, we might enunciate that Rio, even if it still has a low number of tourists in relation to its population, this number had almost tripled in the last ten years. Barcelona, a small city, if compared to Rio, has a crescent touristic population that is motivating several social movements and resistances.

Table 01. Data of Studied Cities.

Data of Studied Cities				
	Rio de Janeiro*		Barcelona**	
	2006	2016	2006	2016
Area (ha)	119.983		102.150	
Population	6.093.472	6.320.446	1.605.602	1.604.555
Hist. Center Area (ha)	572		449	
Historic Center Population	39.135	41.142	113.082	100.115
Historic Center Housing	16.844	22.646	41.425	39.926
Tourists/year (around)	590.000	1.600.000	6.700.000	8.000.000
Law for Public Spaces	Yes		Yes	
Uses				

1 Even if there was an intention to use Barcelona as a model, we observe that urban transformations in Rio de Janeiro had a very different character from Barcelona.

Year of publication/ last modification	2008 2015	2006 2012		
Law for Artistic Uses in Public Spaces	Yes		No	
Year of publication	2012			
* Sources: IBGE and Prefeitura do Rio de Janeiro. Data based on 2006-7; 2014-6. Housing (2000-2010).				
** Sources: Ayuntamiento de Barcelona. Data based on 2006-7; 2014-6.				

Figure07 and Figure 08. Lapa Legal and Porto Maravilha projects. Source: Prefeitura do Rio de Janeiro.



In Barcelona, artistic actions had been active and engaged with social movements, however, they are not occupying public spaces as in Rio de Janeiro. Barcelona has a restrict public order law and street artists must pass by a selection to be authorized to perform in the historic centre, being, in a way, part of the ‘spectacle’ to be consumed by tourists and visitors.

Artists and cultural associations are engaged in movements for debating the city and creating alternatives, like occupying urban voids or abandoned buildings. However, those actions had mostly happened in closed spaces and some of them were funded by private and/or public entities.

The only public spaces’ occupation in the historic centre does not have any artistic action because its organizers say that it could transform a moment for gathering locals into another touristic attraction.

Table 02. Searched occupations of public and private spaces.

occupations of public / open spaces		
	Rio de Janeiro	Barcelona
occupations of public / open spaces	Arte Pública	Fem Plaça
	Ocupa Lapa	
	Roda Cultural Lapa, Catete e Glória	
	Ocupação Cultural Morais e Vale	
	Ocupação Viaduto Laranjeiras	
	Ocupa MinC RJ	
occupations of private/closed spaces	Ocupa Escola	Ágora Juan Andres
	Ocupa Canecão	Ateneu Flor de Maig
		Espai Germanetes
		Huerto del Chino
		Espai Gardenyes
		Can Batlló
		Can 60
		Can Vies
		Can Masdéu

*Fem Plaça* is a collective that occupy different squares of Barcelona’s historic centre to gather locals, preserve memories and discuss those public spaces’ issues. They bring food and beverages, toys for children and decorate the square with benches and posters about the movement and about the squares they are occupying.

For over two years, they had occupied more than 20 squares. Before the events, they do a previous meeting on the place and invite local residents. Several organizers are also engaged in movements for a sustainable tourism and/or work in residents’ associations and cultural groups. They also organize guided visits, with architects and urbanists, to show historic centre’s memories and problems.

Figure 09 and Figure 10. Fem Plaça occupation at San Miquel Square. Source: Violeta Vilas Boas



### 3.2. Defining and comprehending artistic actions

*Arte Pública* and *Ocupa Lapa* were not only an artistic performance or a cultural event, they had a political and social nature, creating open debates about city development, art and society.

Therefore, we had related them to Lefebvre's thoughts, when he affirms that the future of art will not be artistic, but urban (LEFEBVRE, 2001:134). Lefebvre had strongly influenced the International Situationist (IS). The IS "unitary urbanism" is defined as a culture of creative activity, that constituted "*more than art, it is collective expression of a new society*" (McDONOUGH, 2009:111).

Those definitions are closely related to Jordi Claramonte's concept of Contextual Art, which is seen an artistic practice that does not represent a social or political context, but is socially and politically articulated, in a relational and situational context, using artistic tools to create a new order of aesthetic experience (CLARAMONTE, 2010:13).

He defends that the crisis of legitimacy in the 20<sup>th</sup> century's last years and the financial crisis in this 21<sup>st</sup> century's first decade had put in doubt all kinds of representation: money is not representing wealth, politicians are not representing voters, and art is not representing reality (CLARAMONTE, 2010:13). We could add it, by affirming that city would be not representing its inhabitants' needs and its historic centre would be not representing its culture and history anymore.

Contextual Art practices had problematized not only the mechanisms, but the very idea of representation. In a moment when no one wants to represent or to be represented by any other, artistic practices' autonomy is fundamental to conserve their libertarian message and their commitment to the idea of having the universal in the particular, even if they are socially articulated. Therefore, Contextual Art is a combination of local and global, tactical and strategic elements (CLARAMONTE, 2010:46;62).

Claramonte affirms that the popular or folklore quality that some artistic practices might have offers a common language for collective and individual creation, relating artistic production to people's lives, being modes of relation that update and re-create artistic actions to build situations (CLARAMONTE, 2010:78). Therefore, we highlight that artistic actions in Rio de Janeiro are closely related to traditional and popular culture, as part of its continued actualization, being as relevant as other forms of artistic expression.

### 3.3. Comprehending potentials of artistic actions in the city

After defining artistic actions, we intend to comprehend their potentials and extract possible lessons to the city and its historic centres, using Lefebvre's and Claramonte's theories about rhythms and modal aesthetic.

Henri Lefebvre had developed the study about Rhythmanalysis to relate space, time and everyday life, understanding rhythm as a repetition in time and space that is not absolute, it will always produce a difference.

Applying the aspects of rhythm into social practice, the author affirms that a social group must imprint a rhythm on an era, for there to be a change, either through force or an insinuating manner (LEFEBVRE, 2004: 14).

Relating political power and citizen’s ways of appropriating spaces, he highlights: *“Political power dominates or rather seeks to dominate space (...). Through a certain use of time the citizen resists the state. A struggle for appropriation is therefore unleashed, in which rhythms play a major role. Through them, civil, therefore social, time seeks to and succeeds in withdrawing itself from linear, unirhythmic, measuring/measured state time. Thus public space, the space of representation, becomes ‘spontaneously’ a place for walks and encounters, intrigues, diplomacy, deals and negotiations – it theatralises itself. Thus the time and the rhythms of the people who occupy this space are linked back to space”* (LEFEBVRE, 2004: 96).

Motivated by Lefebvre’s Rhythmanalysis, our first intention was to deepen our comprehension of artistic actions in public spaces, by relating types of rhythms (LEFEBVRE, 2004: 16) to artistic actions’ types of practices. Then, we had selected one study case in Rio de Janeiro – *Ocupa Lapa* – and one in Barcelona – *Fem Plaça* – to apply those concepts:

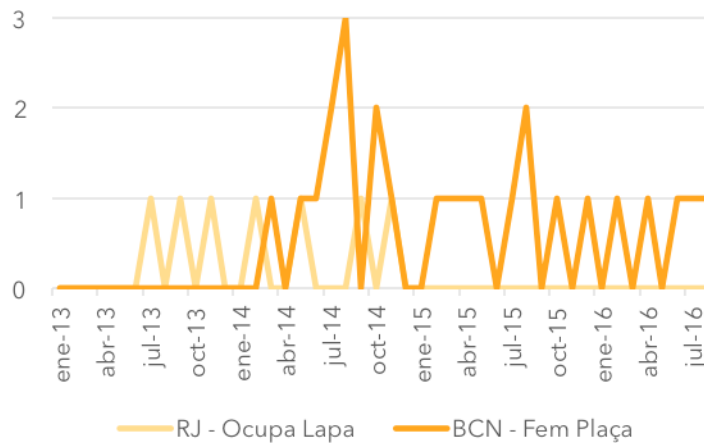
- *Secret rhythms*: memory or the un-said, which we relate to the artistic actions’ organization;
- *Public rhythms*: expressions and exhibition, which we relate to the actions itself, its characteristics, frequencies and occupations;
- *Fictional rhythms*: eloquence and the imaginary, which we relate to the motivations for this actions;
- *Dominating-dominated rhythms*: long-lasting rhythms, with a perdurable effect, which we relate to determined and dominating uses of public spaces and the laws that are applied there.

Table 03. Artistic actions in rhythms

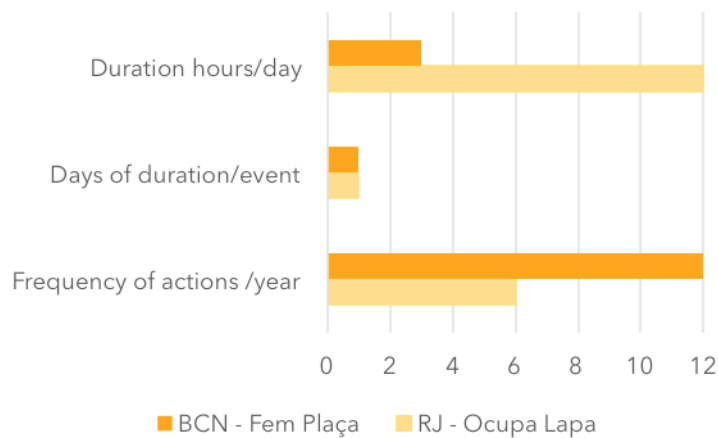
Rhythms		
	RJ - Ocupa Lapa	BCN - Fem Plaça
<b>Public Rhythms</b>		
<b>Impacted public spaces</b>	2	24
<b>Starting Year</b>	2013	2014
<b>Finishing Year</b>	2015	-
<b>Frequency of actions / year</b>	6	12
<b>Duration of days/event</b>	1	1
<b>Duration hours/day</b>	12	3
<b>Fictional Rhythms</b>		

<b>Motivation</b>	Protest against police violence	Connect neighbours
	Debate city issues	Resist tourism effects
<b>Secret Rhythms</b>		
<b>Form of organization</b>	meetings	meetings
	Social networks	Social networks
<b>Periodicity of meetings</b>	Weekly meetings	one meeting before event
<b>Meeting place</b>	public space	public space
<b>Dominating-dominated Rhythms</b>		
<b>Public Order Control for artistic actions</b>	No need of authorization	Need of authorization
<b>Participation of neighbours' association</b>	No	Yes
<b>Participation of cultural association</b>	Yes	Yes
<b>Participation of artistic groups</b>	Yes	No
<b>Other public spaces' uses</b>	homeless convert	privatized terraces
	touristic fluxes	touristic fluxes

Graphic 01. Artistic Actions' public rhythms - Frequency



Graphic 02. Artistic Actions' public rhythms - Intensity



Claramonte had defended Contextual Art as modes of relation, developing the concept of modal aesthetics to understand the effective artistic practice and aesthetic experience as a result of relations between four forces: the possible; the impossible; the necessary and the contingent.

Claramonte affirms that the effective is what happens in the artistic and aesthetic universe as a concrete social and historical phenomena (CLARAMONTE, 2016:99). Claramonte’s diagram (Figure11) establishes the connection between possibilities and necessities, as well as impossibilities and its contingent, its excesses.

The potential of artistic practices will depend on their dispositional capacities in organizing their repertorial elements and actions (CLARAMONTE, 2016:33). Analysing our examples, we understand “repertory” as the different types of artistic languages and social activities contained in each artistic action, and “disposition” as their autonomy to create and use these activities and languages.

The connectedness of the actions corresponds to the articulation with other actions, social movements, cultural associations and artistic collectives, as well as the connection with urban context.

Figure11. Relations of modal aesthetics. Source: CLARAMONTE, 2016:104.

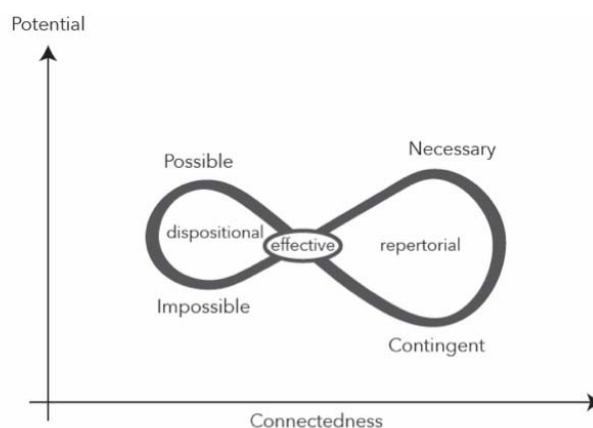
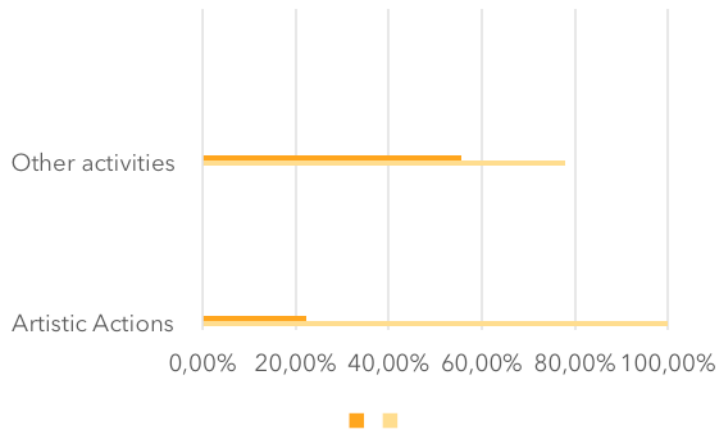




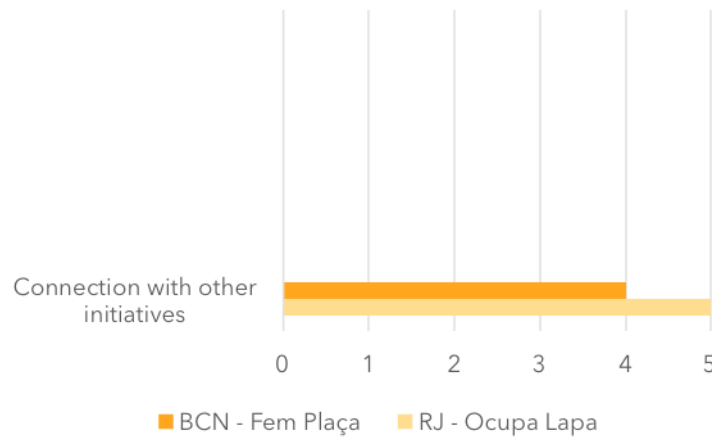
Table 04. Potential and connectedness of artistic actions

<b>Potential – Repertory – Diversity</b>			
<b>Artistic Actions</b>	Types of Actions	RJ - Ocupa Lapa	BCN - Fem Plaça
	Circus		
	Dance		
	Music		
	Performing arts		
	Photograph		
	Poetry		
	Theatre		
	Traditional acts		
	Visual Arts		
	<b>Other activities</b>	Children activities	
Collective memories			
Communal meals			
Debates			
Guided visits			
Organic market			
Parades			
Solidary market			
Workshops			
<b>Potential – Dispositional – Autonomy</b>			
	RJ - Ocupa Lapa	BCN - Fem Plaça	
<b>Private/public subventions/ conventions</b>	No	No	
<b>Connectedness</b>			
	RJ - Ocupa Lapa	BCN - Fem Plaça	
<b>Connection with other initiatives</b>	Reage Artista!		Stop Creuers
	Diálogo em Circo		Ágora Juan Andrés
	Arte Pública		Asemblea de Barris per un Turisme Sostenible
	Música pela Democracia		Xarxa Ciutat Vella
	Teatro pela Democracia		

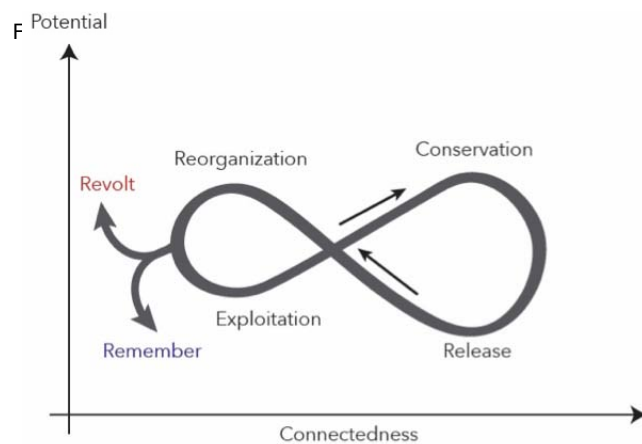
Graphic 03. Artistic Actions' Potential - Diversity



Graphic 04. Artistic Actions' Connectedness



Claramonte related modal aesthetics to the ecosystem's stages of adaptive cycles, developed by C. S. Holling and L. H. Gunderson (Figure12) to understand the resilience, i.e., the restructuring potential to react in a generative manner, as a self-organized complexity, balanced within any system (CLARAMONTE, 2016:140-1).



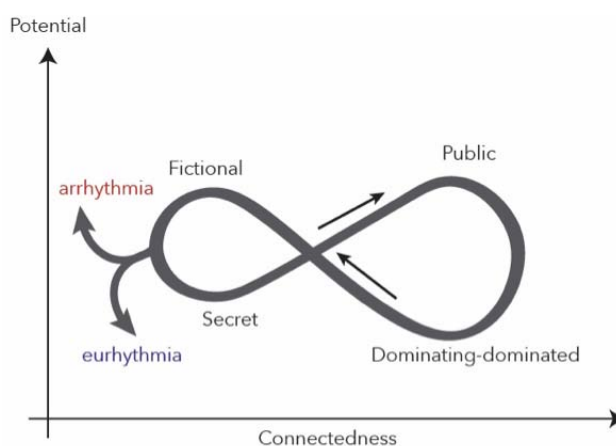
This adaptive cycles are divided by four stages:

- Conservation: a stage of stability, autonomy and capacity of action;
- Release: a stage of excess of production, in which exterior factors can influence more than internal motivations;
- Reorganization: a stage for innovation;
- Exploitation: a stage for selecting few elements to explore.

Claramonte recognizes that ecosystems cycles could be “false friends” when applied to art aesthetics, once its stages should not be seen as a successive process, but as a diagram of forces (CLARAMONTE, 2016: 153) to comprehend the resilience – or in rhythms, the repercussion or reverberation – of artistic practices.

According to the adaptive cycles, the sequence of those stages could lead to a remembering phase or to a revolt (Figure12). We relate this notion to Lefebvre’s analysis of polirhythmia, which would represent a result from a resistance to a force or a conflict, a struggle between two tendencies: for homogenization or for diversity. Alliances would correspond to a harmony between different rhythms – eurhythmia, and conflict as a divergence in time, in place, in the use of energies – arrhythmia (Figure13). He emphasizes: *“When relations of power overcome relations of alliance, when rhythms ‘of the other’ make rhythms ‘of the self’ impossible, then total crisis breaks out, with the deregulation of all compromises, arrhythmia, the implosion-explosion of the town and the country”* (LEFEBVRE, 2004: 100).

We could understand recent artistic actions and social mobilizations, as an arrhythmia in “dominating-dominated” rhythms in the city and society.



Considering artistic actions as part of an urban practice, and trying to apply this still premature comprehension of rhythms and cycles to the city (Figure13), we could understand historic centres’ reactivation through art and culture as a “public” rhythm, or a “conservation” stage, that had a first positive impact in the cities, however, the excess of this strategy had induced a “release” that is turning historic centres into empty

“spectacles”, through real estate speculation, restrictive public spaces’ polices and excessive tourism, in an unbalanced “dominating-dominated” rhythm.

In this sense, we could understand artistic actions as the “fictional” rhythm of the city, as the “reorganization” stage, being an essential creative city rhythm, its heartbeats, that can lead to a new cycle, in which essential elements and procedures can be selected, as a “secret” rhythm, so that another “public” rhythm can be collective constructed.

## Conclusions

The comprehension of these theories and its appliances is still ongoing. Understanding the potential of artistic actions in discussing and re-appropriating the city by its inhabitants can be a way of thinking in creative cities, where the representation of inhabitants’ needs will be collective and creative constructed, through a dynamic process.

Considering types of rhythms and stages of adaptive cycles, not as sequential, but as a diagram of forces, in which the balance between them could increase the potential to adapt in different circumstances, its resilience, we intend to understand the city as a complex of rhythms in a continuous search for a harmony between them – a eurhythmia. Considering historic centres of Barcelona and Rio de Janeiro as, respectively, collapsing and becoming spectacles, we hope that artistic actions in public spaces can insert new rhythms, new possibilities to re-think historic centres’ preservation and maintenance, in a way to create a higher resilience level of those places, through opener, more flexible and more creative process, in order to transform the spectacle into lived places.

## References

- BAGNASCO, A. (1999) *Tracce di comunità: temi derivati da un concetto ingombrante*. Bologna: Società editrice il Mulino.
- BAUMAN, Z. (2012) *Ensaio Sobre o Conceito de Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- CLARAMONTE, J. (2010) *Arte de Contexto*. Donostia-San Sebastian: Editorial Nerea.
- \_\_\_\_\_ (2016), *Estética Modal*. Madrid: Editorial Tecnos.
- EHRENREICH, B. (2010) *Dançando Nas Ruas: uma história do êxtase coletivo*. Rio de Janeiro: Record.
- GUNDERSON, L. H.; HOLLING, C. S. (2002) *Panarchy: understanding transformations in human and natural systems*. Washington DC: Island Press.
- HARVEY, D. (2012) *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso.
- JEUDY, H. (2005) *O Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- KOOLHAAS, R. (1995) *The Generic City*. New York: The Monacelli Press, Inc.

- LEFEBVRE, H. (2004) *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.
- \_\_\_\_\_ (2001), *O Direito à cidade*. São Paulo: Centauro Editora.
- McDONOUGH, T. [edit] (2009). *The Situationists and the city*. London: Verso.
- *Arte Pública*. Retrieved November 9, 2016, from Facebook website, <https://www.facebook.com/festivaldeartepublica/>.
- *Ayuntamiento de Barcelona*. Retrieved May 5, 2016, from Ayuntamiento de Barcelona website, <http://www.bcn.cat/estadistica/castella/>
- *Grupo Tá Na Rua*. Retrieved June, 20 2015, from Facebook website, <https://www.facebook.com/grupo.tanarua/?fref=ts>.
- *IBGE*. Retrieved July 20, 2016, from IBGE website, <http://www.ibge.gov.br/home/>
- *Ocupa Lapa*. Retrieved November 9, 2016, from Facebook website, <https://www.facebook.com/OcupaLapa/?fref=ts>.
- *Ocupa MinC RJ*. Retrieved November 9, 2016, from Facebook website, <https://www.facebook.com/OcupaMincRJ/?fref=ts>.
- *Prefeitura do Rio de Janeiro*. Retrieved July 20, 2016, from Prefeitura do Rio de Janeiro website, <http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br>

# A DISTINÇÃO CULTURAL E SUAS CONSEQUÊNCIAS NO FUNCIONAMENTO DAS CIDADES

BÁRBARA SCORSULINI JOTA

Estudante de Graduação

Escola de Arquitetura.

Universidade Federal de Minas Gerais.

Rua Iole Monteiro de Lima, 10/102, Belo Horizonte Minas Gerais

(Brasil) CP: 30.840-470.

Email: barbara.s2jota@gmail.com

## Resumo

*As cidades cosmopolitas são caracterizadas por promover e disponibilizar, espacialmente, a diversidade cultural. Esse aspecto fundamental dos centros provedores da dessemelhança é uma das principais razões pelas quais inúmeros tipos de cidadãos são atraídos a esses lugares. Tal variedade de urbanidades e jeitos de se viver a cidade viabiliza que diversas pessoas tenham a possibilidade de se identificar com alguma dimensão presente na vida urbana. Dessa maneira, além de se tornarem centros muito interessantes, as cidades cosmopolitas atraem múltiplos investimentos e se tornam cada vez mais prósperas.*

*Porém, promover a heterogeneidade nem sempre corresponde a articular a coexistência das diferenças sociais nas mesmas urbanidades. Normalmente, o que vemos são as coletividades habitando a cidade cosmopolita em lugares distintos e praticamente exclusivos. Isso quer dizer que alguns tipos frequentam certas partes da cidade e outros tipos vivenciam lugares diferentes dos primeiros. Nem todos se identificam com os vários territórios conformados na cidade.*

*O trabalho visa utilizar como estudo de caso a operação urbana Porto Maravilha que acontece na cidade do Rio de Janeiro. Contudo, propõe-se uma análise puramente urbanística e social, à fim de ressaltar os avanços promovidos à diversidade e o incentivo à economia criativa, salvo contradições políticas e econômicas envolvidas na execução da ação. Ademais, o trabalho almeja articular a obra carioca com a realidade urbano-social e criativa de Belo Horizonte, interessado em promover diretrizes que possam ser implementadas na capital mineira e semear a maior diversidade cultural em mesmas urbanidades.*

*Portanto, o objetivo do trabalho é verificar e avaliar como as variáveis culturais e econômicas influenciam na conformidade e no funcionamento urbano, além de, por meio do estudo de caso e da análise de Belo Horizonte, afirmar o papel das operações urbanas e da arquitetura na mudança dessa realidade social distintiva.*

## PALAVRAS CHAVE

**Diversidade, classes, cultura, criatividade, urbanidades**

## Abstract

*Observing recent artistic actions in public spaces as socThe cosmopolitan cities are characterised for promoting and providing, spatially, cultural diversity. This fundamental aspect of multicultural centres is one of the main reasons that attract a great number of different citizens to those places. Such variety of urbanities and ways of living in the city allows that varied people to have the possibility of identifying with a reality in the urban life. Thus, besides becoming interesting centres, the cosmopolitan cities attract many investments and become increasingly prosperous.*

*However, promoting heterogeneity does not correspond to articulate the social differences coexistence in the same urbanity. It is common to see the collectivities living the cosmopolitan city in different and almost exclusive places. This means that some types of people attend to certain city's places and that the others types live the city in other places. Not everybody fell welcome in every territory existent in the city.*

*This article aims to utilise as a case study the urban operation Porto Maravilha happening in the city of Rio de Janeiro. Nevertheless, it has the purpose to do an urban e social analysis, aiming to emphasise the good results to the diversity and to the creative economy, ignoring the political and economic contradictions involved in the intervention. Furthermore, the article intent to articulate the operation with the Belo Horizonte's urban and creative reality, with the purpose of promoting guidelines that could be implemented in the capital to enhance cultural diversity in same urbanities.*

*Therefore, the main objective is to verify and evaluate how cultural and economical varieties influence at the urban conformity and operation. Moreover, it also aims to claim the fundamental hole of urban operations and of architecture in the change of this distinctive social reality.*

## KEY WORDS

**Diversity, classes, culture, creativity, urbanities**

## Introdução

Se observássemos atentamente uma rua movimentada em uma cidade cosmopolita conseguiríamos enxergar centenas de pessoas com perfis diferentes. Seriam vistas mulheres, homens, transgêneros, negros, brancos, pardos, jovens, idosos, tatuados, muçulmanos e muitos outros tipos de cidadãos que vivem em um mesmo centro urbano. Essa cidade tão diversificada seria o lar de grande variedade de indivíduos, por conseguir acolher inúmeros dos tipos de pessoas em suas diferentes e simpáticas urbanidades. Em outras palavras, essa cidade seria convidativa a todos por promover e disponibilizar espacialmente a diversidade cultural.

Tal capacidade tende a atrair cada vez mais pessoas a esses centros urbanos, incluindo a Classe Criativa formulada por Richard Florida — parcela da população que se mostra cada vez mais dominante e que apresenta grande desenvolvimento criativo e/ou alto nível de formação — e por isso tende a motivar investimentos em suas regiões. Dessa maneira, essas cidades se tornam cada vez mais prósperas e mais aptas ao desenvolvimento urbano, à fim de proporcionar urbanidades agradáveis à população.

Contudo, a promoção dessa heterogeneidade não corresponde à integração entre as diferenças sociais existentes na cidade. Ao contrário, o que pode ser notado é existência de regiões praticamente exclusivas a determinadas parcelas da população. As pessoas distintas não apresentam o costume e a vontade de frequentar os mesmos lugares.

Portanto, é a partir desse pressuposto que o presente trabalho utiliza a operação urbana Porto Maravilha, na cidade do Rio de Janeiro, e o hipercentro da capital Belo Horizonte para verificar se as grandes cidades seriam mais dinâmicas e as diferenças sociais seriam menores se políticas públicas que incentivassem a capacitação e o desenvolvimento criativo agissem juntamente com os processos de requalificação urbana.

## Objetivos

Tendo em vista que, apesar de atrair inúmeros tipos de indivíduos, as grandes cidades não apresentam a qualidade de promoção da interação entre as distinções sociais, o objetivo maior desse estudo é identificar maneiras que possam reverter essa realidade e promover a interlocução entre as diferenças por meio de ações sociais e diretrizes urbanas.

Para tanto, uma vez que, devido as reflexões da prática capitalista na vida dos indivíduos, a maioria das relações sociais de classe, desenvolvimento pessoal e urbanização podem ser compreendidas, é fundamental o reconhecimento da mecânica econômica e social do sistema. Portanto, o primeiro item do trabalho tem como objetivo esclarecer o funcionamento capitalista e suas consequências nas formações das classes e dos estilos de vida. Além de explicar a valorização do conhecimento e da criatividade na atualidade.



Em seguida, além caracterizar as grandes cidades como centros da diversidade e foco de investimentos que podem ser revertidos em melhoras urbanas e sociais, o segundo item tem como objetivo verificar, por meio do estudo de caso da Operação Urbana Porto Maravilha, e por meio da análise do baixo centro da cidade de Belo Horizonte, como políticas públicas e diretrizes urbanas podem trazer investimentos e possibilitar inúmeros usos e realidades para determinadas áreas.

## Metodologia

Para a realização do trabalho foi feita uma revisão bibliográfica através do acervo teórico existente sobre a temática. Tais obras se trataram de clássicos das ciências sociais e da economia, renomados exemplares teóricos contemporâneos e dissertações e artigos acadêmicos atuais encontrados digitalmente.

Além disso, o trabalho também utilizou estudos de caso elaborados à partir da análise dos planos apresentados pelos órgãos públicos, por reportagens disponíveis em periódicos confiáveis, por artigos acadêmicos e investigações in loco pontuais.

## 1. A Sociedade Capitalista e as Relações de Distinção de Classe

### 1.1. Sobre a Divisão Social do Trabalho e o Acúmulo de Capital

A prática capitalista é fundamentada pela produção de mercadorias para venda e pelo acúmulo de dinheiro. Desse modo, a comercialização de bens materiais é essencial para a perpetuação o sistema. Tendo isso em vista, inúmeros mecanismos destinados à efetividade de produção e para a divulgação e propaganda dos bens comerciáveis foram desenvolvidos à fim de promover a eficiência capitalista e render a sociedade ao seu funcionamento.

Tal realidade econômica é fomentadora de inúmeras diferenças sociais, tais como as nuances de capacitação e conhecimento, as diferenças de poder de compra e, conseqüentemente, distinções entre práticas de consumo e estilo de vida. Dessa maneira, podem ser notados o acúmulo de capital e a divisão social do trabalho como geradores e potencializadores das diferenças sociais vistas na atualidade.

Primeiramente, o artifício da divisão social do trabalho é extremamente competente no que diz respeito ao desenvolvimento das linhas de produção e ao aumento do lucro do capitalista, como afirma o filósofo e economista Adam Smith (Smith, 2003). Contudo, por ser definida como a prática em que cada trabalhador desenvolve uma parcela do processo de elaboração do bem material e não apresenta total conhecimento da produção em questão, a divisão social do trabalho, segundo Karl Marx, se trata de uma das maneiras utilizadas pelo sistema capitalista para a promoção das relações de alienação e antagonismo entre as classes (Marx, 1994). Dessa maneira, a divisão social do trabalho promove o conhecimento fragmentado do processo





de produção. Por isso, a parcela da população que está efetivamente envolvida na elaboração da mercadoria se mantém com escasso capital humano e apresenta poucas oportunidades de desenvolver sua criatividade:

A manufatura propriamente dita não só submete ao comando e à disciplina do capital o trabalhador antes independente, mas também cria uma graduação hierárquica entre os próprios trabalhadores. [...] Deforma o trabalhador monstruosamente, levando-o artificialmente a desenvolver uma habilidade parcial, à custa da repressão de um mundo de instintos e capacidades produtivas, lembrando aquela prática das regiões platinas onde mata um animal apenas para tirar-lhe a pele ou o sebo. (Marx, 1994. p.412).

Além da prática citada, o acúmulo de capital também pode ser enxergado como fomentador das diferenças sociais por promover uma distribuição de renda desigual na sociedade. Fundamentalmente, de um lado, apresentam-se os chamados capitalistas que, proprietários dos meios de produção e do conhecimento do mercado financeiro, sobrevivem dos rendimentos recebidos de suas propriedades e investimentos. Do outro lado, estariam os assalariados — maioria da população — que são fadados a sobreviver de seus salários mensais e a não usufruir do lucro gerado da sua mão de obra, como afirma Marx (Marx, 1994). Tais diferenças na distribuição de renda geram poderes de compra distintos em uma sociedade e, conseqüentemente, grandes diferenças de estilo de vida e de consumo.

Portanto, à fim de manter o sistema capitalista em funcionamento, o objetivo de acumular capital e os mecanismos gerados para atingir tal propósito infelizmente prejudicam grande parte da população que não apresenta a possibilidade de vivenciar as grandes vantagens capitalistas e criam inúmeras diferenças e preconceitos sociais, que serão melhor explicados no próximo subitem.

## 1.2. A Distinção Cultural e as Barreiras Criadas Socialmente

Como foi visto anteriormente, o acúmulo de capital e a alienação provocada pela divisão social do trabalho são responsáveis majoritárias pela distinções de poder aquisitivo, conhecimento e práticas culturais. Tendo isso em vista, o presente subitem tem como objetivo explicar as diferenças de estilo de vida e hábito existentes entre as classes, além de elucidar como essa realidade gera preconceitos e até mesmo barreiras que são visíveis no funcionamento dos centros cosmopolitas. Para tanto, deve-se esclarecer os conceitos dos capitais desenvolvidos por Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2008), à fim de entender como tais características geram os hábitos, gostos e os estilos de vida.

Primeiramente, o conceito de capital econômico é caracterizado pelo poder aquisitivo de cada indivíduo e, portanto, possibilita a apropriação da materialização do significado cultural, isto é, dos bens de consumo (McCracken, 2007). Já o conceito de capital cultural se trata de uma maneira de nomear o conhecimento adquirido por um sujeito e, dessa forma, classificá-lo. Assim, indivíduos que nasceram em famílias eruditas, que frequentaram boas escolas, são admiradores das artes e apresentam altos níveis de

formação são possuidores de grande capital cultural. Além disso, o capital cultural pode ser herdado ou adquirido (Bourdieu, 2008), o que configura a influência do capital social, que representa para Bourdieu os aprendizados, os valores, as prioridades e os gostos adquiridos por meio do convívio familiar. Isso quer dizer que, quando o indivíduo apresenta capital cultural herdado, ele também apresenta alto capital social, pois as relações familiares influenciaram seus hábitos de forma fundamental. Por outro lado, indivíduos de capital cultural adquirido apresentam baixo capital social por fugirem dos hábitos e escolhas familiares. Tendo isso em vista, é notável a relação que os três conceitos apresentam com a fomentação de gostos e hábitos e, conseqüentemente, com os mecanismos de distinção social, uma vez que são responsáveis pela maneira como os indivíduos agem em determinadas situações, por suas escolhas profissionais e pessoais, por seus gostos musicais, pelos programas realizados no período de lazer, e pelas mais diversas formas de expressão de personalidade.

Essa relação pode ser exemplificada pelas práticas que o alto poder aquisitivo e o alto capital cultural herdado possibilitam em uma determinada realidade urbana. Nessa realidade, a maioria dos indivíduos que se encaixam em tal categorização foram educados em ótimas escolas — muitas vezes as mesmas — e frequentam praticamente os mesmos lugares provedores da alta cultura na cidade — tais como museus, galerias de arte, restaurantes refinados e bares caros. O mesmo acontece com os indivíduos categorizados nos demais níveis de classe, que tendem a se relacionar e ocupar lugares que forneçam e correspondam aos seus hábitos e gostos.

Uma vez que nem todos os nichos urbanos são atraentes ou abertos a todas as peculiaridades de cada indivíduo, é notável que apenas os que se identificam com determinados lugares se sentem confortáveis e convidados a frequentá-los. Para exemplificar essa relação, podemos citar o Bairro de Lourdes, na cidade de Belo Horizonte, que segue o modelo de práticas das classes de alto poder aquisitivo. Apesar de não apresentar equipamentos culturais significativos —tais como museus ou teatros — a região, além servir como residência para essa parcela da população melhor remunerada, é sede dos restaurantes mais requintados e caros da cidade, bem como de lojas de grife — em sua maioria locais — de galerias de arte e de antiquários.

Dessa maneira, é notável na região a presença majoritária de pessoas categorizadas nas classes sociais mais altas, pois praticamente todos os equipamentos de lazer e de serviços são direcionados a essa parcela da população. As demais classes simplesmente não se sentem atraídas e aceitas e portanto, frequentam outros lugares. Tendo isso em mente, é possível entender as razões pelas quais existem inúmeras urbanidades praticamente exclusivas a determinadas parcelas da população.

### **1.3. O valor do conhecimento e do desenvolvimento da criatividade**

À fim de transbordar riquezas e pouco interessada no desenvolvimento cultural ou na promoção das artes, durante o século XIX, a classe detentora dos meios de produção impunha uma estrutura de trabalho

pouco amigável a todos que não eram classificados como capitalistas — entre eles os escritores, artistas e intelectuais que se juntaram ao conflito capitalistas/proletariado devido a queda da aristocracia que majoritariamente patrocinava seus ofícios. Dessa maneira, é notável que produções que apresentavam um maior nível de inventividade começaram a ser extremamente valorizadas devido a escassez do conhecimento e da criatividade, qualidades que eram praticamente exclusivas aos capitalistas devido as condições pouco favoráveis ao seu desenvolvimento nas linhas de produção e no estilo de vida dos trabalhadores. Além disso, o significado de “valor”, anteriormente visto como somente trabalho social cristalizado, foi consideravelmente alterado com a inserção das variáveis conhecimento e criatividade nos bens materiais (Marx, 1994).

Segundo o filósofo André Gorz (Gorz, 2005), a expressão “economia do conhecimento”, atualmente utilizada para descrever as peculiaridades da produção capitalista contemporânea, quer dizer que os meios de produção mais significativos não são mais os recursos naturais ou a mão de obra do proletariado, mas sim o conhecimento e a engenhosidade colocados na mercadoria (Gorz, 2005). Por outro lado, além do conhecimento, o economista Richard Florida acredita que a criatividade é a principal fonte de inovação e, por tanto, de cristalização do saber e ser do profissional envolvido (Florida, 2011). Esse mesmo pensamento é encontrado em Gorz, que classifica “criatividade” como “saber” em seu livro “O Imaterial - Conhecimento, Valor e Capital” (Gorz, 2005).

Dessa maneira, o sistema econômico vigente em grande parte do globo torna tal virtude mais uma maneira de produzir riqueza monetária. Tendo isso em mente, podemos voltar ao que diz Richard Florida em “A Ascensão da Classe Criativa”, uma vez que o economista introduz na sociedade uma nova classe dominante. Tal classe social se trata da parcela da população que desenvolveu sua criatividade, isto é, sua capacidade de inovar de forma significativa, e que, dessa maneira, consegue elaborar uma atividade, produto ou processo novo e atribuir valor econômico a essa criação devido à sua singularidade, portanto devido à criatividade de seu criador. Segundo Florida, a classe criativa tende a apresentar uma remuneração significativamente maior do que a das demais classes, chegando a ganhar cerca de o dobro do rendimento da classe trabalhadora.

Por fim, considerando-se o que foi explicado até então e levando em consideração a divisão social do trabalho, pode-se verificar a deficiência criativa imposta a classe trabalhadora ao longo a história capitalista e falta que tal virtude faz atualmente devido a valorização e mercantilização do conhecimento e da inventividade na atualidade.

## **2. A materialização da distinção cultural na cidade Cosmopolita - o caso de Belo Horizonte e do Porto Maravilha**

### **2.1. A cidade Cosmopolita e o Desenvolvimento Eminente**

A eminente coordenação de um grande número de pessoas — naturalmente distintas — fada as grandes

idades a sediar conflitos culturais, políticos, econômicos e sociais que promovem o intercâmbio de condutas e costumes. Tal intercâmbio promove a desordem e a homogeneidade cultural, que fortalecem certos laços identitários e protegem atos culturais existentes, assim como geram novas culturas compostas e autênticas, como diz Mike Featherstone na introdução do livro “Cultura Global”. (Featherstone, 1990)

Assim, a cidade geradora de diversidade, descrita também por Jane Jacobs em “Morte e Vida das Grandes Cidades” (Jacobs, 2009), se trata de um ambiente multifacetado que incentiva a capacidade de cada indivíduo de criar e de se relacionar com pessoas e objetivos diversos e, muitas vezes, contrários às suas perspectivas e realidades pessoais. Além disso, essa reunião de tipos sociais é, para Robert Park (Florida, 2011, apud Park, Burgess, & McKenzie, 1967), o motivo pelo qual essas cidades apresentam um enorme poder de atração. São regimes nas quais o indivíduo tem maior probabilidade de encontrar, dentre as incontáveis realidades urbanas associadas, um ambiente no qual ele se sinta aceito e à vontade.

É a partir das características explicadas até agora que Florida justifica a cidade cosmopolita como o centro da economia contemporânea e o polo da Classe Criativa (Florida, 2011). Por se tratar de um ambiente multifacetado e não conformado, essa cidade incentiva a compreensão, o questionamento, a tolerância e pode ser considerada uma interface que promove o contato com o novo e o diferente. Todas essas características citadas tornam tal ambiente propício ao exercício e desenvolvimento da criatividade e são, obviamente o que atrai a “nova classe dominante” que, à fim de manter a capacidade de criar e inovar, está constantemente em busca de lugares intrigantes.

Dessa maneira, as cidades, provedoras e geradoras de diversidades, tem sido centros de mão de obra qualificada e passam a exercer um grande poder de atração para investimentos sociais e financeiros, uma vez que a economia atual gira em torno da inovação e do capital humano. De acordo com o estudo de Florida, são esses centros criativos — expostos no passado por Jane Jacobs — que apresentam maior desenvolvimento socioeconômico e promovem a economia mundial.

## 2.2. A Operação Urbana Porto Maravilha

Nomeada “Porto maravilha”, a operação urbana consorciada da região portuária do Rio de Janeiro é fundamentalmente caracterizada pela revitalização de imóveis tombados pelo patrimônio cultural, pela reestruturação viária e pela requalificação da mobilidade urbana. Além das intervenções físicas, também participam da operação incentivos fiscais à fim de promover o desenvolvimento econômico da região central na Capital Carioca que, desde o fim das atividades do Porto e da criação do Elevado Perimetral — via de grande fluxo de automóveis que determinava a paisagem da região — sofria com a degradação e com o estigma de local de passagem (Pereira, 2015). É notável ainda a existência das comunidades de baixa renda — popularmente chamadas de Favelas — na área delimitada pela operação urbana.

Muitas intervenções de infraestrutura urbana foram realizadas no Porto Maravilha, tais como a demolição do Elevado Perimetral, a implantação do VLT e as novas ciclovias (Porto Maravilha, 2016). Porém, é mais notável para esse trabalho a importância dada aos equipamentos culturais e de lazer na operação. Por isso, é fundamental citar que foram revitalizados inúmeros edifícios tombados à fim de atenderem de maneira eficaz os programas para os quais seriam destinados — entre eles o Museu de Arte do Rio (MAR), os Galpões de Gamboa, o Instituto Pretos Novos e a Fábrica e Espetáculos do Teatro Municipal. Além disso, um equipamento cultural tal como o Museu do Amanhã e a abertura do Cais do Valongo e da Imperatriz ao público, bem como a implantação de bulevares e praças qualificam ainda a região como um polo cultural.

Isto posto, levando em consideração o estudo de Florida, que afirma que a criatividade precisa ser desenvolvida e exercitada e, por tanto, necessita de “[...] um meio social que seja suficientemente estável para permitir a continuidade, mas bastante diversificado e aberto a fim de nutrir a criatividade em todas as suas manifestações subversivas” (Florida, 2011. p.35), podemos caracterizar a região portuária do Rio de Janeiro como um ambiente bastante propício ao desenvolvimento da inventividade e conseqüentemente ao desenvolvimento social e econômico. Por, atualmente, apresentar grande infraestrutura urbana, diversos equipamentos culturais e por priorizar o uso misto, a região do Porto Maravilha se torna extremamente atrativa para a Classe Criativa — parcela da população que necessita ver as coisas acontecerem para produzir e viver bem — e, portanto, o grande volume de investimento — inicializado pela operação urbana em si — é potencializado e mantido, uma vez que essas pessoas criativas de alto capital humano são consideradas a classe dominante da atualidade. Essa realidade pode ser claramente notada nos inúmeros eventos culturais, promovidos por coletivos criativos que formam o Distrito Criativo do Porto (Porto Maravilha, 2016) — tais como BHERING, Rua City Lab, GOMA, Coletivo do Porto, entre outros — que acontecem na região portuária. E, além de afirmar a presença da classe criativa na região, tais eventos promovidos pela população mostram a vontade de se apropriar da região do Porto Maravilha à fim de torna-la viva em todos os períodos do dia.

Apesar dos programas sociais desenvolvidos pela a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio (CDURP) — Porto Maravilha Cidadão e Porto Maravilha Cultural — que tem como diretrizes maiores integrar o morador às mudanças que ocorrem na região por meio da proposição e do apoio aos programas de habitação de interesse social, assim como por meio da capacitação do cidadão para o mercado de trabalho, tais iniciativas não se mostram eficientes. Em 2013, foram anunciadas pelo Prefeito Eduardo Paes que cerca de 2.200 habitações distribuídas em 200 unidades seriam construídas na região portuária. Porém, apenas 68 novas unidades habitacionais foram licenciadas em 2015. (Júnior & Werneck, 2015)

Portanto, a requalificação urbana, aliada aos incentivos fiscais e, com isso, a inevitável atração das classes sociais com poder aquisitivo maior, bem como das multinacionais — tais como a L'oreal, que terá uma sede na região — e dos serviços e comércios mais sofisticados, são aspectos que aumentam o custo de vida no Porto Maravilha. Dessa maneira, juntamente com as inúmeras desapropriações feitas no processo de execução das obras da operação urbana, a população que originalmente residia e utilizava da região — em

sua grande maioria pessoas de baixíssimo poder de compra — são direta e indiretamente expulsas da área requalificada (Pereira, 2015).

### 2.3. O Hipercentro de Belo Horizonte

Mesmo sendo uma capital relativamente jovem — inaugurada em 1897 — a capital mineira sofreu com o esvaziamento de seu centro tradicional. Como a maior parte dos centros urbanos brasileiros, a maior motivação para esse abandono foi a criação de novas centralidades, tais como a Savassi, em um primeiro momento, e o Belvedere, que se caracterizaram como núcleos de serviços, comércio e moradia de alto padrão. (Pontes, 2006).

Com o deslocamento das classes mais altas para outros pontos da cidade, o centro tradicional de Belo Horizonte sofreu com a perda de comércios e serviços sofisticados que deram lugar a infraestruturas mais populares. Dessa maneira, juntamente com a facilidade de acesso mediante transportes coletivos, o hipercentro da capital mineira foi majoritariamente ocupado por uma parcela da população com menor renda — podem ser destacados os moradores de rua e as prostitutas. Consequentemente, além do esvaziamento proveniente da desocupação, houve também a degradação de edificações devido a menor capacidade financeira da população ocupante de conservar tais locais. Tais desdobramentos foram decisivos para descaracterizar o centro antigo, esvaziando-o, transformando-o em lugar de passagem e em ponto de consumo heterogêneo. (Pontes, 2006, apud Lemos, 1994).

A partir desse entendimento, o presente artigo irá se ater a uma parte do Hipercentro de Belo Horizonte denominada, popularmente, de Baixo Centro. Delimitada simbolicamente pela “[...] Praça Rui Barbosa e pela recente intervenção denominada Boulevard Arrudas, indo da Serraria Souza Pinto até o edifício do antigo 104 Tecidos, incluindo, ainda, equipamentos como o Viaduto de Santa Tereza, a Casa do Conde de Santa Marinha, o Museu de Artes e Ofícios e os trechos das ruas Aarão Reis, Caetés, Tupinambás, Guaicurus e Santos Dumont.” (Gonzaga Jayme & Trevisan, 2012. p.364), tal região é caracterizada majoritariamente pelo uso comercial e cultural, além de apresentar grande número de edificações protegidas pelo patrimônio histórico.

Como faz parte do centro antigo de Belo Horizonte, a região sofreu inúmeras modificações no decorrer dos anos. Porém, dentre as intervenções mais importantes para a situação atual o Baixo Centro estão: a restauração da Serraria Souza Pinto 1997 e sua reinauguração como casa de eventos e centro cultural em 1998; A restauração do Viaduto de Santa Tereza em 1999; a inauguração do Museu de Artes e Ofícios, instalado no prédio da Estação Ferroviária em 2006; a requalificação da Praça Rui Barbosa 2007; a restauração do edifício do antigo 104 Tecidos em 2000 e abertura do Espaço CentoeQuatro em 2009 nessa edificação. (Gonzaga Jayme & Trevisan, 2012) Sendo assim, pode-se verificar que as intervenções realizadas em um período de aproximadamente 15 anos foram, em sua maioria, físicas e de revitalização da região. Não

houveram mudanças nas leis de uso e ocupação do solo ou incentivos fiscais. Além disso, as intervenções foram pontuais e não modificaram grande parte da região que continuou com diversas edificações vazias e degradadas.

Dessa maneira, a partir do caráter heterogêneo do Baixo Centro — e do hipercentro em geral — do grande número de edificações que podem ser apropriadas e da quantidade significativa de equipamentos culturais na região, pode-se entender essa área como um centro em potencial da classe criativa, ou seja, um local que possivelmente alcançará em breve o desenvolvimento econômico. Para afirmar essa prospecção, já são notadas na região iniciativas populares na região tais como: o Duelo de MCs, que acontece desde 2007 e o movimento Praia da Estação, que se apropria da praça em frente a Estação Ferroviária de Belo Horizonte. Além disso, são notados também comércios e equipamentos boêmios e culturais, tais como: o Baixo Centro Cultural — localizado onde era o bar e restaurante Nelson Bordello, famoso por atrair pessoas das mais diversas origens — que propõe fomentar atividades ligadas a cultura e a valorizar o uso do espaço público (“BaixoCentroBH”, 2016) e o já citado Espaço CentoeQuatro, que se trata de um cinema, restaurante, café e galeria de arte (“CentoeQuatro”, 2016).

## Conclusão

Após a reflexão sobre o que foi citado e analisado, é fácil chegar a conclusão de que grandes requalificações urbanas não são extremamente necessárias para tornar centralidades degradadas vivas novamente. Além disso, é notável que, de maneira prejudicial à vivacidade das urbanidades, tais intervenções tendem a ter caráter higienista e a promover a gentrificação — mesmo que velada. Tendo isso em vista, acredita-se que, nesses casos, políticas públicas que incentivassem a capacitação e o desenvolvimento criativo da população residente da área degradada deveriam ser aplicadas previamente à operação urbana.

Por fim, também pode-se concluir que intervenções urbanas pontuais — tais como as que foram realizadas no baixo centro de Belo Horizonte — tendem a vitalizar centralidades esquecidas sem atrair um enorme investimento para a região, fator fundamental para se evitar da expulsão da população residente. Dessa maneira, as novas possibilidades e os usos e usuários antigos conseguem coexistir nessas áreas. Contudo, de maneira menos acelerada, não seria esse processo destinado também à gentrificação?

## Referências

- Alves dos Santos Júnior, O. & Werneck, M. (2015). Por um Plano de Habitação de Interesse Social no Porto Maravilha. Observatoriodasmetroles.net. Acessado em 26 de Outubro de 2016. [http://www.observatoriodasmetroles.net/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=1225%3Apor-um-plano-de-habitacao-de-interesse-social-no-porto-maravilha&Itemid=180#](http://www.observatoriodasmetroles.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=1225%3Apor-um-plano-de-habitacao-de-interesse-social-no-porto-maravilha&Itemid=180#)
- BaixoCentroBH. (2016). Baixo.org. Acessado em 1 de Novembro de 2016. <http://www.baixo.org>

- Bastos Pereira, J. (2015). Planejamento Urbano, Turismo e Desenvolvimento Local: O caso do Porto Maravilha na cidade do Rio de Janeiro (Graduado). Universidade Federal de Ouro Preto.
- Bourdieu, P. (2008). A Distinção: crítica social do julgamento (1st ed.). São Paulo: Zouk.
- CentoeQuatro. (2016). Centoequatro.org. Acessado em 1 de Novembro de 2016. [http:// www.centoequatro.org](http://www.centoequatro.org)
- Featherstone, M. (1999). Cultura Global - Nacionalismo, Globalização e Modernidade (3rd ed.). Petrópolis: Vozes Ltda.
- Florida, R. (2011). A Ascensão da Classe Criativa (1st ed.). Porto Alegre: L&PM.
- Gonzaga Jayme, J. & Trevisan, E. (2012). Intervenções urbanas, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte. Civitas - Revista De Ciências Sociais, 12(2), 364. [http:// dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2012.2](http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2012.2)
- Gorz, A. (2005). O Imaterial: Conhecimento, Valor e Capital (1st ed.). São Paulo: Annablume.
- Jacobs, J. (2009). Morte e Vida de Grandes Cidades (1st ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Marx, K. (1994). O Capital: Crítica da Economia Política - Livro I: O processo de Produção do Capital - Volume I (14th ed.). São Paulo: Bertrand Brasil.
- Marx, K. (1994). O Capital: Crítica da Economia Política - Livro I: O processo de Produção do Capital - Volume II (14th ed.). São Paulo: Bertrand Brasil.
- Mccracken, G. (2007). Cultura e Consumo: uma Explicação Teórica da Estrutura e do Movimento do Significado Cultural dos Bens de Consumo. RAE-Revista de Administração de Empresas, 47(1), 116-123. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-75902007000100008>
- Moreira Pontes, M. (2006). REQUALIFICAÇÃO DO HIPERCENTRO DE BELO HORIZONTE: Possibilidades de inserção do uso residencial (Mestre). Universidade Federal de Minas Gerais.
- Porto Maravilha. (2016). [Portomaravilha.com.br](http://www.portomaravilha.com.br). Acessado em 20 de Outubro de 2016, from <http://www.portomaravilha.com.br>
- Smith, A. (2003). A Riqueza das Nações: Volume I (1st ed.). São Paulo: Martins Fontes.



# **A CIDADE TRANSITADA: POLÍTICAS E ATUAÇÕES DE TRANSPORTE E SERVIÇOS PÚBLICOS NA CIDADE**

**LA CIUDAD TRANSITADA: POLÍTICAS Y ACTUACIONES DE TRANSPORTE Y  
LOS SERVICIOS PÚBLICOS EN LA CIUDAD**

**THE MOVING CITY: POLICIES AND STRATEGIES FOR TRANSPORTATION  
AND PUBLIC SERVICES IN THE CITY**

# ENTREMODAIS-UMA ALTERNATIVA PARA A MOBILIDADE URBANA E O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DE DIVINÓPOLIS, MG (BRA)

PEDRO GABRIEL DE MELO FLORA

Arquiteto Urbanista

Escola de Arquitetura e Design da Universidade Federal de Minas Gerais.

30180-001 – Belo Horizonte, MG (BRA).

Email: [pgmflora@gmail.com](mailto:pgmflora@gmail.com)

## Resumo

O presente trabalho busca compartilhar as experiências obtidas pela aplicação do método da Space Syntax no âmbito da análise e proposição de um Plano para a mobilidade e acessibilidade urbana de Divinópolis, um importante polo regional industrial que sofre com os problemas causados pela congestão do tráfego e pela carência de opções em relação aos meios de transporte públicos.

## Abstract

The present study aims to share the experiences provided by the Space Syntax method in the analysis and proposal of a masterplan for the urban mobility and accessibility of Divinópolis, an important industrial pole that suffers from the problems caused by traffic congestion and the lack of options in relation of public means of transport

## PALAVRAS CHAVES

*Space Syntax, mobilidade urbana, intermodalidade*

## KEY WORDS

*Space Syntax, urban mobility, inter-modality*

## Introdução

Divinópolis é uma cidade, como muitas outras no Brasil e no mundo, que padece dos males relacionados à mobilidade urbana: trânsito congestionado, poluição, carência de opções e oportunidades de acesso a cidade, um transporte público custoso e ineficaz. É papel do urbanista buscar compreender esses problemas e oferecer soluções que permitam realizar um projeto de cidade cada vez mais democrática e acessível.

A inspiração para o presente trabalho nasce com a reflexão crítica sobre o modo como as cidades vem sendo construídas e o que tem sido feito para enfrentar os problemas de circulação de pessoas e capitais criados pela ausência ou inépcia de um planejamento integrado de mobilidade, transportes e ordenação territorial.

Toma-se como caso concreto de estudo e posterior exercício de projeção a cidade de Divinópolis, que encontra-se em um momento histórico privilegiado - o Plano Diretor Participativo foi aprovado em 2014 e demanda a elaboração de um Plano de Mobilidade e Acessibilidade Urbana.

O que pretendemos apresentar é um recorte de um estudo maior e mais completo, oferecido como trabalho final de graduação em Arquitetura e Urbanismo, que tem como objeto justamente este Plano de Mobilidade e Acessibilidade Urbana. Relataremos como a *Space Syntax* pode contribuir para a compreensão da cidade e oferecer uma ferramenta de medição e simulação da performance de sistemas de circulação.

## Objetivos

Compartilhar as experiências obtidas pela aplicação da *Space Syntax* na leitura e planejamento de cidades. Demonstrar possibilidades concretas de integração da tecnologia e da matemática com a urbanística, como ferramenta de medição da performance de redes espaciais.

## Metodologia

Iniciamos com uma concisa contextualização da cidade de Divinópolis. Todos os dados obtidos se apoiam nas conclusões e recomendações encaminhadas pelo diagnóstico territorial efetuado por equipe transdisciplinar coordenada pela Universidade Estadual de Minas Gerais dentro do âmbito da concepção e proposição do recente Plano Diretor, concernentes à mobilidade urbana e a ocupação do espaço urbano de Divinópolis (Brasil).

Em sequência, apresentamos uma introdução aos conceitos básicos da *Space Syntax* e seu método de análise e produção de dados. Posteriormente, produzimos um modelo virtual de todo o sistema viário da cidade, considerados os eixos de visada de toda e cada via, servindo diferentes análises gráfico-matemáticas relacionadas a *Space Syntax*, que nos permitiram medir a eficiência do leiaute espacial divinopolitano para o deslocamento das pessoas, assim como simular diferentes cenários de intervenção.

Por último, comentamos as diretrizes para mobilidade e acessibilidade formuladas e seus impactos medidos com a simulação executada pelo *software* DepthmapX.

## 1. Contexto

Divinópolis é um importante polo da indústria têxtil e metalúrgica localizado na região Oeste de Minas Gerais, distante 100 km da capital do estado - Belo Horizonte. A cidade possui uma população estimada de 230 mil habitantes. Na última década, o número de veículos nas ruas aumentou 123% [Tabela 1]. Existem muitos pontos de congestão; a lentidão do tráfego vem aumentando e uma rede viária construída nos idos de 1960 sobrecarrega o centro da cidade por não contemplar conexões transversais; faltam opções para a mobilidade, no que tange diferentes modais de transporte (não existem rotas cicláveis, não há transporte de passageiros sobre trilhos - tampouco *carsharing* ou transporte fluvial).



FROTA DE VEÍCULOS - DIVINÓPOLIS, MG	2001	2012	Variação
Carros	32.048	62.372	95%
Motos	7.113	21.186	254%
Ônibus	611	965	58%
Tratores e veiculos de carga	4.393	8.030	83%
Outros	5.403	14.187	163%
<b>Total</b>	<b>49.568</b>	<b>110.740</b>	<b>123%</b>

Tabela 1. Evolução da frota de veículos em Divinópolis 2001-2012. Fonte: Denatran (BRA)

O único serviço de transporte público oferecido é o ônibus convencional, contando com 53 linhas que percorrem um total de 999.205 quilômetros por mês, levando 2.073.034 passageiros pagantes e totalizando um índice de passageiro por quilômetro (IPK) de 2,09 (para efeitos de comparação, o IPK médio medido pela Associação Nacional das Empresas de Transportes Urbanos em nove capitais brasileiras é de 1,69). O alto índice de passageiros por quilômetro, bem acima da média nacional, pode indicar a eficiência das linhas na cobertura do serviço, bem como confirmar a já citada carência de opções para deslocar-se na cidade.

Divinópolis possui um sistema viário regular e praticamente ortogonal, fortemente centralizador. A melhor qualidade das vias centrais juntamente com a falta de conexões transversais faz com que todas as 53 linhas de ônibus, sem exceção, passem pelo eixo central [Figura 1], contribuindo para o sobrecarregamento da região.

Duas cicatrizes estão presentes no sistema viário: a ferrovia e o rio Itapecerica [Figura 2], ambos estreitamente imbricados com a memória da cidade e seu desenvolvimento.

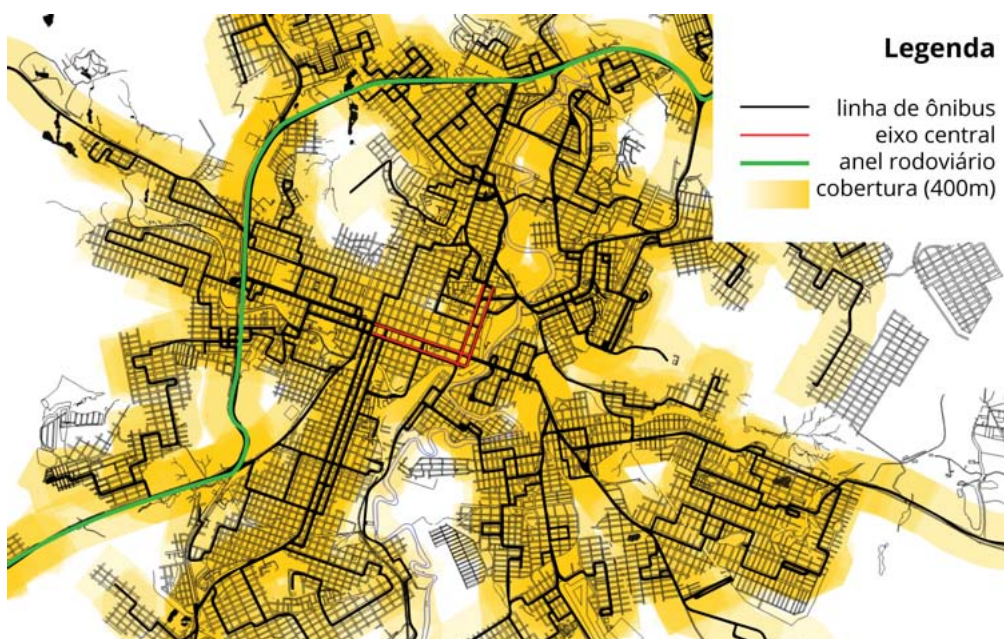


Figura 1. Cobertura das linhas de ônibus (buffer 400m).

Fonte: produzido pelo autor sobre base de dados da Prefeitura Municipal de Divinópolis.





Figura 2. Cicatrizes no sistema viário.  
 Fonte: produzido pelo autor sobre base de dados do Google Maps.

A origem de Divinópolis remonta à colonização do interior brasileiro, em pleno século XVIII; graças a Cachoeira Grande do Rio Itapecerica<sup>1</sup> (local indicado como Marco Zero) era possível transpor o rio com os comboios de suprimentos que seguiam pela Picada de Goiás. Naturalmente um ponto de confluência dos viajantes, a passagem tornou-se paragem e, logo depois, arraial. Já no início do século XX, Divinópolis entra a fazer parte da rota do trem de ferro que ligava a capital do estado (Belo Horizonte) ao porto de Parati, no estado do Rio de Janeiro, consolidando-se na rota do progresso e da modernidade. A locomotiva trouxe para a cidade (1916) a maior oficina de trens da América do Sul (55 mil metros de área total), um enorme contingente operário e rápida conexão com a capital e com o litoral, criando ótimas condições para a indústria metalúrgica escoar sua produção.

A urbanização do território deu-se ao longo da linha férrea e às margens do Rio Itapecerica. A região central da cidade concentra a maior oferta de postos de trabalho e concentra a grande maioria de viagens diárias (cerca de um terço), seja como origem ou destino [Figura 3].

1 Em língua indígena brasileira, *Itapecerica* significa “caminho de pedras na correnteza do rio”. [N.A.]

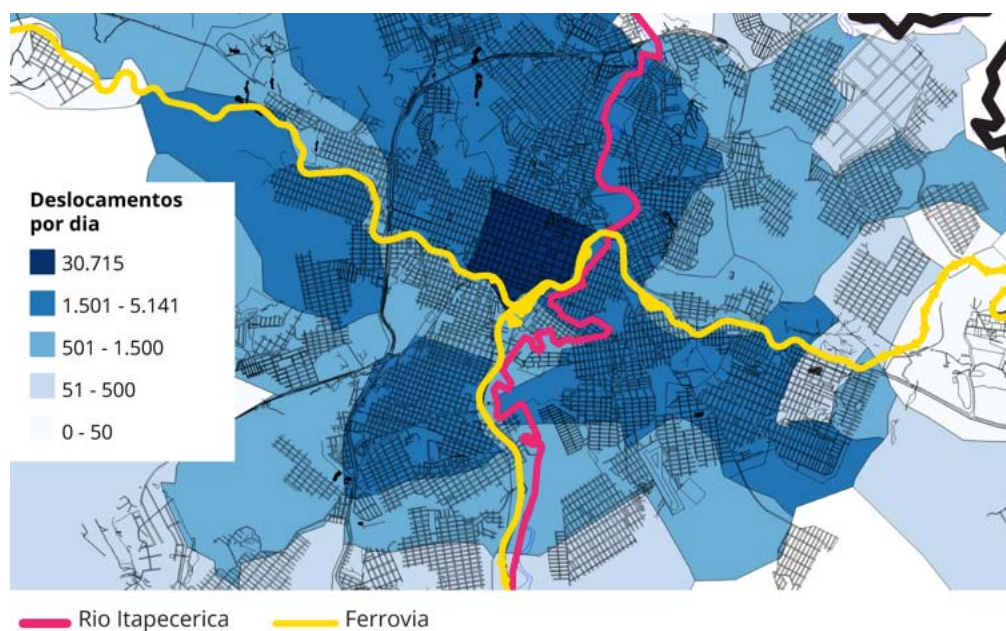


Figura 3. Deslocamentos diários por transporte público.  
Fonte: produzido pelo autor sobre base de dados da Prefeitura Municipal de Divinópolis.

## 2. O movimento na cidade

A rede viária é o principal condicionante do movimento em uma cidade, e o movimento, por sua vez, é o que mantém a cidade a funcionar, permitindo, além de toda a circulação de mercadorias e capitais, encontros de pessoas de toda a sorte. A eficiência do movimento no leiaute espacial – sua performance – pode ser medida nos termos da acessibilidade espacial.

Qualidade e quantidade do movimento são determinantes quando se trata da organização do uso do solo: comércios não sobrevivem sem clientes, grandes equipamentos coletivos devem ser acessíveis para a maioria da população; assim como níveis de isolamento ou conectividade acabam influenciando no valor imobiliário dos bairros residenciais, caso a caso.

Como o nosso trabalho trata de formular diretrizes para a mobilidade urbana sustentável de Divinópolis, é imprescindível que procuremos compreender o atual leiaute espacial – suas deficiências e potencialidades. Para tanto, nos apoiamos na *Space Syntax*, um método de descrição e análise da configuração espacial, concebida e desenvolvida por Bill Hillier, Julienne Hanson e colegas, junto à University College of London (1984).

### 2.1 *Space Syntax* e a performance do sistema viário

O estudo da *Space Syntax* já está bem documentado em extensa bibliografia (Hillier & Hanson, 1984;

Hillier, 1996; Hillier, 2005; ), todavia, faz-se necessário uma pequena introdução, útil àqueles que possuem pouco contato com o tema.

Os modelos criados segundo a *Space Syntax* são tradicionalmente formados pelas linhas centrais das vias, chamadas de linhas axiais - representações gráficas e matemáticas ideais do espaço de circulação de uma determinada rede viária. Resultados obtidos pela análise topológica dos mapas axiais de diferentes cidades ao redor do mundo, mostram uma correlação de 60 a 80% entre acessibilidade espacial e fluxo de pedestres e veículos medidos *in situ* [Figura 4].

Para uma análise ainda mais detalhada, cada linha axial pode ser decomposta em seus vários segmentos, resultantes das interseções que efetuam, conformando um *mapa de segmentos*, que pode ser analisado metricamente (somatório dos *menores* percursos *de todos para* todos os segmentos de um sistema) ou topologicamente (somatório dos percursos *de todos para* todos os segmentos de um sistema, efetuando o *menor* número de *mudanças de sentido*) conforme esquematizado na Figura 5.

O nível de acessibilidade espacial de determinado segmento exprime a relação de conectividade, integração e escolha entre esse segmento e o sistema: quanto mais interligado e menos profundo, maior será seu grau de acessibilidade.

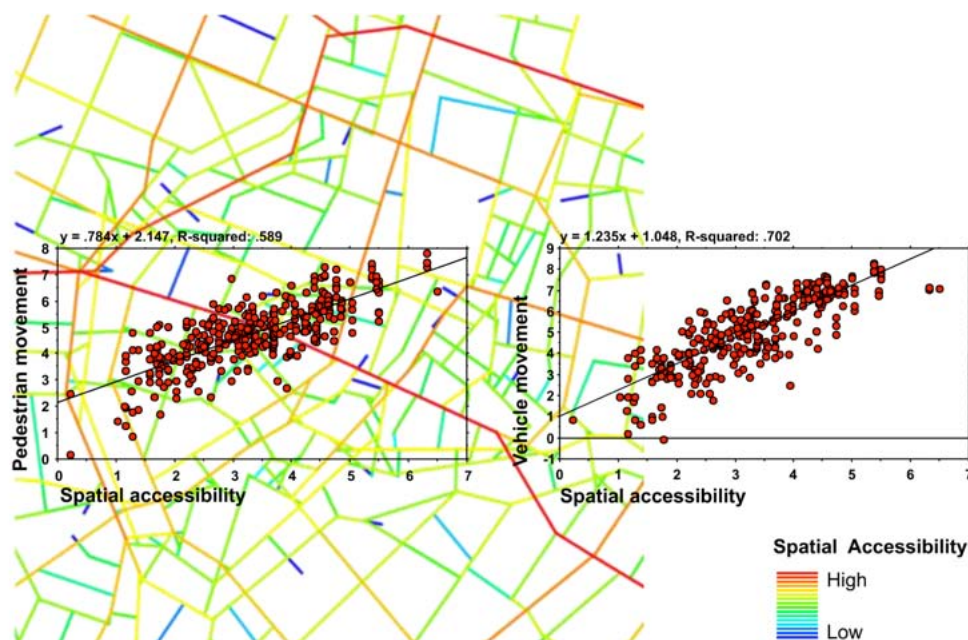


Figura 4. Correlação entre movimento medido e acessibilidade espacial. Fonte: *extraído de Stonor (2013), slide 25.*

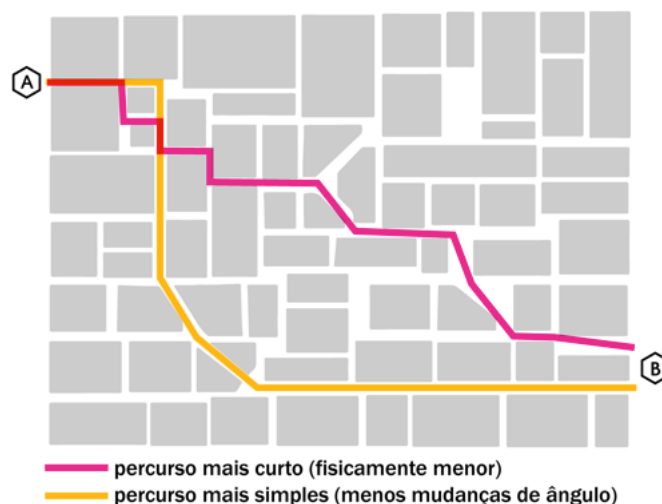


Figura 5. Diagrama de menores percursos. Fonte: adaptado pelo autor sobre Stonor (2013), slide 15.

- *Conectividade* é uma propriedade estática local que diz respeito ao número de conexões que um espaço possui efetivamente com seus vizinhos imediatos (por exemplo, o número de cruzamentos de uma avenida);

- *Integração* é uma propriedade estática global que diz respeito a profundidade média de um espaço em relação a todos outros espaços do sistema. *Profundidade* refere-se à quantidade de espaços intermediários entre determinada origem e destino.

- *Escolha* é uma propriedade dinâmica global que diz respeito ao fluxo possível através de um espaço. Quando muitos dos menores percursos métricos ou topológicos de um sistema passam através de um mesmo espaço, dizemos que esse espaço possui forte valor de escolha.

O software livre e multiplataforma DepthmapX efetua o cálculo das variáveis supracitadas e nos fornece a possibilidade de limitar o raio de amostragem da análise. Essa limitação é bastante útil, pois permite uma leitura da acessibilidade espacial em diferentes escalas conceituais: vizinhança imediata, bairro e região.

## 2.2 Performance do sistema atual de Divinópolis

Construímos o nosso modelo de análise tomando os eixos de visada de toda e cada via de Divinópolis, seja para pedestres ou automóveis, conformando um mapa axial, posteriormente convertido em mapa de segmentos [Figura 6].





Figura 6. Modelo viário de Divinópolis ou mapa de segmentos/axial.  
Fonte: produzido pelo autor sobre base de dados da Prefeitura Municipal de Divinópolis.

A análise de conectividade aponta média de 4,6 interseções por eixo; cerca de uma dezena de eixos possuem mais do que 32 interseções [Figura 7]. Naturalmente, notamos os maiores valores de conectividade associados às vias mais extensas, como a rua Goiás (principal via comercial da cidade) e a avenida Paraná (conecta as regiões noroeste, central e sudoeste e representa importante via comercial) [Figura 8].

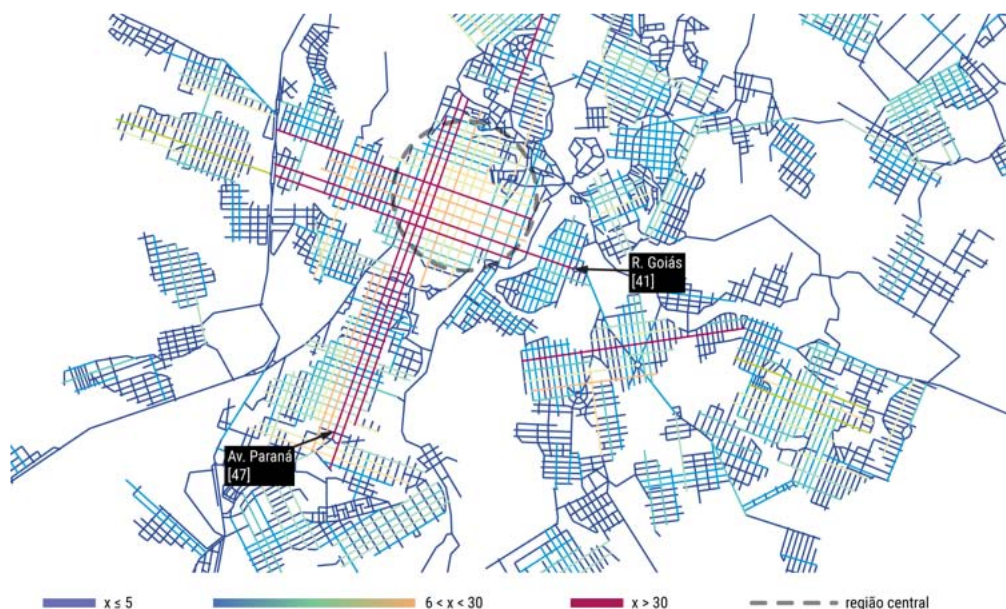


Figura 7. Análise axial - interseções por eixo do atual sistema viário.  
Em destaque as vias Goiás e Paraná e seus valores de conectividade. (produzido com DepthmapX)



Figura 8. Vias Goiás e Paraná. Fonte: Google Street View

A análise de Integração global reforça o caráter estruturante dessas duas vias. Os espaços mais acessíveis (ou menos *profundos*) são aqueles situados na região central do sistema e ao longo dos corredores formados pelas vias Goiás e Paraná [Figura 9]. O fato de todas as 53 linhas de ônibus de Divinópolis passarem pelo eixo central (mais de 30 mil viagens diárias) nos parece uma notável correlação.

Todo deslocamento prescinde de um *para* e um *através*, ou seja, a definição de um destino e do percurso para lá se chegar. A variável Integração tem a ver com a noção matemática de proximidade: espaços com maior valor de integração estão potencialmente mais perto dos demais – é necessário menor esforço para acessá-los (Hillier, Yang & Turner, 2012).



Figura 9. Integração no sistema viário atual. (produzido com DepthmapX)

A variável *Escolha* representa a sobreposição de todos os menores e mais simples percursos, considerando-se todos os pares possíveis de elementos espaciais como origem e destino. Hillier (2005) ressalta que as pessoas sempre escolhem os caminhos mais simples para se locomover; nesse sentido, a *Escolha* corresponde ao potencial movimento que flui através de um espaço, ou a *possibilidade matemática*

daquele determinado segmento ser preferido como rota em relação aos demais.

Em Divinópolis [Figura 10], a *Escolha* mostra a ausência de rotas transversais e acentuada estrutura diametral, onde segmentos que promovem a conexão de regiões separadas pelas já citadas cicatrizes geralmente apresentam os maiores valores absolutos.

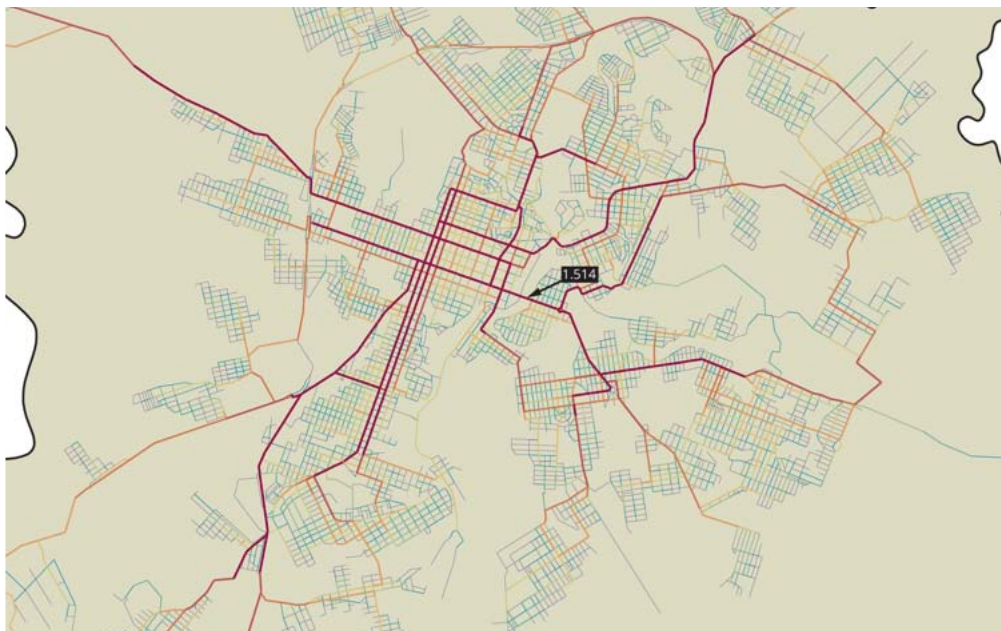


Figura 10. *Escolha* no sistema viário atual. Em destaque o maior valor absoluto, representado pela ponte do Porto Velho, conexão entre Centro e porção leste/sudeste do território. (produzido com DepthmapX)

### 3. Diretrizes para a mobilidade de Divinópolis

Após efetuar as análises de performance do sistema viário e cruzá-las com os dados fornecidos pelo Diagnóstico Territorial de Divinópolis, pudemos elencar cinco diretrizes de intervenção:

1. A proposição de um sistema troncal de transporte sobre trilhos, aproveitando-se da infraestrutura já instalada e em funcionamento;
2. A proposição de uma rede de transportes ativos, conectando nós urbanos, praças, jardins, parques, e estabelecendo pontos de contato com os modais ônibus e trilho;
3. A recuperação das margens do Rio Itapecerica e sua transformação em corredor ecológico percorrível pelos modais ativos;
4. A adaptação do transporte público convencional sobre pneus: do planejamento e segregação para emergência e difusão;

5. O completamento da rede viária, de modo a efetivar conexões transversais que possam evitar o fluxo exclusivo de passagem pelo Centro da cidade.

### 3.1 O sistema sobre trilhos

Divinópolis é uma cidade que conheceu a modernidade por causa do trem de ferro. A implantação da linha ferroviária operada pela EFOM (Estrada de Ferro Oeste de Minas) que viria a ligar o Campo das Vertentes até o litoral do Rio de Janeiro e o posterior estabelecimento da oficina de máquinas da EFOM, trouxe um aporte de pessoas e capitais jamais visto, transformando aquela que tinha sido uma paragem de bandeirantes no séc. XVIII em uma cidade de importância estratégica em nível estadual.

A linha do trem cruza a cidade de Divinópolis de Leste a Oeste, intersecando o Vale do Rio Itapecerica; seu percurso atravessa muitos bairros tradicionais e toca o Centro da cidade na altura do Marco Zero de Divinópolis. A retirada do tráfego de cargas foi elencada como diretriz para o transporte pelo Artigo 28, inciso IV, do Plano Diretor Participativo (2014), enquanto sua destinação para o transporte coletivo, ciclovias e espaços de circulação de pedestre é regulamentada pelo Artigo 29.

Essa diretriz, quando efetivada representará um corredor de 50 metros de largura, graças ao Art. 50 que prevê a conservação de uma faixa de 25 metros de cada lado do eixo ferroviário, destinada a sua futura adequação ao transporte público de passageiros, conectando justamente as regiões da cidade cuja demanda de viagens é maior [Figura 3].

Viabilizar ali um sistema de veículo leve sobre trilhos (VLT) significa optar por um sistema que polui menos, faz menos barulho, trafega mais confortavelmente e não retira do pedestre o protagonismo no espaço [Figura 11].

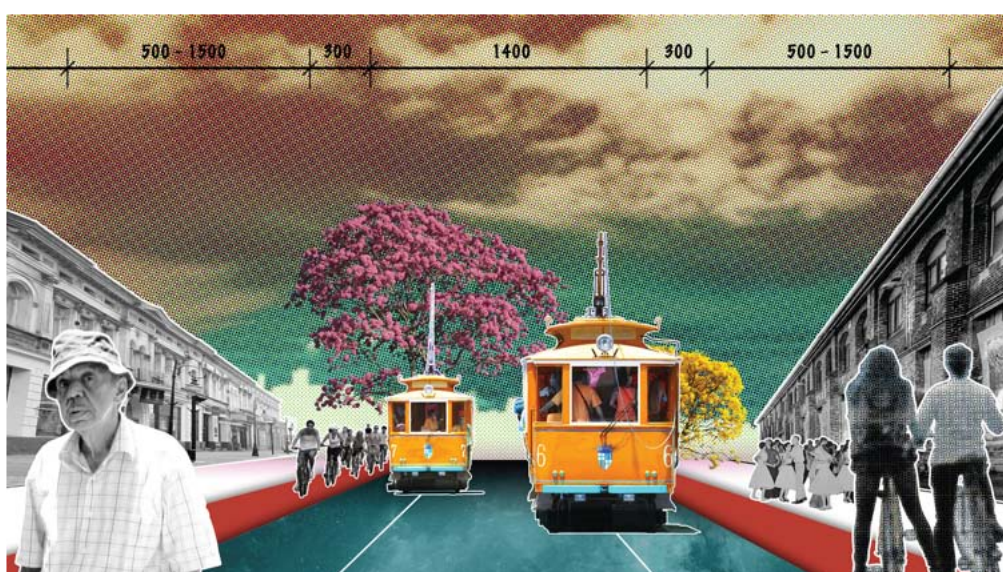


Figura 11. Possibilidades para o VLT. Colagem produzida pelo autor.

A capacidade de transporte de um VLT está perfeitamente ajustada para assumir a responsabilidade de um coligamento troncal estruturante. Completa a nossa proposta a construção de um trecho de ferrovia conectando o centro com a porção norte da cidade, onde está localizada a estação rodoviária [Figura 12].

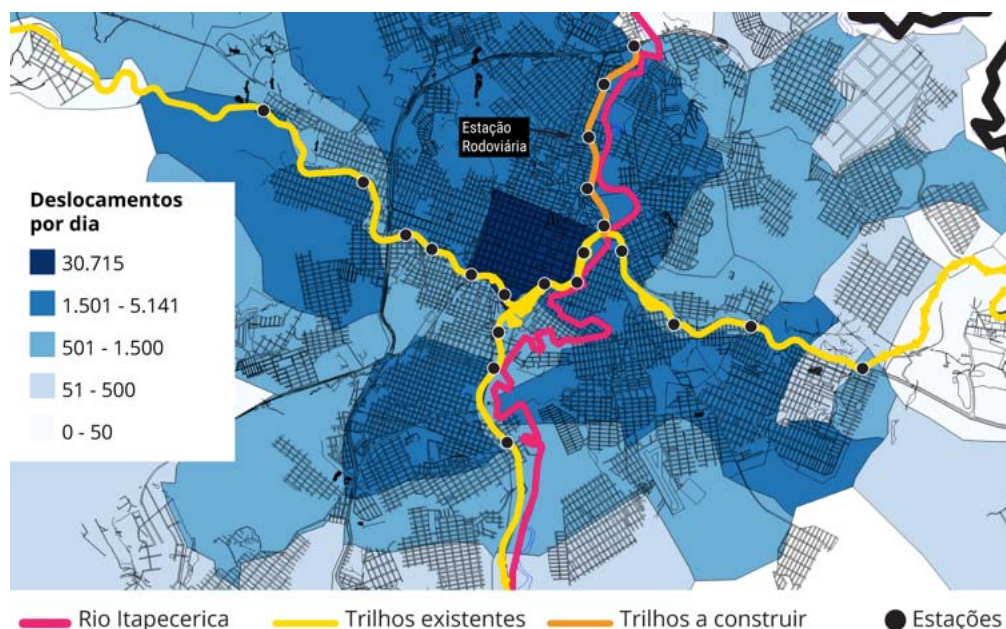


Figura 12. Mapa do VLT e localização das estações. *Produzido pelo autor sobre base de dados da Prefeitura Municipal de Divinópolis.*

### 3.2 Os transportes ativos

Criar uma rede de percursos para modais ativos / não motorizados, (especialmente a bicicleta) onde são incorporados espaços de encontro e permanência públicos, tais como praças, parques, jardins, nós urbanos e estações de conexão intermodal confere legibilidade e consequente empoderamento do cidadão em relação ao território da cidade, permitindo o indivíduo deslocar-se facilmente e depressa. A construção de uma imagem de cidade viva e integral contribui para o estreitamento dos laços entre os grupos e seus símbolos e memórias coletivas, intensificando a profundidade da experiência humana (Lynch, 1960).

O plano diretor reserva 25 metros de cada lado do eixo ferroviário para o projeto de conversão ao transporte de passageiros. Com isso, será possível estabelecer um grande corredor cicloviário com totais 24,7 km de extensão, totalmente interligado com o transporte sobre trilhos [Figura 13].



Figura 13. Mapa da rede de transportes ativos. As linhas verdes representam as rotas cicloviáveis; as massas verdes representam praças, parques, fundos de vale e áreas de preservação; os elementos circulares indicam estações do VLT e os elementos retangulares indicam as estações de aluguel de bicicletas.

Para estimular o uso da bicicleta, sugere-se que a administração pública ofereça serviço de aluguel de bikes, preferencialmente localizando as estações próximo aos serviços públicos, escolas e locais de lazer. As estações do VLT seriam, então, equipadas para receber as bicicletas de aluguel e por meio de bilhetagem única, oferecerem integração bikes-trilho.

Corredores para ciclistas buscam garantir condições para o protagonismo dos transportes ativos nas vias públicas, sendo necessário alguma intervenção infraestrutural para que se ofereça segurança ao trânsito. O grau de isolamento entre veículos motorizados e respectivas estratégias de separação depende da quantidade e qualidade de fluxo existente, e deve ser objeto de estudo e projeto detalhados.

### 3.3 A recuperação do Rio Itapecerica

O Rio Itapecerica representa um importante corredor ecológico que atravessa a cidade de sul a norte, passando pelo Centro da cidade. A recuperação do seu leito e margens e sua conversão em elemento costurante da paisagem e da circulação seguem as recomendações de sustentabilidade assumidas tanto pelo Estatuto da Cidade, quanto pela Política Nacional de Mobilidade Urbana e pelo Plano Diretor de Divinópolis. A locomoção ao longo do seu percurso é facilitada pela configuração geográfica de fundo de vale com baixa declividade, facilmente adaptável à circulação de bicicletas.

A recuperação das margens do rio Itapecerica significa um passo em direção a um ambiente urbano mais agradável. O rio costura a cidade [Figura 14], trespassando lugar e memória e oferece também

possibilidades de deslocar-se por suas margens e leito. Em Divinópolis, todos grandes parques urbanos e áreas de preservação são lindeiros ao rio, assim como é o centro da cidade. A integração do tecido urbano com as áreas de interesse ecológico faz parte do desafio de consolidar a resiliência do ecossistema urbano em médio e longo prazo.

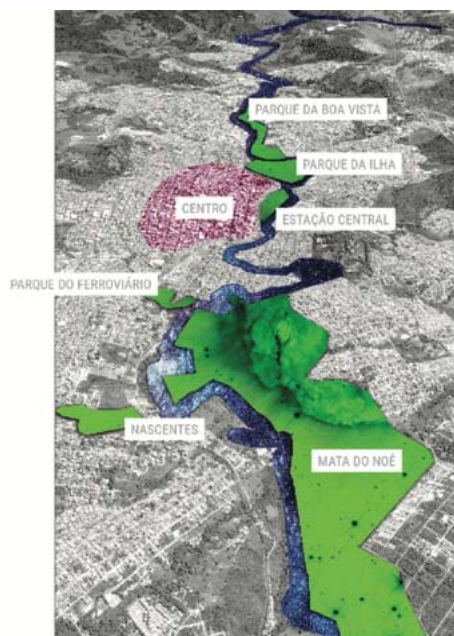


Figura 14. A costura do Rio. Produzido pelo autor sobre base de dados do Google Maps.

### 3.4 Um novo modo de pensar os ônibus

A tecnologia atual já permite processar um alto volume de demandas de deslocamento (onde estou >>> para onde vou >>> que horas preciso chegar) criando rotas instantâneas e emergenciais, por meio de um algoritmo que conhece o sistema viário e é capaz de aprender com o *feedback* do usuário, interceptando as informações de trânsito em tempo real.

As demandas podem ser submetidas por meio de aplicativo para *smartphones*, totens nas estações de integração ou pela internet. Você diz onde quer chegar e em quanto tempo; o aplicativo te retorna quando e aonde esperar – simultaneamente, o motorista recebe a rota e os pontos de parada, como um *Uber* coletivo.

Não existem linhas convencionais. O sistema garante uma infraestrutura difusa capaz de absorver as demandas à medida em que elas vão emergindo, por isso dizemos tratar-se de uma logística emergencial. Encontram-se em fase de testes alternativas análogas em San Francisco e Washington(EUA), Seoul (COR).

Trabalhando com eficiência máxima (maior número de passageiros por trajeto), a frota de ônibus pode contar com um número maior de veículos menores, movidos por energia mais sustentável.

Obviamente, a implantação de um sistema como tal depende de estudos mais detalhados e aprofundados concernentes à dinâmica de deslocamentos; mais uma vez, a *Space Syntax* pode ser útil, conjugada com uma eficiente pesquisa origem-destino.

### 3.5 O completamento do sistema viário

Como pudemos comprovar no item 2.2, o atual sistema de Divinópolis não oferece conexões transversais satisfatórias, sendo necessário atravessar o Centro da cidade para atingir áreas diametralmente opostas. Esse fluxo trás o ônus do tráfego (poluição, congestionamento e risco de acidentes) sem oferecer benefícios às atividades econômicas e sociais da região. É preciso que se realize uma série de intervenções na infraestrutura viária que levem ao completamento da rede de circulação [Figura 15].

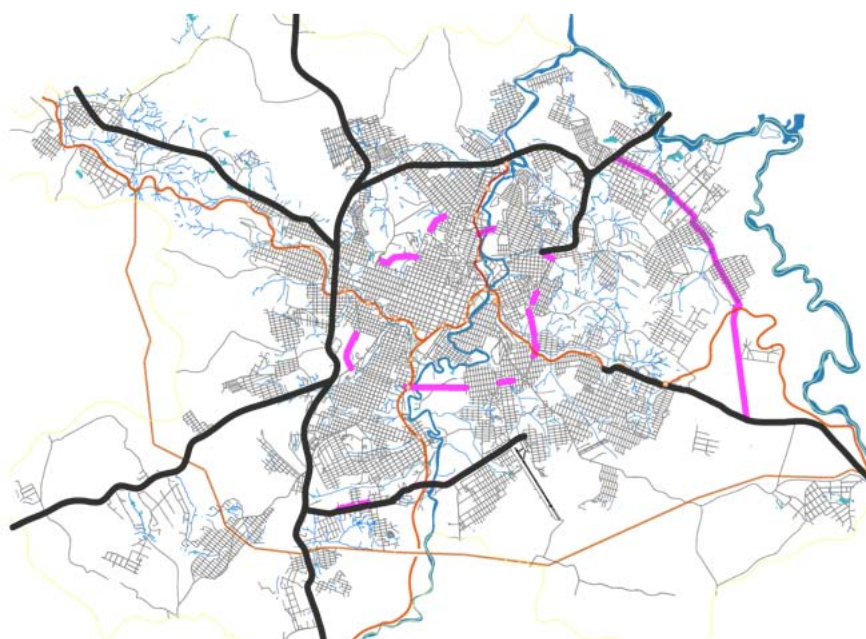


Figura 15. Síntese das intervenções viárias de completamento. Em magenta, os completamentos sugeridos; em preto, os entroncamentos rodoviários interurbanos; em amarelo, os limites do perímetro urbano. Produzido pelo autor sobre base de dados da Prefeitura Municipal de Divinópolis.

Mais uma vez, reforçamos a contribuição da *Space Syntax* para a análise e aferição do desempenho das intervenções propostas e sua comparação com a performance do sistema atual.

## 4. Simulações

Construímos um modelo digital das nossas propostas [Figura 16], como já especificado previamente [Figura 6].





Figura 16. Modelo viário de Divinópolis ou mapa de segmentos/axial da simulação. Fonte: produzido pelo autor sobre base de dados da Prefeitura Municipal de Divinópolis.

Foram acrescentados como novas vias:

- I. Todo o percurso do VLT;
- II. As margens do Rio Itapecerica nos pontos onde sua caminhabilidade se faz possível;
- III. Os complementos viários sugeridos.

Realizamos as mesmas operações detalhadas no item 2.2, com os seguintes resultados:

Em relação à *Conectividade* [Figura 17], a média de interseções por eixo reduziu-se a 4,4, possivelmente explicado pelo grande número de eixos com menos de 4 conexões adicionados, representando a linha férrea e as margens do rio; as vias mais extensas restam como as mais conectadas.

A análise de *Integração* global [Figura 18] mostra uma significativa expansão da acessibilidade (segmentos em marrom). Com exceção da porção nordeste, toda a área compreendida dentro do anel formado pelos entroncamentos rodoviários interurbanos sofreu um incremento na sua acessibilidade. Isso equivale a dizer que, globalmente, os espaços estarão mais próximos uns dos outros e que, ao criar conexões transversais, tornamos o sistema menos profundo. De fato, o cálculo dessa variável é feito, basicamente, somando-se às distâncias de centro a centro entre todos pares possíveis de segmentos e dividindo o somatório pelo total de segmentos.

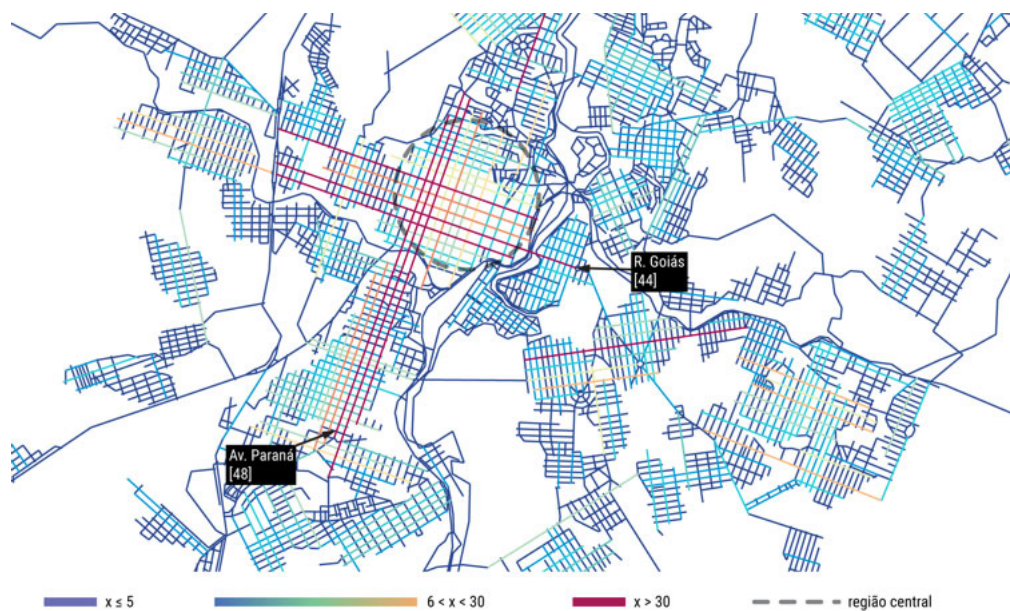


Figura 17. Análise axial - interseções por eixo do sistema viário simulado. Em destaque as vias Goiás e Paraná e seus valores de conectividade. (produzido com DepthmapX)



Figura 18. Integração no sistema viário simulado. O ponto preto representa o aeroporto. (produzido com DepthmapX)

A média do sistema atual é de 1,471, com um mínimo de 0,912 e máximo de 2,722. A média da simulação é de 1,244, com um mínimo de 0,767 e máximo de 2,914.

Sobre a variável *Escolha*, a simulação demonstra efetivamente a formação de linhas de força radiais ao mesmo tempo que aponta redução nos valores do Centro da cidade, confirmando a nossa intenção de oferecer coligamentos transversais eficazes [Figura 19];

Ao mesmo tempo em que as linhas mais vermelhas são retiradas do centro (em comparação com o cenário atual), reforça-se o poder de conexão dos eixos representados pelas vias Goiás e Paraná e trechos do contorno rodoviário.

Trechos da ferrovia e do rio aparecem como segmentos de forte valor de *Escolha*. Considerando que na análise de Integração, tais segmentos foram classificados como muito acessíveis, é de se esperar que a adequação desses espaços para a circulação de pessoas e bicicletas (modais ativos) forneça uma opção ao mesmo tempo eficiente e sustentável para o deslocamento.



Figura 19. Escolha no sistema viário simulado. Em destaque o maior valor absoluto, representado pela nova via criada como conexão transversal. (produzido com DepthmapX)

## 5. Conclusão

Considerando o modo como as cidades vem sendo construídas e planejadas, o aumento demográfico e o crescimento da frota veicular, não é preciso muito esforço para vislumbrar um futuro ainda mais caótico do que se nos apresenta por ora em relação à mobilidade e acessibilidade urbanas.

É preciso encontrar maneiras de afrontar essa questão e devemos nos servir dos recursos mais atualizados para a compreensão das diversas redes – de pessoas, de espaços, de capitais, de circulação e acesso. Nesse sentido, é inegável a contribuição da *Space Syntax*. Ainda que não seja perfeitamente preditiva, o método nos fornece embasamento científico para proferir algum parecer. No caso de Divinópolis, sustenta a proposição das cinco diretrizes elencadas, oferecendo orientação e parâmetros concretos de referência – muito além da simples suposição urbanística.

Sabemos das limitações e riscos de se embasar quaisquer projetos exclusivamente por uma fonte de informação e por isso defendemos que as análises e medições de campo – como quantidade de pessoas e veículos, mapas de posicionamento tomados em horários regulares – devem servir como uma trama de referência, bem como a promoção de constante atualização da rede viária e de relatórios sobre sua qualidade e quantidade de movimento. Tais dados, disponibilizados em plataforma georreferenciada, facilitariam o cruzamento de informações e permitiriam a visualização integrada dos vários componentes das dinâmicas de mobilidade e acessibilidade urbanas.

Em relação ao método da *Space Syntax*, o compartilhamento das experiências obtidas com a sua aplicação em casos concretos, bem como a normalização das variáveis de acessibilidade espacial podem permitir a troca de conhecimento em nível global – concorrendo para o aprimoramento das teorias e práticas concernentes à organização do espaço urbano e fornecendo material de comparação e referência para estudos futuros.

Esperamos estabelecer pontes de cooperação para que possamos contribuir e aprender ainda mais com a produção acadêmica do conhecimento acerca das redes de circulação urbana, indiscutivelmente uma das grandes questões que envolvem a cidade do século XXI.

## Referências

- Lynch, Kevin. (1960). *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Edições 70.
- Hillier, B., & Hanson, J. (1984). *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hillier, B., Burdett, R., Peponis, J., & Penn, A. (1987) Creating life: or does architecture determine anything? *Architecture and Behaviour* 3, 3, 233-250.
- Hillier, B. (1996). *Space is the Machine*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Penn, A., Hillier, B., Banister, D. & Xu, J. (1998). Configurational modelling of urban movement networks. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 24, 59-84.
- Hillier, B. & Ida, S. (2005). *Network effects and psychological effects: a theory of urban movement*. Proceedings from the 5th International Space Syntax Symposium, Delft, Holland.
- Hillier, B., Yang, T., Turner, A. (2012). Normalising least angle choice in Depthmap and how it opens up new perspectives on the global and local analysis of city space. *The Journal of Space Syntax*, volume 3, issue 2, 155-193.
- Stonor, T. (2013, July). *Spatial accessibility & human behaviour*. Designing multi-modal, multi-scale & multi-active spatial environments. Paper presented at the Align Breakfast Seminar, Christchurch, New Zealand. Abstract retrieved from <[http://www.slideboom.com/presentations/799272/Tim-Stonor\\_Spatial-Accessibility-%26-Human-Behaviour\\_Align](http://www.slideboom.com/presentations/799272/Tim-Stonor_Spatial-Accessibility-%26-Human-Behaviour_Align)>
- FUNEDI/UEMG. (2013). *A configuração territorial de Divinópolis*. Diagnóstico base para elaboração do Anteprojeto de Lei do Plano Diretor Participativo de Divinópolis. Divinópolis: Fundação Educacional de

Divinópolis.

- Divinópolis. (2014). Lei Complementar 169/2014. Retrieved from <[http://sapl.camaradiv.mg.gov.br/sapl/sapl\\_documentos/norma\\_juridica/10573\\_texto\\_integral](http://sapl.camaradiv.mg.gov.br/sapl/sapl_documentos/norma_juridica/10573_texto_integral)>.

# ACCESS AND MOBILITY FOR THE CONSERVATION AND ENHANCEMENT OF A HISTORIC TOWN: THE CASE OF VIETRI SUL MARE ON THE AMALFI COAST

ANDREA PANE

Associate Professor of Architectural Conservation  
University of Naples Federico II, DiARC  
via Toledo 402 80134 Naples - ITALY  
Email: a.pane@unina.it

STEFANO DE LUCA

Associate Professor of Transportation Planning  
University of Salerno, DICIV  
via Giovanni Paolo II 132 84084 Fisciano (SA) - ITALY  
Email: sdeluca@unisa.it

MICHELANGELO RUSSO

Full Professor of Urban Planning  
University of Naples Federico II, DiARC  
via Toledo 402 80134 Naples - ITALY  
Email: michelangelo.russo@unina.it

VALENTINA RUSSO

Architect  
via N. Russo, 13 84080 Pellezzano (SA) - ITALY  
Email: valentinarusso90@yahoo.it

## Resumo

*Vietri sul Mare é uma pequena cidade próxima de Salerno, localizada no limite oriental da UNESCO Costa Amalfitana. A sua área geográfica, estreitamente relacionada com um litoral de uma beleza pouco comum, representa um interessante caso de estudo no que respeita a um sistema complexo de património, incluindo paisagens, tecido urbano e testemunhos histórico-artísticos, juntamente com a notável sobrevivência da indústria cerâmica. Apesar disso, o sistema de acessibilidade de Vietri é deficiente, tanto pela sua orografia íngreme como pelo fracasso das estratégias de transporte público: o uso de automóveis privados pode ser um factor preocupante, determinando condições totalmente insustentáveis seja para o trânsito seja para o ambiente. Como resultado de um trabalho de pesquisa inter-universitário e interdisciplinar - desenvolvido por uma equipe de planeamento urbano, de investigadores de conservação arquitectónica e especialistas em transportes - o artigo centra-se num quadro estratégico para a valorização de todo o sistema urbano histórico cujos objetivos são: a acessibilidade sustentável, a requalificação dos espaços públicos e a protecção do património cultural e da paisagem. O trabalho baseia-se, primeiramente, numa investigação precisa da área e do sistema urbano, apoiada numa investigação histórica aprofundada. Em seguida, o trabalho evidencia o sistema de mobilidade, através de uma análise preliminar da procura de mobilidade e as questões críticas do sistema de transporte. A partir da análise de contexto, define-se uma estratégia operativa, voltada para a melhoria da acessibilidade interna e externa. Novas áreas de estacionamento são especificamente planeadas, bem como sistemas de mobilidade sustentável - eco-bus e bicicleta-partilhada - e, sobretudo, novos sistemas de elevação que ligam a costa ao centro histórico, onde são organizados alguns percursos pedestres acessíveis. Finalmente, o resultado representa a síntese de um projeto urbano, paisagístico e de mobilidade, que aponta o carácter multisectorial e multiescala do projeto contemporâneo.*

## PALAVRAS CHAVES

**Acessibilidade, Mobilidade, Centro histórico, Conservação, Melhoria**

## Abstract

*Vietri sul Mare is a small town near the city of Salerno, located on the eastern boundary of UNESCO Amalfi Coast's site. Its geographic area, closely related to an uncommon beautiful coastline, represents an interesting case-study for the presence of a complex heritage system including landscape, urban fabric and historic-artistic testimonies, together with the remarkable survival of the ceramics industry. In spite of that, the accessibility system of Vietri is poor, for both its steep orography and the failure of public transport strategies: the use of private car can be really daunting determining totally unsustainable conditions as for the traffic and the environment too. As the result of an inter-University and interdisciplinary research work - developed by a team of city planners, conservation researchers and experts on transportation - the paper focuses on a strategic framework concerning the enhancement of the entire historic urban system, the aims of which are: the sustainable accessibility, the requalification of the public spaces and the protection of cultural heritage and landscape. The work is firstly based on a thorough investigation about the area and the urban system, that is supported by an in-depth historical research. Then the work focuses the mobility system, through a preliminary analysis of the mobility demand and the critical issues of the transport system. Starting from the context analysis, a strategic operating framework is defined, aimed to the improvement of internal and external accessibility. New parking areas are particularly planned, as well as systems of sustainable mobility - eco-bus and bike-sharing - and, above all, new lift systems connecting the coast to the historic center, in which some accessible pedestrian paths are organized. Finally the result represents the synthesis of an urban, landscape and mobility project, which points out the multisector and multiscale character of the contemporary project.*

## KEY WORDS

**Accessibility, Mobility, Historic centre, Conservation, Enhancement**

## Introduction

The paper focuses the case of Vietri sul mare, a small town near the city of Salerno, located on the eastern boundary of UNESCO Amalfi Coast's site, characterized by a complex heritage system including landscape, urban fabric and historic-artistic testimonies, together with the remarkable survival of the ceramics industry. In spite of that, the accessibility system of Vietri is poor, for both its steep orography and failure of public transport strategies. The research work is the result of an inter-University and interdisciplinary group, developed by a team of city planners, conservation researchers and experts on transportation, aiming to the definition of an integrated policy for the conservation and enhancement of the whole historic urban system. Therefore the scientific context is threefold and includes urban planning, transportation and heritage conservation.

## Aim of the research

The main research goal is the definition of a strategic framework concerning the enhancement of the entire historic urban system, throughout different and integrate actions: the sustainable accessibility, the requalification of the public spaces and the protection of cultural heritage and landscape.

## Methodology

The suggested research methodological approach is avowedly interdisciplinary. The basic knowledge is acquired primarily through traditional tools of historical research, using bibliographic, iconographic and archival sources. From this framework of knowledge engages a specific study on the actual situation and planning regulations of Vietri's territory, acquired through direct inspections and investigations, also supported by an active collaboration with the municipal administration. In the specific field of transport, the methodology includes demand analysis and surveys on the current state of the transport infrastructure. Finally, the strategic framework is achieved by a synthesis method that integrates the different knowledges acquired through their respective disciplinary approaches in a multiscale and multisectoral vision of the project, which is configured so as not to achieve the result of simple intuitions more or less effective, but as to activate an analytical process that leads to the synthesis framework.

## 1. Landscape and architecture: a complex heritage system

The whole territory of the Amalfi Coast represents a complex heritage system, composed of landscape and architecture, the characters of which appear so intricate and interrelated that it is impossible to think separately one another. Every description of this territory, from the early 16<sup>th</sup> century up to nowadays, seems to state the uniqueness of the land, but also the difficulty of giving a synthetic outline: «even if it constitutes a restricted environment, composed of way more craggy rocks than of green spaces, the Amalfi coast offers such a variety of topics connected with its history, art and nature that it embarrasses anyone who may want to suggest



a synthetical image of it without retracing a paraphrase of the common turistic or pseudo-poetic descriptions» (Pane, 1962). Anyway, the complexity of the land has been well depicted in the territorial and landscape plan of the Amalfi Coast, drafted by a workgroup led by Luigi Piccinato and Roberto Pane in 1977. Here the authors stated: «This complex of settlements is one of the very few surviving urban and historical building systems, in which one can still see, in their mutual integration relations, urban planning components due to the land use, the defense structures, the network road and hydraulic works» (*Piano territoriale di coordinamento*, 1977:26). Similar concepts are expressed in the criteria II, IV and V of UNESCO World Heritage List, thanks to which the Amalfi Coast has been selected for its inscription in 1997, among which stands out the fifth one: «to be an outstanding example of a traditional human settlement, land-use, or sea-use which is representative of a culture (or cultures), or human interaction with the environment especially when it has become vulnerable under the impact of irreversible change», a criterion that fits perfectly with this unique site (figure 1).

Within this context, the territory of Vietri sul mare appears, at the same time, emblematic of the whole Amalfi Coast system and unique in its specific characters. Traditionally regarded as the “gate” of the coast for those coming from Salerno, the territory of Vietri has a long history and a century-old tourist attendance, from the Grand Tour up to nowadays. It also effectively represents the synthesis of landscape and architecture, including all those characters aforementioned plus those related to crafts and manufacturing, which assimilate it to the nearby area of Cava dei Tirreni, to which, as we will see, it is historically tied.



Figure 1 – Left: view of the whole site of Vietri sul Mare within the Amalfi Coast. Right: Detail of the historic centre (photo by R. Pane, early 1970s, Photo Archive “Roberto Pane”, University of Naples Federico II).

### 1.1. Vietri sul mare: brief historical notes

The origin of the present settlement of *Vietri sul mare* is linked with the ancient city of Marcina, the name of which was firstly addressed by the Greek geographer Strabo in his work *Geographica*, who placed it





“between the Sirenuse and Poseidonia”. After a debate that goes on since 17<sup>th</sup> century, the recent historiography agrees in identifying the ancient Marcina with today’s coastline of Vietri. Moreover, several relevant discoveries occurred from 1675 to the 20<sup>th</sup> century (such as urns, graves and the remains of a 14 meters *opus reticulatum* wall below the sea level, which points out the existence of a roman harbour in front of Vietri’s coastline) seem to leave no doubt about the Marcina geographic location issue (Casaburi, 1829; D’Agostino, 1968; Tesauro, 1984). Marcina was probably the first Etruscan outpost in the Poseidonian gulf, today Salerno’s gulf. After its foundation, it was occupied by Greeks, Samnites, Lucans, Romans and Picentinis, but today only poor remains testify its archaeological history, like some evidences of the Greek temple in the place of the present church of St. Anthony. The city was destructed by Vandals in 455 A.D., but many citizens were saved by St. Adiutore Bishop, who arrived there ten years before to evangelize: he rescued many citizens leading them to the mountain that takes his name today. After the destruction, the geographic area of Cava dei Tirreni and Vietri was divided into three districts: Metelliano, Ville and Vetere, the latter from the Latin *Vetus-eris* (ancient), a name that suggested the existence of a former urban centre, precisely Marcina.

In 788 a new town, in form of a “stronghold”, was built, thanks to Lombards, that adopted a policy of strong demographic growth, but only a few documents tell us about *civitas Veterii* between 8<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> century. Starting from 12<sup>th</sup> century, the abbey of Cava became the most important landowner of this geographic area and Vietri was considered as an exploitable commercial resource due to the presence of the sea (Gravagnuolo, 1994). At that time the medieval *burgum* was still characterised by the Lombard core called *civitas*: life took primarily place in this area, where homes and vineyards set up an indivisible system. The roman road *via nucerina* was the principal axis of the town; then a quarry was located near the sea, where today the “Due Fratelli” rocks lie.



Figure 2 – The Marina of Vietri in the “Planta Marina Veteris” 17<sup>th</sup> century map (Library of Cava dei Tirreni abbey).

Starting from 1394, when Cava was elevated to autonomous city, Vietri became its satellite, absorbing, during six centuries, values, critical issues and identity items. Simultaneously with the flourishing of Cava – in late 1400s – the abbey started to decline, capitulating in 1513. During the 16<sup>th</sup> century Vietri redeemed its position, reaching a priority role compared to other villages, firstly for the presence of the sea: it became a cultural, political and administrative centre and also a national reference point for diversified manufacturing.

Vietri reached independence only in 1806, at the same time as the administrative reform promoted by the Napoleonic king of Naples Giuseppe Bonaparte took place. The situation after the independence was complex and patchy, primarily for the lack of a built-up area that could represent a real political and administrative centre for the entire area (Conte, 2009). Moreover, it was necessary to tackle issues such as connections with the closest villages: only in 1853 the construction work of a driveway along Amalfi coast was accomplished (Natella, 1981). At the same time, shops and factories flourished and the Marina harbour started to be widely exploited, till the close Salerno harbour started to increase.

The dawning of 20<sup>th</sup> century was the time of the industrial, technical and managerial machine evolution and of the emergence of a number of establishments linked to textiles, alimentary, soap industry. After the Second World War – which hit directly Vietri with the Salerno's Allies landing (Avalanche operation) – another tragic event upset Vietri and forced population to rebirth: the 1954's flood was the most destructive one in living memory and it caused huge damages to the entire territory (Tesauro, 2014).

## **1.2. Between handicraft and industry: the art of ceramics**

Vietri has always had a strong manufacturing tradition, and it has been considered one of the most active industrial realities of the entire area of Salerno until the 1954's flood. Its industrial vocation has its roots in the most flourishing period of the history of Cava dei Tirreni: textile industry, glass industry, wall craft and ceramic industry have been the leading sectors of Vietri traditional manufacturing for centuries. But what really represented and represents, even now, Vietri traditional manufacturing, is ceramics production. This experience, always between handicraft and industry, has been so intense and prosperous over the centuries that it earned Vietri the subscription to the list of Italian cities of grand ceramics tradition, which are protected by the law concerning ceramics brand. During the 16<sup>th</sup> century the *piatto Vietri* item became a product type, displacing the former production of other areas in Campania. Probably the entire area of Salerno has dealt with ceramics production during the Middle Ages, this may be proved by the presence of several clay pits on the ground and by the prosperous maritime trades guaranteed by Salerno and Vietri harbours.

In January 1990 a relevant discovery highlighted the rooms of an ancient furnace in via Pellegrino, in the lower part of Vietri; this furnace consisted of two different rooms which held a kiln and a little mill for colours making and the floor was completely covered in ceramics waste products: this situation witnessed that these rooms had been suddenly abandoned. Most of the ceramics production was to be concentrated around the

discovered area, where there was a large number of “faenzere” (ceramics factory).



Figure 3 – The Solimene ceramics factory designed and built by Paolo Soleri in 1953.

During the 20<sup>th</sup> century the tradition of ceramics in Vietri has been consolidated with the presence of many artists, both local and foreigners, that elevated the already high standards to contemporary expectations. A significant testimony of this phase is the stunning Solimene factory designed and built by Paolo Soleri, which is considered one of the masterpieces of organic architecture in Italy, standing out today as a landmark for the modern heritage in Vietri (figure 3). The secular tradition of ceramics still survives today and constitutes one of the main assets of Vietri’s economy, that have to be strongly considered and enhanced in any strategic vision for the town’s future.

### 1.3. From the Grand Tour to the mass tourism

Vietri has always been considered the door to Amalfi coast and was certainly one of the favourite stops of the famous Grand Tour for its very happy geographic position since the 18<sup>th</sup> century. During the period between 15<sup>th</sup> to late 17<sup>th</sup> century, Vietri had to be almost unknown to all European tourists, who may have thought that Europe ended with Naples, also for the lack of connection with the southern part of Italy, considered as a dangerous and arduous place. A trend reversal can be identified in the late 18<sup>th</sup> century, when a new feeling about landscape and an extended interest for the exotic and the picturesque developed, primarily thanks to relevant literary works such as Laurence Sterne’s *Sentimental Journey* or Goethe’s *Italianische Reise*. From this moment on Southern Italy’s fortune started to be consecrated, turning the beauty of villages and landscapes of this part of the country in the new subject of celebration (De Seta, 2001; Fino, 1995).

Vietri became the place where tourists rented boats heading to newfound Paestum or stopped to relax

before going on with their journey to Salerno. This is witnessed by a significant number of paintings depicting the gulf of Salerno: the travellers portrayed them from the road that links Vietri to Salerno, that road that Richard Craven described as “a continued but gentle ascent under the high mountains that rise from the immediate sea-shore, and afford some many points of view” (Craven, 1821:377). Craven is one of those travellers who has left us some interesting writings about Vietri’s aspects and characteristics: he even dedicated to Vietri the first part of the 21<sup>st</sup> chapter of his work about Naples’ southern suburbs . He described Vietri’s air as purer and more healthy than Salerno’s, so that Vietri became one of the favourite summer destinations together with Castellammare di Stabia. Later on, Ferdinand Gregorovius, one of the most important medieval historians of the 19<sup>th</sup> century, wrote in his *Wanderjahre in Italien* that all those who reached Amalfi from Salerno along the coastline remembered the trip with great satisfaction.

Among the most beautiful spots that impressed tourists for their beauty, the road around which Vietri is developed stands out: in fact the favourite point of view of several Grand Tour landscapes is often taken from the bottom of the current via Madonna degli Angeli, that is recognizable for the presence of the votive chapel always in the foreground. Besides that, Marina di Vietri represented also one of the most picturesque places of the entire Amalfi coast: this is witnessed by a notable production of landscapes and paintings depicting Vietri from its beach since 19<sup>th</sup> century. Most of these landscapes portray the 1500’s fire tower in the foreground and the Falerio mountain on the background. But even the internal road from Cava to Vietri through Molina was a pleasant land for travelling and resting along the journey, as the landscape paintings by Jakob Philipp Hackert testify, capturing the real atmosphere of this place during the Grand Tour period (figure 4).



Figure 4 – Jakob Philipp Hackert, View towards Vietri, 1776 (from Fino, 1995).

The bucolic framework just before described has radically changed in the 20<sup>th</sup> century, especially after the 1950s, when the mass tourism struck all the Italian peninsula. Fortunately, more than undergoing an intense and irreversible urbanization - except for the reconstruction after the 1954's flood - the territory of Vietri has changed in accessibility and level of overcrowding, both factors that could be appeased by a new urban strategy.



Figure 5 – Left: Vietri's marina after the 1954's flood. Right: Vietri marina in the early 1960s.

Thanks to its favorable location, a drink away from the city of Salerno and well served by a motorway junction, Vietri has in fact become a desirable seaside tourist destination, mostly concentrated in the summer months and often limited to daily attendance (figure 5). In the absence of effective public transport systems and alternatives to private road mobility, this involves an abnormal presence of cars, with consequent adverse effects on traffic and on the environment, which are obvious critical issues to deal with today.

## 2. The transportation system: analysis and operative issues

The transportation system (Cascetta, 2009), as usual, may be identified with demand and supply sub-systems (infrastructures and services). If on the one hand the infrastructural sub-system has not observed significant changes in the last decades, the travel demand significantly increased, determining recurrent congestion phenomena that have not negligible impacts on Vietri's accessibility, but also on the accessibility to the whole Amalfi coast.

Vietri sul Mare is characterised by two different types of travel demands: residential and touristic. The former is characterised by about 5,000 daily trips of which 45% are internal trips. The 30% of the internal trips makes use of individual transport modes such as car and motorbike, a very small part (5%) uses the transit system, whereas the remaining part travels on foot. With regard to the external trips, they are mainly directed to the Salerno and Cava dei Tirreni municipalities and mainly use the car transport mode (70%).

The touristic travel demand is mainly directed towards the historic centre or towards the main beaches located along the coastal area (figure 6). Most part of the travel demand entering in Vietri comes

from the surrounding municipalities: it is a daily demand, concentrated in the spring-summer weekends and predominantly travels by car. Although a reliable estimation of the touristic travel demand does not exist, an indirect estimation based on the touristic offer (hotel, restaurants and beaches) indicates in about 7,000 units the potential number of daily travellers. Moreover, a recent traffic survey has highlighted that more than 3,000 cars enter in Vietri in the peak period (8.00-12.00 a.m.) of holidays.

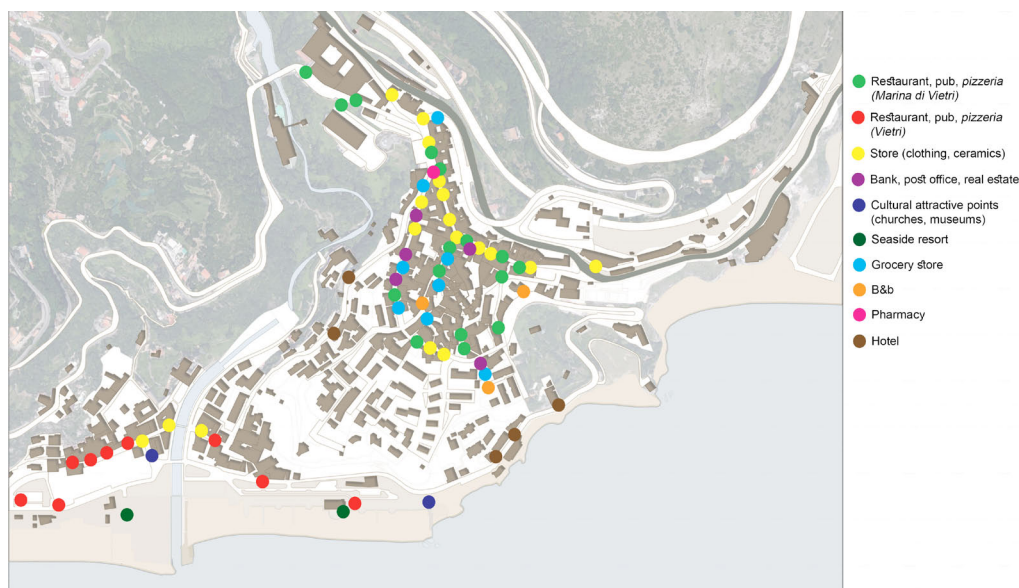


Figure 6 – Point of interest in the historic centre and in the coastal area.

With regards to the supply system, Vietri is well connected with the regional road system through the state road SS18 and the national motorway A3. Both allow a good connectivity with Naples in about 40 minutes and with Salerno in about 15 minutes. Vietri can also count on good public transport connections. As a matter of fact, it is connected to the national railway system, which provides two trains per hour and it is characterized by an efficient transit system which connects the historic centre to the main cities of the Campania Region (Naples and Salerno) and the main surrounding municipalities.

Comparing the potential travel demand (7,000 units) and the supplied services, it is important to point out that the daily supplied seats on the transit services are about the 75% of the potential travel demand. Such a number is noteworthy, since the 90% of the touristic travel demand is mainly concentrated in the morning, thus the available transit services are significantly smaller than those necessary.

With regards to the internal transportation system, Vietri has a very simple road network made up by a ring which allows to circumnavigate the historic centre and by secondary roads that allow penetration and distribution by car or on foot (figure 7). The road system is completed by six parking areas that supply about 700 parking slots.



Figure 7 – The road network.

The pedestrian network allows moving easily throughout the historic centre, but it does not comfortably connect the city centre to the coastal part of the municipality. Indeed, pedestrians have to move on the road network to reach the beaches, no sidewalks exist and the road slope allows comfortably going down only (figure 8).

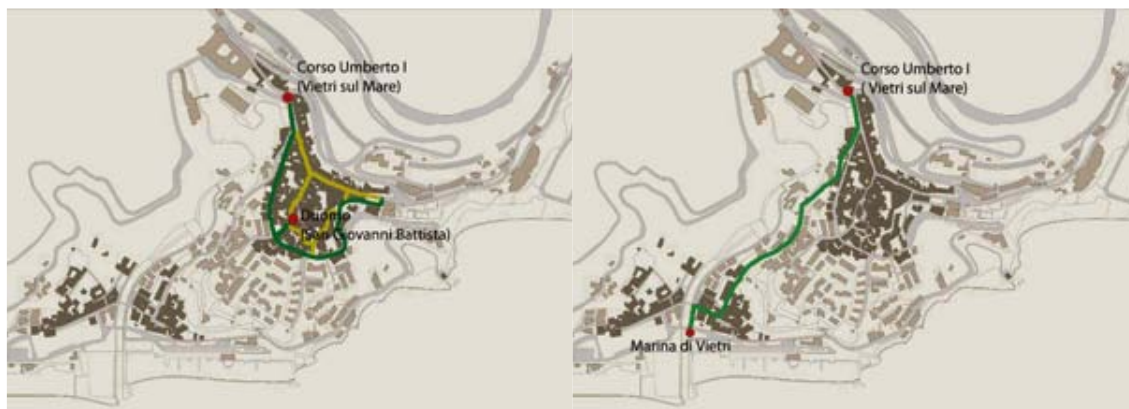


Figure 8 – The pedestrian network.

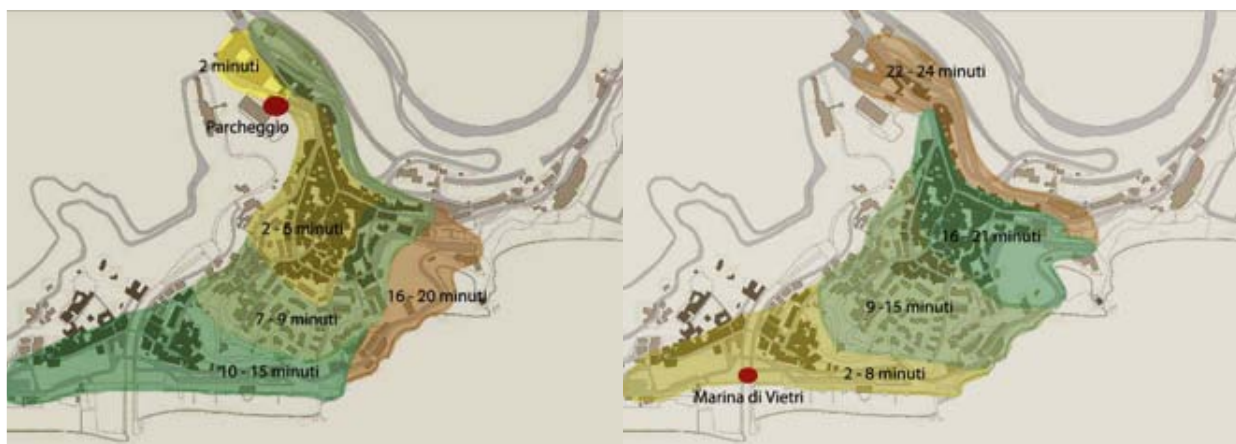


Figure 9 – Pedestrian accessibility from the centre (A), from the beaches (B).

However, pedestrians may reach any destination of the historic centre in 5 minutes and the main beaches in 15 minutes (figure 9).

Despite the existing transit connections, the travel demand mainly uses the car transport mode, contributing to a significant traffic congestion and to a not negligible environmental issue. Both problems represent an intriguing challenge to address. As a matter of fact, traffic congestion reduces accessibility to/from Vietri, induces a low quality of life for the residents and decreases the attractiveness of Vietri itself.

Therefore it is necessary to identify transportation policies or solutions aiming to capture different or new touristic demand segments, to be socially inclusive and acceptable by the public (de Luca, 2014), in order to make the effects of the current travel demand more sustainable and to capture different or new touristic demand segments. At the same time, every policy should be coherent with Vietri sul Mare's history, traditions and beauty.

### **3. The strategic framework: conservation and enhancement**

The territory of Vietri is subject to a complex regulatory system, both at the territorial level and on that of landscape protection. Moreover, there are specific naturalistic and historical prescriptions on some part of the territory and on the urban fabric. At the territorial level the main regulation comes from the Territorial Urban Plan (PUT) of the Sorrento-Amalfi Peninsula (1987), below which there is the Territorial Coordination Plan of the Province of Salerno (PTCP, 2012) and then the General Plan of the City of Vietri (1987). Along with these, the whole territory is subject to landscape protection under the Italian Code of Cultural Heritage and Landscape and is subject to a specific Plan for the Hydrogeological Structure (2011) that defines the at-risk areas for landslide, hydraulic and casting risks, and regulates the permitted interventions. Finally, as already mentioned, the entire territory is included in the World Heritage List as part of the Amalfi Coast.

It is clear that the preservation of the complex system of values embedded in the territory of Vietri, in addition to being consistent with the regulatory framework above described, must take into account the fundamental factors including economic sustainability of interventions through appropriate enhancement strategies. The latter, of course, must not be in any way contrary to the objectives of the heritage protection. This is the challenge that all the projects of conservation at urban and territorial scale have to face, as many recent experiences have demonstrated (Crisan et al., 2015). Thus, the aims of the strategic framework concerning the enhancement of the entire historic urban system, have to be the sustainable accessibility, the requalification of the public spaces and the protection of cultural heritage and landscape.

### **4. A strategy for accessibility: overview and case-studies**

In coherence with the strategic framework above described, the basic idea for the enhancement of the



entire historic urban system is the necessity of rethinking the city's chaotic but strict circulatory system, which is founded on the lack of relationship between the higher historic centre – Vietri – and the lower coastal one – the Marina. Above any operative choice, that is the consequence of the specific addresses given by the mobility system analysis, there is the willingness to make the relationship between the two historic centres of Vietri sul Mare stronger, based on a real dialogue between them, so that the whole heritage system could be protected and enhanced (figure 10).

The priority objective has to be the improvement of the accessibility system, according to the idea that the term “accessibility” is referred to the entire complex urban system – consistent with the existing legislation – and that it has to be guaranteed for all types of users – not only for special categories (Agostiano et al., 2011). The accessibility system improvement can be reached through two different kinds of intervention strategies: the vehicle access improvement – that is now completely unsustainable – and the encouragement of railway use.

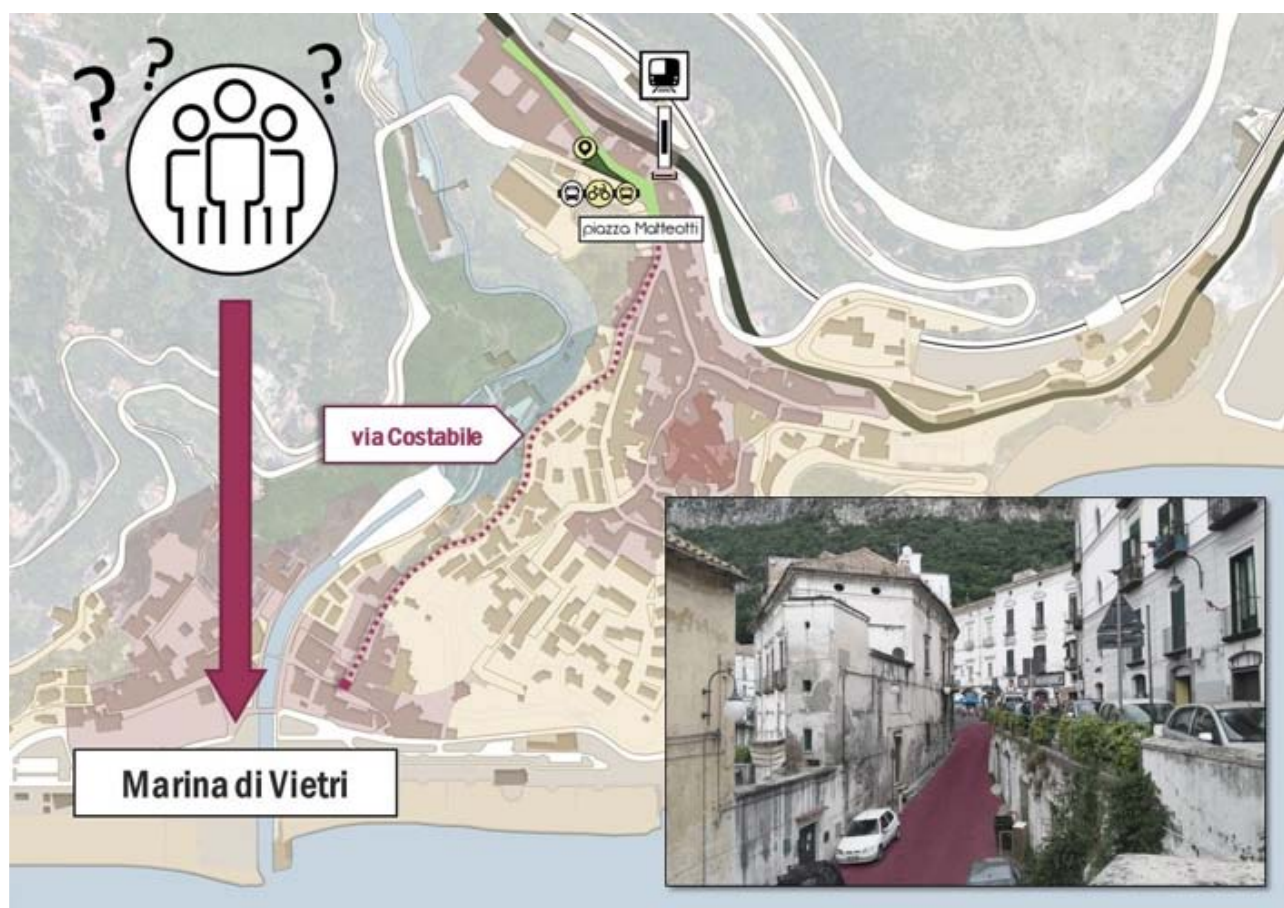


Figure 10 – The area of piazza Matteotti and via Costabile.

Improving the accessibility system of Vietri sul Mare means also increasing the territorial and cultural value of the entire area: the accessibility stands, in this work, as an enhancing instrument. The enhancing process develops, according to the project, around different aspects, such as the improvement of internal

circulatory system within Vietri sul Mare – in relation to the historic fabric – and the organization of different tourist paths, that will be useful to make the new and existing attractive elements of the area accessible and usable. It is worth to highlight that in this topic the awareness of human needs has to be the constant reference of any approach, considering the people abilities to move inside spaces, use them and find their way easily. This reference is particularly relevant considering that the case-study area is very complex: Vietri sul Mare represents one of those “smaller and hilly areas” for which the accessibility problem seems to be a priority today (Agostiano et al., 2011:126).

Thus, in coherence with the operative issues coming from the transportation system analysis, the proposed strategy includes: new parking areas, a system of sustainable mobility – eco-bus and bike-sharing – and, above all, a new lift system composed of three elevators, one of them connecting the coast to the historic centre. The intervention focuses in particular in three areas: the first is piazza Matteotti, which is located above the historic centre and in close relationship with the motorway and the railway station. Here the municipality of Vietri has already approved a project for two new parking areas – the first located near the motorway junction, devoted to the tourists, and the second below piazza Matteotti, devoted to Vietri’s inhabitants. Moreover, a new lift system that will link the station to piazza Matteotti has recently been approved (2015). Both a bike-sharing and an eco-bus station will be located in this area.



Figure 11 – The new vertical lift proposed along via Costabile.

The second focus of intervention is the main carriageable road of Vietri – via Costabile – which at present offers no facilities for the pedestrians. Considering the remarkable path length (about 1 km) and its slope (13.2%), the proposal involves the construction of a new vertical lift that connects via Costabile to via

Pellegrino, located 22 meters below, which allows even the requalification of the river Bonea’s banks. Near the elevator a bike-sharing station and an eco-bus stop will take place (figure 11).

Finally, an important intervention for accessibility is located along via Colombo, where a new cable car is proposed, in order to connect the coast to the historic centre. Stretched between via Cololmbo and via Mazzini – that is from the sea and the coastline to the boundaries of the historic centre – this new lift system will be totally underground, with a linear development of approximately 113 meters and an average gradient of 35% (figure 12).

The potential effects could be significant. Indeed, the average travel time decreases from 9 minute to 7 minutes and the most important origin-destination pairs observe decreases of average travel times from 15% to 40%.

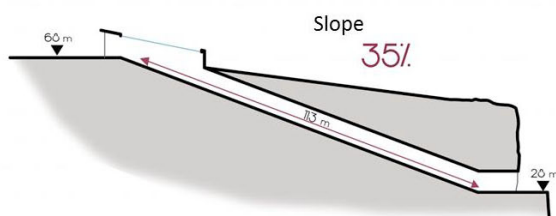


Figure 12 – The new cable car proposed along via Colombo.

Trip origin ( <b>Piazza Matteotti</b> )			
destinations	Travel time	New Travel time	variation %
<b>Railwat station</b>	8	5	-37%
<b>Seaside</b>	13	11	-16%
<b>Main hotels area (1)</b>	15	9	-40%
<b>Main hotel area (2)</b>	14	10	-28%

Table 1 – Effects on accessibility

Within this framework, four accessible pedestrian paths are proposed and organised, offering different themes and points of view on the historic centre and its natural context: *Vietri Marcina* – the origins; *Vietri Burgum* – the history; *Vietri Casale* – the urban evolution; *Vietri Landscape* – the awesomeness. Two of them, as case-studies, will be analysed further in detail.

#### 4.1. Case-study 1: The “Vietri Landscape” pedestrian path

The “Vietri Landscape” path could be probably the favourite tourist choice: it can boast the suggestion of panoramic places, that are the most important attractive elements for an average foreign user (figure 13).

Via Colombo, in particular, represents a significant and interesting axis since it gives users many fortunate beauty spots. The critical issues related to this axis are represented by its notable extension in terms of length (more than 1 km) and slope: the basic idea of our solving willingness is that the user who refuses the use of public mobility service has to be given the possibility of doing the entire itinerary comfortably. A first important improvement could be offered by the cable car above described, which allows to cut the path's length in the middle, linking directly the coast to the historic centre.

The second improvement will be given by the facilities located along the route. In fact, according to what the *Guidelines to overcome architectural barriers in cultural heritage sites* by the Italian Ministry of Culture suggests on the specific topic of overcoming distances, the project proposes the organization of “rest areas and facilities” that “should be positioned every 50-100 meters. If possible they should be covered and have benches or ischiatic backrests in order to reduce the negative effects caused by the monotonous, uniform vision that psychologically intensifies the sense of fatigue and discomfort” (Agostiano et al., 2011:63-64).

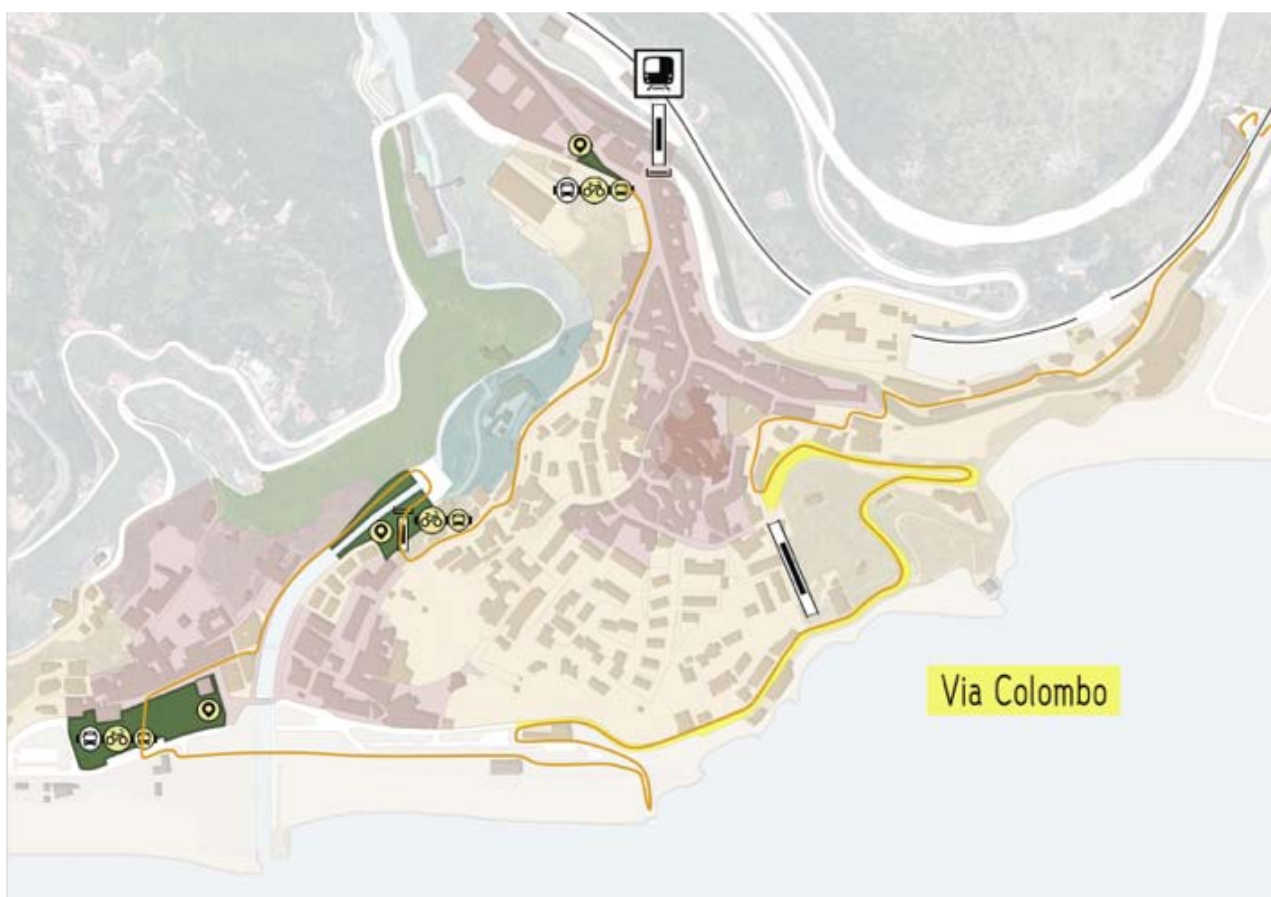


Figure 13 – Map of the “Vietri Landscape” pedestrian path.

Therefore, four different and relevant spots have been identified along Via Colombo axis, as shown in the figure 14:

1. Open space between two popular beach resorts, in front of *Due Fratelli* rocks;

2. Park area in front of Via Colombo hotels;
3. Open space next to an existing private road;
4. Higher and abandoned area of the axis.

Spot 1, 3 and 4 already present relevant elements on which it will be possible to work (existing seating elements, new flooring, notable dimensions of the area); spot 2 should be totally adjusted for its new function. For this spot, in particular, that is currently occupied by a small park area for vehicles and some benches, the project provides the organization of a wide public equipment, devoted exclusively to pedestrians, that will be given the possibility to benefit of the entire Gulf of Salerno view.

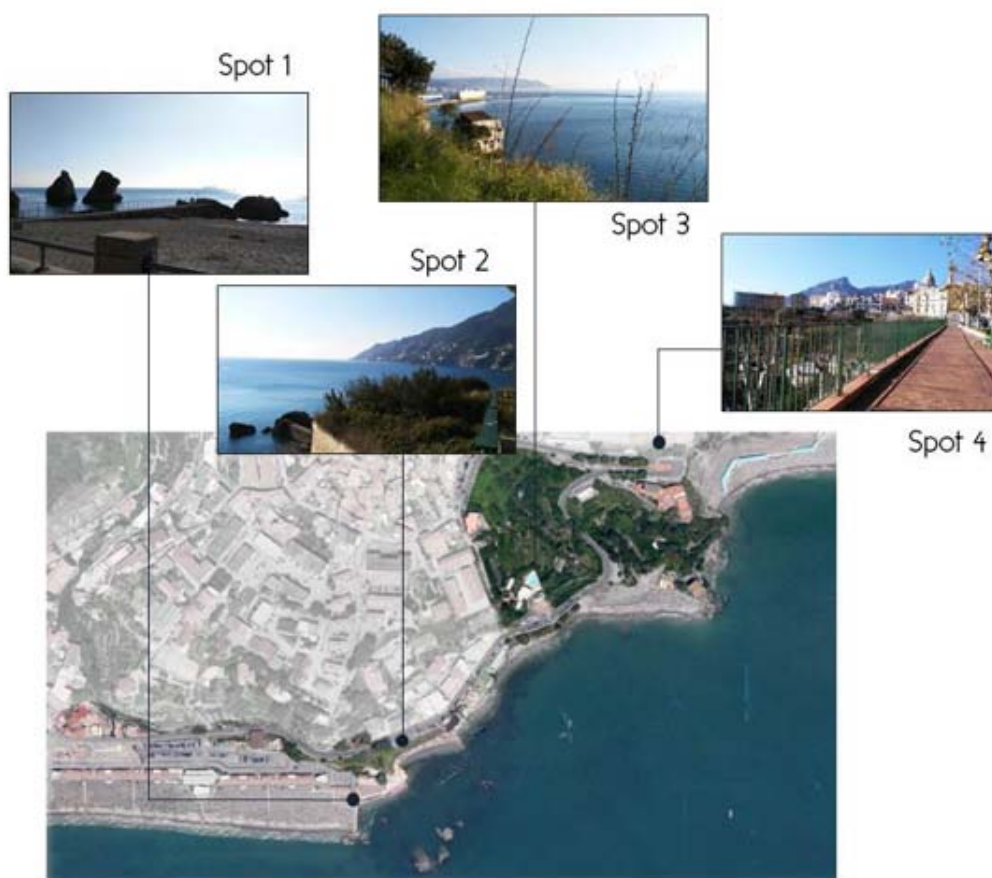


Figure 14 – Detail of the four new spots along via Colombo.

#### 4.2. Case-study 2: The “Vietri Burgum” pedestrian path

The medieval nucleus of Vietri sul Mare can be considered as the earlier edification area, traceable to *circum oppidum*, known as the first fortified citadel in Vietri which gives today the name to the oldest neighbourhood, called Ciruoppolo. The accessibility to this part of the centre is quite complex, due to the diffusion of slopes, small steps and, above all, the uneven and irregular surface of the paving. Therefore, the proposed path of *Vietri Burgum* is the only potentially accessible route among different alternatives: its

definition comes out from a thorough analysis of the criticalities of the area and of the nodes, as identified in the figure 15, according to the recent experience of accessible Pompei (Picone, 2013).

All nodes are linked to each other so that it is possible to individuate the architectural criticalities, according to the idea that the concept of criticality involves different elements, cause of perceptual and physical limitations, or particular objects and spaces conformation, cause of disorientation, tiredness and uncomfortable feelings.

Three different types of criticalities have been individuated for this area:

1. The uneven and irregular surface of the historic paving and its bad condition;
2. The relevant slope;
3. The difficult accessibility due to a complex and intricate system of stairs.

Going on with the analysis phase, node N4 has been chosen for an additional deepening: in fact it holds very valuable architectural elements, such as St. John the Baptist Cathedral and the 1700s Annunziata Oratorio, and it is the most critical point of the entire historic centre of Vietri sul Mare. At present the user who wants to visit the area feels discouraged especially for the lack of any kind of signalling and information panels and for the bad condition of this entire urban portion. Thus, all the critical issues have been identified and strategies have been planned in relation to three lines of intervention: orientation, overcoming distances and overcoming difference of levels.



Figure 15 – Map of the “Vietri Burgum” pedestrian path with its nodes.

For the first line, according to what the existing regulation indicates (Agostiano et al., 2011), but overcoming all those aspects that have become increasingly outdated, the project plans the building of an App solely dedicated to Vietri urban system: it would be a sort of “aggregator” that makes the access to useful information for the users easier and faster. This App must be provided with information about the history of Vietri, most relevant services and infrastructures for users, accommodation services list, helpful telephone numbers, handicraft shops list. It will also be connected to the most common online maps services so that users will easily find places they will be searching for, thanks to auditory and visual indications. A free Wi-Fi network for the local area will be necessary.

Regarding the second line of intervention, three public spaces devoted to relax and resting should be laid down near local architectural masterpieces: the first will be in front of Vietri Cathedral, the second one will be near the Ciruoppolo terrace and the third one will be near the rendezvous point between via Scialli and via Mazzini. Moreover, three snack-bar points will be located along the accessible route. An accurate work of flooring maintenance is also planned: historic pavement is in a precarious situation and stands as an architectural criticality for particular classes of users. Finally, the entire historic path will be supported by the bike-sharing and partially by the eco-bus services (figure 16).



Figure 16 – Detailed strategies and solutions for the “Vietri Burgum” pedestrian path.

The third line of intervention seems to be the most delicate one: in fact the historic centre of Vietri sul Mare develops around several complex stairs systems, due to the continuous altitude profile variations. These systems are inborn with the urban fabric, as they build together unique organisms that characterise formal qualities of the urban framework and that become the real objects of conservation strategies. Therefore, the several criticalities that affect the urban fabric (physical obstacles, gaps, stairs) are also elements to be preserved. Then, avoiding stairlifts, the only possible strategy will be the improvement of the existing stairs by a direct intervention on the steps, in order to obtain a so-called “ramp with a facilitated step” that has been widely experimented on some Venice’s bridges (Arengi & Pane, 2016).

## Conclusions

The strategic framework proposed is the result of an urban, landscape and transportation project, intended not as separate fields, but integrated in a synthetic vision that highlights the multisector and multiscale character of the contemporary project. To improve the accessibility of such a rich site for both urban and landscape characters, as Vietri, derives primarily from a careful interpretation of the context that is able to constantly stress the historical, cultural, morphological and environmental values that make specific and different the technical and sectoral assessments concerning the condition of transportation and infrastructure. This means that the accessibility strategy has to be, in such cases, always specific and contextual, never schematic or “typological”. Thus, it often indicates a mix of solutions, integrated with each other, which adapt to the morphology, orography and the specific presence of significant elements from the historical and testimonial point of view. It is a strategy outstretched to strengthen the “tortuosity” evoked by De Carlo, capable of emphasizing integration and intersectoriality to promote the places, their identity, their history, speaking of the Mediterranean city (De Carlo, 2004). The accessibility improvement interventions have the value of making more efficient the transport system, thus limiting the impact of traffic and vehicular mobility in terms of congestion, emissions and occupations of the free and open spaces (Russo, 2007; Russo, 2015). But the most important thing is that the effects of an accessibility strategy mainly concern the construction of a new, articulated and strengthened, urban public space system, capable of enhancing the territory as a palimpsest, of improving the usability of space, of developing a strong connection between walkability and polarization of scenic spots and high natural, historic and scenic values.

This can greatly improve the quality of life in Vietri not only for tourists - they certainly are a key element for the sustainability of the project - but most of all for the inhabitants, who are the real protagonists of every good urban policy, as maintaining and enhancing a significant historical urban system as Vietri would lack of any sense if it led to the loss of those elements of life and productivity that still today induce the visitor to travel here.



## References

- Arengi, A. & Pane, A. (2016). L'aggiunta nel progetto di restauro per l'accessibilità del patrimonio culturale/ The addition in conservation project for the accessibility to cultural heritage, *Techne. Journal of Technology for Architecture and Environment*, 12, 57-64.
- Agostiano, M. et al. (Eds.). (2011). *Guidelines to overcome architectural barriers in cultural heritage sites*. Roma: Gangemi.
- Casaburi, O. (1829). *Raccolta di notizie storico-topografiche sull'antica, e distrutta città di Marcina: cominciando dai tempi incerti, sino al secolo 17, e sull'origine delle due città di Vietri, e Cava*. Napoli: presso R. Marotta e Vanspandoch.
- Cascetta, E. (2009). *Transportation Systems Analysis: Models and Applications*. New York: Springer.
- Crisan, R. et al. (Eds.). (2015). *Conservation/Reconstruction: small historic centres conservation in the midst of change*, transactions of the 4<sup>th</sup> Workshop on Conservation, organized by EAAE Conservation Network (Rome-Castelvecchio Calvisio, Italy, 28-31 October 2013). Hasselt: EAAE.
- Conte, A. (2009). Linee di ricerca per la storia socio-economica di Vietri nell'Ottocento. In A. Tesaurò (Ed.), *Storia e Protagonisti nella Vietri dei secoli XIX e XX*, Atti del Seminario di studi (Vietri sul Mare, 27 gennaio 2007). Vietri sul Mare: LITA.
- Craven, R.K. (1821). *A Tour through the Southern Provinces of the kingdom of Naples: to which is subjoined a Sketch of the immediate circumstances attending the late revolution*. London: Rodwell and Martin.
- D'Agostino, B. (1968). Marcina? *Dialoghi di archeologia*, II, 2.
- De Carlo, G. (2004). Tortuosità. *Domus*, 866, 24-25.
- de Luca, S. (2014). Public engagement in strategic transportation planning: An analytic hierarchy process based approach. *Transport Policy*, 33, 110-134.
- De Seta, C. (2001). *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*. Napoli: Electa Napoli.
- Fino, L. (1995). *La costa d'Amalfi e il golfo di Salerno, da Scafati a Cava, da Amalfi a Vietri, da Salerno a Paestum: disegni acquerelli stampe e ricordi di viaggio di tre secoli*. Napoli: Grimaldi.
- Gravagnuolo, P. (1994). *Civiltà di un borgo. Storia e sviluppo urbano di Cava de' Tirreni*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Natella, P. (1981). Un inedito di Matteo Camera per l'inaugurazione della nuova strada. *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana*, I, 1.
- Pane, R. (1962). Case e paesaggi della costiera amalfitana. In *Il compagno di viaggio. Itinerari turistici in Campania*. Napoli: Montanino.
- *Piano Territoriale di Coordinamento e Piano Paesistico dell'area Sorrentino-Amalfitana. Proposta* (1977), workgroup formed by R. Pane, L. Piccinato, G. Muzzillo, A. Dal Piaz, A. Filangieri, G. Vitolo, G. Gallo, A. Marsiglia, G. Francese, reprint by Italia Nostra and Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2007.
- Picone, R. (Ed.). (2013). *Pompei accessibile. Per una fruizione ampliata del sito archeologico*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Russo, M. (2007). Urbanistica della mobilità. In A. Belli (Ed.), *Non è così facile. Politiche a Napoli a*

*cavallo del secolo*, Milano: FrancoAngeli.

- Russo, M. (2015). Multiscalarità. Dimensioni e spazi della contemporaneità. *Archivio Studi urbani e Regionali*, 233.
- Tesauro, A. (1984). *Fonti e documenti per la storia di Vietri. Dalle origini al periodo normanno*, Salerno: Boccia editore.
- Tesauro, A. (2014). *Brevi note sull'alluvione del 25-26 ottobre 1954*. Salerno: tip. Fusco.

# **A CIDADE HABITÁVEL: ARQUITETURA E URBANISMO NA CIDADE**

**LA CIUDAD HABITABLE: ARQUITECTURA Y URBANISMO EN LA CIUDAD  
THE INHABITED CITY: ARCHITECTURE AND URBANISM IN THE CITY**

## CIDADE HABITÁVEL: PARA AS PESSOAS E COM AS PESSOAS

ROSALINDA CHEDIAN PIMENTEL

Docente/Pesquisadora  
Unesp. IPCCIC.

Rua Doutor Mário de Assis Moura, 280 – apto 212 – Bloco Wood  
– Nova Aliança – Ribeirão Preto – SP – Brasil. CEP: 14.026-578.

Email: rchedian@gmail.com

VITÓRIA CHEDIAN PIMENTEL ZANUTTO

Pesquisadora/Graduanda  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. IPCCIC.

Rua Doutor Mário de Assis Moura, 280 – apto 212 – Bloco Wood  
– Nova Aliança – Ribeirão Preto – SP – Brasil. CEP: 14.026-578.

zanuttovitoria@gmail.com

MARIAH CAMPOS SILVA LEANDRO CAMPOS

Pesquisadora/Graduanda  
ESALQ-USP. IPCCIC.

Av. João Fiusa, 2051, apto 23, Ribeirão Preto, SP (Brasil) CEP  
14024-250.

E-mail: mariah.campos@usp.br

### Resumo

A Cidade Habitável é aquela que congrega múltiplas dimensões, como criatividade, inteligência, internacionalidade e herança cultural-patrimonial, deixando de ser mero lugar de passagem para as pessoas que se percebem usuárias, para ser construída para as pessoas e com as pessoas. Deixa de ser cidade mercadoria para se transformar em cidade humana e sustentável. Com a reavaliação do centro urbano histórico, a demolição dos edifícios não cessou, mas diminuiu muito, e novos projetos começaram a surgir em volta, mesmo que em escala pequena. Infelizmente, a maioria desses novos edifícios, foi projetado voltado para seu interior, e o espaço público passou a ser considerado plenamente como forma arquitetônica. Além disso, muitos térreos foram utilizados para habitação ou serviços ao invés de comércio, anulando a fachada ativa. A cidade deixa de ser pensada para e com as pessoas de forma sustentável e limita-se a ser uma cidade de usuários. Essa noção compreende o lugar como aquele que promove o seu desenvolvimento, visando à mobilidade, à qualidade de vida da sua população e à história, que os materiais da construção narram sobre os rastros deixados ao longo dos tempos, bem como sua sustentabilidade. É uma pesquisa bibliográfica e propositiva.

### PALAVRAS CHAVE

*Cidade habitável, cidade humana, cidade sustentável*

### Abstract

The Liveable City is the one that's congregates multiple dimensions, like creativity, intelligence, internationality and a heritage of culture and patrimony, ceasing to be just a place of passage, where people are seen as users, and starting to be built for people and with people, changing of being a merchandise city to become a human and sustainable city. With the revaluation of the historical city center, the demolition of buildings didn't stop, but reduced too much, and new projects began to emerge around, even on a small scale. Unfortunately, most of these new buildings, was designed facing inside, and the public space was considered just as an architectural form. In addition, many ground floors were used for housing or services rather than trade, negating the active facade. The city is no longer thought to and with people in a sustainable way and is limited to a city of users. This notion comprises the place as one that promotes their development, aiming to mobility, quality of life of its population and history, the building materials talks about the traces left over time, as well as its sustainability. It is a literature and purposeful research.

### KEY WORDS

*Liveable city, human city, sustainable city.*

## Introdução

Partiu-se da ideia de Cidade Habitada, aquela que é pasada ao morador ou ao passante, como usuários e tomadores dos serviços que são ofertados unilateralmente, para a reflexão sobre a Cidade Habitável, que através da Arquitetura e Urbanismo, passa a ser edificada dentro da paisagem natural a partir do trinômio: construção, conectividade e cultura.

Contudo, a evolução pela articulação de novos arranjos de governança gera como mola propulsora a criatividade e a sustentabilidade, que são as portas para novas soluções, profissões e propostas de planejamento urbano. Em resumo, a cidade deve ser capaz de inovar em variadas dimensões: a científica e a tecnológica, a econômica, a ambiental e a social (Reis, 2016). A gestão a partir das identidades, representadas em suas expressões culturais, é o caminho para a transformação da cidade-mercadoria, na qual predomina o interesse do capital, em cidade-humana, que coloca o homem em primeiro lugar.

O reconhecimento e a valorização das identidades, como abordagem endógena, torna-se o meio para evitar que as cidades continuem a ser construídas a partir dos interesses do capital e em detrimento das pessoas. Esse estreito relacionamento entre o capital e os processos de construção dos centros urbanos, interdita a efetivação do direito à cidade, impedindo que o ser humano seja a prioridade, o protagonista do local construído para ele.

Olhar para a cidade pelas lentes das culturas nela presentes reifica o seu significado, fazendo-a resultado da construção e da vivência coletivas. O caminho de proximidade torna a vida em comunidade, gerando a possibilidade do bem viver para todos. O que se discute é a criação de ferramentas que transformem a percepção fragmentada de cidade, que expulsa os mais pobres para locais distantes, em função de não possuírem meios para acessar os melhores espaços e condições mínimas de uma vida digna (Harvey, 2009).

No bojo dessa discussão, que inclui a reflexão sobre cidades sustentáveis, Harvey (2012) molda o termo “cidades rebeldes”. Essa seria a capacidade de resposta que as grandes metrópoles estão assumindo, em função da limitação do capital em oferecer melhores alternativas de vida para muitas pessoas que, descontentes, articulam movimentos, envolvendo grupos em defesa dos direitos sociais.

O autor expressa a convicção de que a qualidade de vida em uma cidade, é algo definido por seus habitantes, sua forma de vida, seu modo de ser. Para que isso se torne único, o capital depende da inventividade de uma população, pois tende a ser homogeneizante, enquanto as pessoas fazem o diferencial, produzem atrações únicas. Isso significa que os movimentos populares podem ter espaço para florescer, para tentar definir alguma coisa que seja radicalmente diferente.

Ao prestar atenção na história das cidades, pode-se ver que as estruturas urbanas e o seu planejamento



influenciam o comportamento humano e o funcionamento das cidades. Como exemplo, pode-se citar a renovação urbana de Paris, por Haussmann no ano de 1852, que abrigava uma plataforma cultural especial aos bulevares, espalhando passeios públicos e cafés ao longo das ruas largas da cidade (criação de fachadas ativas).

A cidade viva não é apenas um objetivo, mas um ponto de partida para criação de cidades seguras, sustentáveis, saudáveis e humanas. A cidade viva se diferencia da cidade sem vida, pois é amistosa e acolhedora, demonstrando forte vitalidade, o que atrai as pessoas.

Para que a cidade viva ofereça boa experiência aos seus habitantes, precisa ter vida urbana variada e complexa onde as atividades de lazer, sociais e de trabalho estejam interligadas entre si, como locais de proximidade. A parte principal de uma cidade convidativa são seus espaços públicos, onde os vazios ocupados têm maior importância pois “as pessoas vão onde as pessoas estão”.

Todos esses princípios citados acima contrastam com a situação existente em muitas metrópoles contemporâneas. Os pesquisadores constroem muitos espaços grandes, porém individuais. Embora existam muitos espaços públicos bem projetados, como por exemplo, ruas, bulevares, alamedas, avenidas e passagens, não são espaços sequenciais, o que leva as pessoas a se deslocarem de um para o outro utilizando o automóvel, e não permitem a movimentação verde.

A realidade existente na maioria das metrópoles urbanas é bem diferente de uma cidade viva e com energia propulsora. Principalmente na região central, encontram-se edificações degradadas, quando o correto seria encontrar uma sobreposição de épocas e evolução de uma sociedade estampada na arquitetura da região.

Muitas das cidades hoje habitadas, não são habitáveis, grande parte da população sofre com problemas básicos, como por exemplo, falta de residência para todos, falta de saneamento básico, transporte público insuficiente, poucos incentivos ao uso do transporte verde e falta de conservação das pré-existências das cidades.

Uma frase de Morin (2000) explica a trajetória para se ter uma Cidade Habitável: “...um pensamento repensado deve alimentar-se de conhecimentos históricos, econômicos, ecológicos e sociológicos. Deve levar em conta e, ao mesmo tempo, ultrapassar todos os lados”. Esse pensamento une os princípios de uma Cidade Habitável com sustentabilidade.

Assim, poderia emergir um “urbanismo reflexivo”, que desenvolveria efetivamente um pensar sobre o presente e o futuro, a partir de conhecimentos ligados de modo transdisciplinar. Refletir sobre a cidade do amanhã resulta de uma providência cultural destinada a encontrar os fundamentos de laços entre o local e o



global, o contexto urbano e o contexto natural, a exigência da mobilidade e a da identidade de todos.

## Objetivos

- Elaborar reflexões sobre os elos de construção de uma cidade habitada para uma Cidade Habitável.
- Refletir sobre a sustentabilidade em uma Cidade Habitável e dar exemplos do que vem sendo feito n´algumas cidades do mundo e no Brasil
- Destacar a conectividade necessária entre o trinômio gestão pública, sociedade civil e cidadão.

## Metodologia

O método trabalhado foi o da lógica formal sobre um fenômeno, que é a observação do processo transformador de uma cidade habitada para uma Cidade Habitável. É uma pesquisa descritiva, qualitativa e bibliográfica, bem como dedutiva. Caracteriza-se em ser uma pesquisa do tipo participante e de observação.

Todas as cidades do mundo poderiam ser estudos de caso, devido as suas peculiaridades culturais, econômicas, sociais e políticas. Da metodologia fazem parte ainda, a percepção e observação emitidas por *stakeholders*.

Alguns exemplos de políticas públicas são apresentados como *cases* que têm somado no processo de transição cidade habitada para Cidade Habitável. A pesquisa é propositiva e não se aplicou pré-teste.

## 1. Referencial Teórico

O arquiteto britânico, Charles Landry, é apontado como o primeiro a formular o conceito de “Cidade Habitável”, título de sua obra escrita em parceria com Franco Bianchini, em 1994. Os autores evidenciam que os recursos culturais são a matéria-prima da cidade e sua base de valor.

Entre os americanos a difundir o tema, está o economista Richard Florida, autor do livro **A ascensão da classe criativa**, lançado em 2002, onde descreve as funções da cultura e da tecnologia como instrumentais e, ao elencar índices e subíndices de criatividade aponta o talento, a tecnologia e a tolerância.

A economista Ana Carla Fonseca dos Reis se destaca, estudando e propagando os dois conceitos: Economia e Cidade habitada, que denomina cidade criativa. A novidade dos conceitos provoca incertezas e muitas dúvidas, em especial quanto a sua abrangência. Tendo o elemento “desenvolvimento regional” como um pilar da proposta da Economia Criativa, Arjo Klamer, professor da Erasmus University Rotterdam, explicita a permissão de variação conceitual a partir das especificidades do local.

Um projeto de Cidade Habitável só se valida se concebido em consonância com os referenciais culturais e identitários da comunidade para o qual está sendo criado. Robert M. Solow, prêmio Nobel da Economia, em 1997, já tratava da influência positiva o referencial cultural na qualidade de vida de uma cidade, em seus trabalhos. Declarou em várias entrevistas que: “a longo prazo, lugares com forte e distinta identidade têm chance de prosperar mais do que aqueles que não a possuem. Toda as cidades devem conhecer seus atributos de identidade mais fortes e desenvolvê-los”. Ou, diz ele, “correrão o risco de serem tudo para todos e nada de especial para ninguém”.

A Cidade Habitável, que exige um homem morador cocriador, está apoiada no tripé da (1) sustentabilidade, da (2) conectividade/integração e da (3) cultura. Em relação ao item 1, o arquiteto e urbanista Jan Gehl (2014), autor de vários livros, entre eles **Cidades para pessoas**, responsável por promover mudanças significativas em Copenhague, Dinamarca, na década de 1960, a favor da sustentabilidade, que inspiraram o mundo todo, defende que boa parte dos profissionais que definem o futuro de uma cidade, entre eles arquitetos, urbanistas e políticos, sempre está focada em melhorar o trânsito, construir monumentos, pontes, mas nenhum desses profissionais tem a proposta de criar uma cidade melhor para as pessoas viverem.

O conceito de sustentabilidade está relacionado à qualidade de vida. São cidades que adotam uma série de práticas, que promovem o desenvolvimento econômico combinado com a preservação do meio ambiente e, que ao assim procederem buscam oferecer ao morador da localidade a melhor qualidade de vida possível.

Ainda no Brasil, o importante processo de urbanização coloca a maioria dos brasileiros, cerca de 90%, em 2015, vivendo em centros urbanos. Essa transição do campo para a cidade se deu de forma rápida e sem planejamento, gerando adensamento populacional e inchando centros urbanos, que sem planejar, preparar e investir adequadamente acabaram por não conseguir responder às demandas e às necessidades básicas de seus novos moradores.

A realidade se traduz em espaços urbanos ocupados de forma desordenada, gerando degradação ambiental e social, onde muitas famílias se veem privadas do acesso a serviços públicos essenciais, de infraestrutura mínima, de condições de moradias adequadas e de restritas oportunidades de emprego e renda para seu sustento.

Assim, as cidades vão crescendo e escondendo dentro de si mesmas espaços intraurbanos e áreas rurais, onde as condições de vida são de extrema precariedade - a cidade passa a esconder “outras cidades”. E, são nessas “outras cidades”, que as desigualdades sociais estão presentes, revelando as situações de vulnerabilidade de seus moradores. Este quadro compromete a qualidade de vida e a saúde das pessoas e é um dos principais desafios para o desenvolvimento sustentável.



O arquiteto e urbanista Carlos Leite (2012), em seu livro **Desenvolvimento sustentável num planeta urbano**: cidades sustentáveis, cidades inteligentes afirma que o desenvolvimento sustentável no século XXI precisa incorporar uma agenda estratégica que contemple, pelo menos, (1) uma nova economia, com mercado socialmente responsável e ambientalmente sustentável; (2) uma visão ampla que proporcione a superação do modelo individualista e imediatista; (3) um novo padrão de relação social corporativo, com destaque para o relacionamento horizontal eco operativo, e (4) projete novos indicadores do progresso humano, mais amplos, menos economicistas. Ele se refere, por exemplo, ao IDH e às metas do milênio. Para o arquiteto, estas projeções precisam apresentar assertiva ecológica e índices de sustentabilidade.

Em relação ao conceito de conectividade, é importante manter a visão amplificada. Trata-se de definição abrangente. Conectividade entre sociedade e gestão pública; conectividade entre a sociedade em si e a gestão pública em si. Conectividade entre as partes da cidade, entre tudo que pode parecer perto, com as coisas que estão longe. Entre o que a comunidade deseja e manifesta ao participar do processo democrático de se planejar uma cidade e o que os gestores públicos estão organizando como oferta.

Recorrendo à **Teoria U**, o termo conectividade está presente nas práticas sugeridas por Otto Scharmer (2010, 2014) do MIT-Massachusetts Institute of Technology. Quando trabalha a formação do líder que se conecta com o futuro emergente, não é restrito em relação ao que esta conectividade pode proporcionar aos envolvidos. A escuta elevada ao nível quatro, por exemplo, é uma habilidade que somente pessoas conectadas são capazes de alcançar.

O conceito de “integrada”, por sua vez, que se soma ao de conectividade, transita com mais frequência na área da Administração Pública. Sua fragilidade enquanto proposta é evidente. Nem mesmo setores afins, como Turismo e Cultura, por exemplo, Cultura e Educação; Social, Esportes e Cultura se interrelacionam, enquanto condutores de iniciativas com objetivos comuns. Outro desnivelamento, que dificulta qualquer integração, é a falta de sintonia entre município, estado e União. Luiz Roberto Alves e José de Sá (2011) organizaram o livro **Políticas integradas de governança**: participação, transparência e inclusão social e, reuniram vários artigos que debatem o tema em sua mais ampla abrangência. Ao apontar a integração das políticas públicas, como condição para o desenvolvimento, observam que se uma cadeia produtiva, ao contar com políticas setoriais federais e estaduais, não obtiver respaldo nas legislações e incentivo municipais, se os órgãos de financiamento, fiscalização, regulação não entenderem os pressupostos da política, não preservarem os interesses individuais e coletivos e se o setor privado não visualizar consciência e segurança nesta política, dificilmente se consolidará.

Mas, a necessidade de ações integradas, no bojo da Cidade Habitável, se dá ainda enquanto localidade. A conectividade, em sua essência, sugere comunicação e interligação entre as partes que formam a cidade; a proposta de gestão integrada, por sua vez, consegue ser mais abrangente ao criar condições de fortalecimento de uma área a partir da outra. Neste caso, trata-se de soma de esforços, de recursos, de

construção de estratégias que intensifiquem ações diversas, mas integradas.

O conceito de Cidade Habitável entrou para a pauta social nas últimas três décadas. Alguns pesquisadores produziram derivações, outros desejaram criar conceitos novos e, por isso, há à disposição várias terminologias que dialogam com a palavra-chave cidade: Integrada, Sustentável, Verde, Inteligente, Viva, Ecológica, Herdada e a Humana, adotada pelo IPCCIC, entre outras. As definições acima estão inseridas no conceito de Cidade Habitável.

Como para Bauman (2004) o impulso criativo é o que define o amor, para Jacques Le Goff (2012), o que define a cidade são suas funções essenciais: a troca, a informação, a vida cultural e o poder. Para o autor de **Por amor às cidades**, essa essência dos núcleos urbanos está presente na longa duração, desde a Idade Média, talvez, até mesmo, desde os tempos da Antiguidade Clássica. Contudo, na contemporaneidade um desses elementos torna-se, pela primeira vez na história, cada vez mais ausente nas cidades: as trocas. Enclausurados em casas, prédios e condomínios murados, aqueles que deveriam ser cidadãos, saem de seus redutos apenas para usufruir da cidade, para passar por ela, sem estabelecer relações de troca.

Por sua vez, nenhum grupo gestor é qualificado em demasia para dispensar a validação da comunidade quanto às ideias que para ela deseja promover. O que significa afirmar que o sucesso de uma proposta de Cidade Habitável está pautado na ação cooperada entre poder público e comunidade. É este conceito de cocriação que valora a Tecnologia Social criada pelo Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais – IPCCIC, no Brasil. Qualquer cidade que desejar, pode ser uma Cidade Habitável? A resposta é sim. Então, a criatividade é uma potencialidade seja enquanto adjetivo de um indivíduo, de uma comunidade, de uma cidade ou mesmo de um país.

## 2. Cidade Habitável: a diversidade como patrimônio

A cidade é o local onde os cidadãos e suas histórias formam a economia e criam o simbólico da expressão dessa fusão e, nesta transição, a busca pela qualidade de vida é primordial. O cidadão não é apenas a pessoa com seus direitos e deveres, mas acima de tudo, é aquele indivíduo que se transforma e promove a transformação ao seu redor, gerando renda e expressando valor ao trabalho que realiza. Na cidade, a riqueza está no patrimônio cultural gerada pela diversidade étnica, de gênero, da religião e das tradições das pessoas, que aglutina a cultura local e a transporta através das pessoas para o global.

O conceito de gestão integrada é abrangente porque pode ser avaliado a partir de vários radicais possíveis permitido pela própria semântica. Pode-se iniciar pelas informações orientadas como base principal a partir das variáveis que tornam uma cidade integrada. São elas: dimensão social (necessidades básicas satisfeitas; serviços de saúde e educação acessíveis a todos e com alto nível de qualidade); econômica (acesso às experiências, recursos, contatos, interações e comunicações e a economia local diversificada e

inovativa); política (alto suporte social sem exploração e alto grau de participação social); ambiental (ambiente físico limpo e seguro e ecossistema estável e sustentável); cultural (orgulho e respeito pela herança biológica e cultural).

Sob a ótica da sustentabilidade, a Cidade Habitável é uma estratégia de promoção da saúde, da educação e de outros setores que compõem o cotidiano do cidadão, e têm como objetivo a melhoria da qualidade de vida da comunidade. É aquela em que as autoridades políticas e civis, as instituições e organizações públicas e privadas, os proprietários, empresários, trabalhadores e a sociedade, em geral, dedicam constantes esforços para melhorar as condições de vida, trabalho e cultura da população; estabelecem uma relação harmoniosa com o meio ambiente físico e natural e expandem os recursos comunitários para melhorar a convivência, desenvolver a solidariedade, a cogestão e a democracia.

Para que uma cidade se torne Habitável sua sociedade deve se esforçar para proporcionar: um ambiente físico limpo e seguro; um ecossistema estável e sustentável; alto suporte social sem exploração; alto grau de participação social; necessidades básicas satisfeitas; acesso às experiências, recursos, contatos, interações e comunicações; economia local diversificada e inovativa; orgulho e respeito pela herança biológica e cultural dos nativos e imigrantes que são seus agentes; serviços de saúde de alto nível acessíveis a todos.

Especificamente, o movimento na Cidade Habitável colocará governo, sociedade civil e comunidades como partes integrantes e essenciais das estratégias voltadas para a promoção da qualidade de vida com ênfase no contexto local. A sinergia e convergência do movimento devem ter como ponto comum a elaboração de plano de ações locais, no qual se pactuam resultados e metas.

O instrumental orientador para a estruturação dos dados e informações da leitura territorial estratégica, que no caso é a Arquitetura Urbana, é a ferramenta de avaliação e resposta de equidade da qualidade de vida sempre em consonância com as dimensões descritas acima. A aplicação deste instrumental pauta-se em dois aspectos basilares: a ausência de um planejamento com e para seus cidadãos, e seu respectivo gerenciamento.

Para a engenheira Márcia Casseb, chefe da equipe de Projetos Urbanos e coordenadora do Programa Cidades Emergentes e Sustentáveis do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), o aumento da efetividade da política urbana no país depende de melhores recursos humanos nas instituições públicas, de uma boa legislação e conhecimento suficiente das implicações dos planos. Entre os desafios a serem superados pelos municípios estão a simplificação da legislação urbanística e ambiental e a integração institucional e espacial de ações.

A identificação de uma oportunidade se coloca na possibilidade em se desenvolver uma metodologia capaz de incorporar um conjunto de métodos e instrumentos e sua aplicação prática, em município impactado

diretamente, com a implantação de um grande complexo industrial logístico.

Neste contexto, o ponto de partida se dá em como estruturar a leitura territorial estratégica na temática da saúde, educação e setores básicos do cotidiano, criando instrumentos que viabilizem a identificação e a análise da capacidade/potencialidade que uma cidade tem em promover a qualidade de vida e saúde, bem como de proteger a vida de sua população e indicar possibilidades para instalar um processo *continuum* de se transformar, cada vez mais, em uma Cidade Habitável.

## 2.1. Uma cidade viva igual à habitável

*Plinth* é popularmente conhecido como andar térreo de um prédio, é literalmente aquilo que se vê ao nível dos olhos. A instalação de edifícios modernos com novos usos provoca mudança na vida social, até mesmo no conceito de família. Esse processo de transformação é o chamado “Renascimento Urbano” – onde o térreo deixa de exercer a função única de entrada/recepção e passa a executar papel fundamental como agente modificador do entorno.

Fachadas ativas seguram o consumidor e fazem com que ele prolongue seu percurso. É importante criar *Plinths* multifuncionais, para que mesmo com o passar dos anos, os ambientes continuem aptos para receber novos usos. A preocupação com o bom funcionamento dos *Plinths* deve partir especialmente dos moradores da região pois na maioria das vezes, os proprietários não abrem os olhos para o térreo quando 90% de suas unidades já foram vendidas.

O *Placemaking* explica a transição da rua para uma série de atividades, que devem surgir da comunidade. O conceito de *Placemaking* é sobre receber mais retorno pelo dinheiro empregado, afinal não há necessidade de utilizar muito capital, se o projeto for bem executado, permite mais experimentação. O conceito surgiu a partir de um público mais jovem que sente intensa necessidade de socialização.

Muitas cidades se desenvolveram a partir de cursos d’água e cresceram neste entorno. Mercados, lojas, praças, entre outros, constituíam as áreas mais frequentadas da cidade. Posteriormente, começou a se ter noção da importância das fachadas ativas e da necessidade de atenção no térreo das edificações. Depois de anos de modernismo viu-se a decadência da separação de funções. As cidades iniciaram um processo de diminuição no tráfego de veículos e melhorar a hospitalidade urbana: preservar e renovar o tecido urbano histórico. Novo foco na escala humana na cidade, a rua passa a ser vista como local de encontro entre pessoas, as cidades começam a fechar as ruas para veículos e permitir apenas a mobilidade de pedestres.

Com a reavaliação do centro urbano histórico, a demolição dos edifícios não cessou, mas diminuiu muito, e novos projetos começaram a surgir em volta, mesmo que em escala pequena. Infelizmente, a maioria desses novos edifícios, foi projetado voltado para seu interior, e o espaço público passou a ser considerado

plenamente forma arquitetônica. Além disso, muitos térreos foram utilizados para habitação ou serviços ao invés de comércio, anulando a fachada ativa.

Ao trabalhar-se o conceito de cidade habitável vem a ideia de qualidade de vida, onde a cidade é desenhada e preparada para as pessoas e ouvindo os anseios e demandas da própria sociedade e de sua quimera, enquanto sociedade no futuro. Através da Arquitetura mapeia-se os rastros de vida e de tradições desta mesma sociedade ao longo do tempo, assim como dos padrões de sustentabilidade nos quais se habitava. E, o fato de ser reconhecida como habitável só acontece se a urbanização for a vocalização da sociedade que se sente pertencente e integrada na vida da urbes, construída para reverberar os anseios das demandas sociais. O urbanismo é o instrumento para a sociedade garantir sustentabilidade e qualidade de vida.

## **2.2. Ilustrando o que já vem sendo feito**

Foi no início do século XX que a preocupação com o crescente aumento no número de automóveis atingiu seu ponto crítico. Na cidade de Copenhague os ciclistas constituem 37% da movimentação de ir e vir do trabalho. O objetivo da cidade é atingir 50% da movimentação com ciclistas e pedestres. Existem várias estratégias que podem ser adotadas para reduzir o fluxo de veículos. Outro bom exemplo é a cidade de Copenhague, que vem reestruturando sua rede viária, substituindo as faixas de automóveis por espaços com melhor qualidade para o tráfego de bicicletas. Em 2002, Londres estipulou uma nova taxa para os veículos que se dirigiam ao centro da cidade e a consequência foi a redução em 18% no número de automóveis.

À medida que melhoram as condições do espaço urbanístico no mundo aumenta a chamada “cultura da bicicleta”, onde crianças, idosos, homens e mulheres de negócios, estudantes, pais e até prefeitos se sentem confortáveis com o pedalar seguro, econômico e muitas vezes mais rápido que o transporte de automóveis. Pode-se citar também, o alargamento das calçadas, troca de pisos, mudança de mobiliário urbano e aumento dos corredores verdes como forma de incentivo ao caminhante e ao ciclista. O planejamento físico é um elemento de extrema importância que influencia no padrão de usos de algumas regiões específicas da cidade.

### **2.2.1. Abordagem ecológica e a educação ambiental**

Abordagem ecológica é utilizado para medir o quanto de recursos naturais renováveis os seres humanos utilizam em determinada ação ou num conjunto de ações e medir a condição do planeta de repor esses recursos. Além disso existe também a questão do desenvolvimento local. Quando é feita a escolha de realizar uma compra na própria região esse ato está ligado diretamente ao desenvolvimento dos indivíduos dessa localidade. O papel de uma rede de consumo sustentável é criar um vínculo com agricultores familiares da região onde a rede se localiza e transformar esse mercado em processo da região.

A educação ambiental é importante para que a sociedade sustentável seja alcançada. Desde criança até a vida adulta a educação ambiental guia para o sentido mais coerente de se viver. Um fator importante para que a população seja crítica na hora de fazer escolhas de consumo é que essa população tenha acesso às informações necessárias para isso. Um consumidor consciente se preocupa com as origens dos alimentos que consome e valoriza o local.

Das 300 mil espécies de plantas comestíveis existentes na natureza, consome-se apenas 200, ou seja, algo em torno dos 0,06%. Isso acontece porque a base da alimentação foi selecionada através do critério de facilidade para a reprodução em larga escala. Isso se deve à necessidade do mercado produtor ter menos fatores de conflito para a sua produção em larga escala. Fica-se assim, apenas com “dez cultivos mais importantes do planeta que, em sua maioria, se polinizam com a ajuda do vento, sem necessidade de insetos”.

Uma vez que mais de 800 milhões de pessoas no mundo ainda não têm acesso devido a alimentos saudáveis e nutritivos, a agricultura familiar, que detém 75% dos recursos agrícolas no mundo, tem o papel crucial de aumentar sua produtividade, diversificar os meios de subsistência e estimular práticas sustentáveis. Segundo o secretário Geral da ONU, Ban Ki-moon “os agricultores familiares gerenciam a grande maioria das propriedades agrícolas do mundo. Eles preservam recursos naturais e a agrobiodiversidade. Eles são o pilar dos sistemas de agricultura e de alimentação inclusivos e sustentáveis”.

## Conclusões

Diante do exposto e atendendo aos objetivos delineados, conclui-se que uma cidade só se torna Habitável se atender às condições de ser planejada a longo prazo, com a vocalização da sociedade transformando-se em política pública, com a parceria do setores público, privado e sociedade civil, deixando de ser uma cidade habitada para ser uma cidade para as pessoas e, construída com as pessoas, que deixam de ser usuárias e passam a ser cocriadoras da Cidade Habitável.

1. Do texto reflexivo elaborado, depreendeu-se um conjunto de ações para que a mudança de cidade habitada para Habitável e Sustentável se concretize, sendo a seguir indicadas: A reforma da gestão nas diferentes esferas do poder executivo, tais como governo municipal, estadual e do Estado, com gestão descentralizada no processo da urbanização;
2. A compreensão do papel central da sociedade civil está relacionado com nível de desenvolvimento que possa produzir um governo em bom funcionamento e um sistema de mercado efetivo;
3. Um novo contrato social vinculado a direitos e a responsabilidades, tendo o respeito à democracia e seus princípios;
4. Não renunciar ao objetivo de criar uma sociedade mais igualitária;
5. As políticas sociais, ecológicas e econômicas precisam estar conectadas;

6. Políticas ativas que sejam capazes de combater o crime aqui e agora, bem como no longo prazo;
7. Elaboração de políticas capazes de lidar com a crise ambiental;
8. Estabelecimento de um arcabouço efetivo de capitalismo responsável;
9. Práticas adequadas e isonômicas do poder local visando ao poder global;
10. Mitigação dos desequilíbrios herdados e vividos numa cidade habitada.

Estas proposições se atingidas, transformarão cidades num mundo urbano mais sensível e menos fragmentado, mais humano e menos díspare, onde os aspectos sociais, econômicos, ecológicos e políticos se nivelam, contruindo uma sociedade cooperativa e integrada, vivendo num lugar de maior proximidade e renovada em seu contrato social.

Apesar do saber sobre o que é necessário ser conduzido para o êxito do processo, há diversos obstáculos a serem superados e que exigem da parte da sociedade civil e dos demais *stakeholders* esforços substantivos para superação, conforme pode ser visualizado na figura 2, apresentada e transcrita do/no Seminário do Conselho dos Arquitetos e Urbanistas, em 17 de agosto de 2016.



Figura 1 Os desafios dos municípios no Brasil (CAU/BR, 2016)

## Referências

- Alves, L. R; Sá J. (2011) *Políticas Integradas de Governança* – Participação, Transparência e Inclusão Social. Editora Metodista: São Paulo.
- Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), Programa Cidades Emergentes e Sustentáveis. Recuperado de: [www.iadb.org/pt/...de.../iniciativa-de-cidades-emergentes-e-sustentaveis.10562.html](http://www.iadb.org/pt/...de.../iniciativa-de-cidades-emergentes-e-sustentaveis.10562.html) 11 de set de 2013

- Bauman, Z,(2004) *Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos*. Editora ZAHAR: Rio de Janeiro.
- Conselho de Arquitetura e Urbanismo. (2016) *Desafios do projeto e cidade: Governança metropolitana*. In: *Seminário da Comissão de Política Urbana e Ambiental do CAU/BR*, realizado no dia 17/08/16, em Brasília.
- Florida, R. (2002). *The rise of de creative class*. Chicago: Basic Books.
- Gehl, Jan. (2014) *Cidades para pessoas*. Editora Perspectivas: São Paulo.
- Hans, K. (2015). *Cidade ao Nível dos Olhos, Lições Para Plinths*. Porto Alegre: EdiPUCRS.
- Harvey, D. (2012). *Os limites do capital*. São Paulo: Cultura.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Cultura.
- Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais- IPCCIC. (2013/2016). Várias publicações e pesquisas desenvolvidas.
- Klamer, A. (1996). *The value of culture*. Chicago: Chicago University.
- Landry, C.; Bianchini, F. (2013). *Origem e futuro da Cidade habitável*. São Paulo: SESI-SP Editora.
- Legoff, J. (2012). *Por amor às cidades*. São Paulo: Saraiva.
- Leite, C. (2012). **Desenvolvimento Sustentável em um planeta urbano**: Cidades Sustentáveis, Cidades Inteligentes. São Paulo: Edição Companhia Bookman.
- Morin, E. (2000). *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Morin, E. (2011). *A Vida para o futuro da humanidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Reis, A.,C. F. (Org.). (2008). *Economia criativa: como estratégia de desenvolvimento : uma visão dos países em desenvolvimento*. São Paulo: Itau Cultural.
- \_\_\_\_\_. *Cidades Criativas – soluções inventivas – O papel da Copa, das Olimpíadas e dos museus internacionais*. (2010) São Paulo: Garimpos de Soluções e Fundarpe.
- \_\_\_\_\_. *Cidades Criativas – Burilando um conceito em formação*. (2016). IARA. Recuperado de: [http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/12\\_IARA\\_vol4\\_n1\\_Reflexoes.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/12_IARA_vol4_n1_Reflexoes.pdf).
- \_\_\_\_\_. *Cidades Criativas – da teoria à prática*. (2012) São Paulo:SESI Editora.
- Scharmer, O.. (2014). *Liderar a partir do futuro que emerge: a evolução do sistema econômico ego-cêntrico para o eco-cêntrico*. São Paulo, Campus.
- \_\_\_\_\_. (2010). *A Teoria U*. Como lider pela percepção e realização do futuro emergente. São Paulo: Campus.
- Solow, R (1997). *Learning by doing*. Stanford University Press, 1997



# O LIMITE DO MERCADO NO ESPAÇO DA PRAÇA: O CASO DE ÉVORA, SÉCULOS XVI-XVIII <sup>1</sup>

DANIELA NUNES PEREIRA

Doutoranda em História, Bolseira de Doutoramento UNESCO  
Chair (ref. ue\_unesco\_cidehus)  
Universidade de Évora. Departamento de História.  
CIDEHUS - Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Uni-  
versidade de Évora  
Palácio do Vimioso, Largo do Marquês de Marialva, n.º 8  
Apartado 94  
7000-809 Évora - Portugal  
Palácio do Vimioso.  
Email: dani\_sofia@hotmail.com

## Resumo

*Desde a Idade Média que praça era sinónimo de mercado; porém, por a praça ser ao mesmo tempo o principal espaço público, o mercado não podia afetar as atividades religiosas e concelhias que ali tinham lugar. Para tal era preciso definir a área das trocas comerciais, especialmente nas circunstâncias em que havia necessidade de articular as diversas funções que a praça desempenhava. A documentação dos séculos XVI a XVIII revela que os principais edifícios localizados na praça, nomeadamente a Igreja e os Paços do Concelho, tinham uma clara intenção de afirmar a sua representatividade naquele espaço, não podendo ser invadido pelos vendedores. Tal está bem vincado numa das principais praças de Évora, a Praça do Giraldo, que analisamos neste trabalho.*

## Abstract

*Since the Middle Ages the square was the synonym of a market;; however, as the square was the main public space, the market could not affect the religious and council activities that took place there. For that reason, it was necessary to define the area for the commercial exchanges, especially under circumstances when there was the need to articulate the various functions that the square embraced. The documentation from the XVI to the XVIII centuries reveals that the main buildings that were built on the square, such as the Church and the Town hall, had the clear intention to mark their representativity on that space, and could not be invaded by the salesman's. This paper deals with these realities in one of the main squares of the city of Évora.*

## PALAVRAS CHAVE

*Évora; urbanismo; praça; espaços de mercado; séculos XVI-XVIII*

## KEY WORDS

*Évora; urbanism; square; market place; 16th-18th centuries.*

<sup>1</sup> O presente trabalho é parte da pesquisa que me encontro a desenvolver para a tese de doutoramento intitulada Os espaços de mercado nas cidades portuguesas entre os séculos XVI e XVIII, sob a orientação do Prof. Doutor João Brigola, da Universidade de Évora, e do Prof. Doutor Eduardo Duarte, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

## Introdução

Desde a Idade Média que praça era sinónimo de mercado<sup>1</sup>; porém, por a praça ser ao mesmo tempo o principal espaço público, o mercado não podia interferir nas atividades religiosas e concelhias que ali tinham lugar. Para tal, era preciso definir a área das trocas comerciais, especialmente em circunstâncias em que havia necessidade de articular as diversas funções que a praça desempenhava.

Para Évora, a documentação dos séculos XVI a XVIII revela que os principais edifícios situados na praça do Giraldo, nomeadamente os Paços do Concelho e a Igreja de Santo Antão, tinham uma clara intenção de vincar a sua representatividade naquele espaço, não podendo ser invadido pelos vendedores. Para que isso sucedesse eram impostos limites jurídicos e limites físicos, que podiam ser reconhecidos, como refere Donatella Calabi, pela própria arquitetura que contornava a praça ou através de elementos como o pelourinho, o chafariz, as escadarias, ou outras estruturas arquitetónicas. No entanto, sempre que essa arquitetura se alterava, as regras de uso do espaço também as acompanhavam. No século XVI, a construção dos Paços do Concelho, no topo sul da praça, a reconfiguração e ampliação da primitiva igreja de Santo Antoninho, na extremidade norte, bem como a construção de uma fonte no espaço central ditaram uma nova configuração e ocasionaram a imposição de novos limites e regras para as trocas comerciais, pelos muitos interesses que passaram a coexistir. Ainda segundo Donatella Calabi, “a reconstrução ou ampliação de edifícios ou outras construções arquitetónicas, mesmo de uma fonte, arcadas em série, ou de um novo pavimento, podem ser considerados instrumentos fundamentais para reorientar o espaço de mercado, bem como a definição dos limites da praça e das ruas”<sup>2</sup>. Muitas vezes, na ausência de divisões físicas claramente definidas, o espaço era pontuado por elementos móveis (tabuleiros, bancos, barracas), ou visuais (tabletas e os expostos para venda), ou sonoros (rebate do sino) e temporais (manhã, tarde, semanal, mensal, sábado, domingo)<sup>3</sup>. Há também uma tendência para regulamentar o mercado, distinguindo as áreas de acordo com os géneros vendidos, o que é veiculado através das posturas municipais. A partir do século XVI, os peixeiros de Évora não são referidos entre os vendedores da praça principal. Para estes vendedores encontrou-se uma solução mais adequada, transferindo-os para uma outra zona da cidade.

A necessidade de definir uma ordem para o principal espaço público, resultou num conjunto de iniciativas construtivas, que não pode ser dissociada de outros acontecimentos históricos que marcaram a cidade naquele século, nomeadamente a deslocação da Corte do rei D. João III para Évora (entre 1531-

1 TRINDADE, Luísa (2009). O Urbanismo na composição de Portugal. Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (dissertação de doutoramento na área de História, especialidade História da Arte). pp. 529-706.

2 CALABI, Donatella (2006). “Renewal of the shop system: Italy in the early modern period”. in BLONDÉ, Bruno, STABEL, Peter, STOBART, Jon, VAN DAMME, Ilja. Buyers and Sellers: Retail circuits and practices in medieval and early modern Europe, Studies in European Urban History (1100-1800) 9. Brepols Publishers. p. 55 (tradução nossa).

3 WELCH, Evelyn (2010). “Luoghi e spazi di mercati e fiere”. in CALABI, Donatella, SVALDUZ, Elena. Il Rinascimento italiano e l'Europa. Vol. 6: Luoghi, spazi, architetture. pp. 69-70.



1537)<sup>4</sup>, ou a instalação do Tribunal da Inquisição (em 1536)<sup>5</sup>.

Sendo a arquitetura a forma mais clara de demarcar fronteiras no espaço, propomos aqui uma leitura da Praça do Giraldo focando sobremaneira os edifícios que mais vincaram os limites deste lugar - os Paços do Concelho, as arcadas, a Igreja de Santo Antão e o Chafariz -, que se apresentaram, igualmente, como uma ferramenta essencial para a gestão do espaço público em Évora, ao longo da Época Moderna (fig. 1).



Fig. 1 – Praça do Giraldo (fotografia de Luís Pardal)

## O perímetro da praça e os limites (in)visíveis

A praça do Giraldo desenvolveu-se fora das muralhas medievais, junto à porta de Alconchel. Os primeiros sinais da reconfiguração e consequente delimitação da praça iniciaram-se ainda no período medieval, mais concretamente durante o reinado de D. Duarte (1433 – 1438), que ordenou a construção de uns Paços no lado poente, no sítio onde existiam umas estalagens e, junto a estes, uns Estaus, com arcaria por baixo para receber as gentes que vinham de fora, certamente alguns mercadores<sup>6</sup>. Contudo, foi durante o reinado de D. Manuel I (1496-1521) que ocorreram mudanças ou inovações mais significativas na composição deste

4 MANSO, Maria de Deus Beites (1990). Évora capital de Portugal: 1531-1537. Itinerários de D. João III. Lisboa. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

5 António Borges (1987). A inquisição de Évora: dos primórdios a 1668. Vol. 1. Lisboa. Caminho.

6 BEIRANTE, Ângela (1988). Évora Medieval. Dissertação de Doutoramento em História. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 78.



espaço. Em 1501, Rui de Sande pediu licença ao rei para construir umas casas na praça, no lado onde se encontravam edificados os Estaus. Para maior decoro, e definir os limites da construção evitando, assim, a apropriação indevida do espaço, D. Manuel ordenou que as referidas casas fossem erguidas “*ao nivel do canto da parede dos estaus nom impedindo a entrada dos touros e fazendo a dita obra sobre arcos em arzoada altura*”<sup>7</sup>. A imposição de arcos no piso térreo representava uma forma de orientar a construção para se conseguir a correnteza das fachadas do lado poente da praça, como se depreende, aliás, por uma outra carta enviada em 1502. Nesta missiva, o rei doou um dos arcos dos Estaus, usado para recolher os touros nos dias de festa, a Rui de Sande para “*armar nas suas casas com os nossos estaus*”<sup>8</sup>. Ou seja, uma sequência de arcos que se iniciaria a partir da arcada dos Estaus.

Em 1503 construía-se no topo sul da praça a Cadeia. Tal como as casas de Rui de Sande, o espaço destinado à prisão estava categoricamente regulamentado, tendo D. Manuel encarregado Joham D’orta, vereador da dita obra, a “*mandar fazer segundo forma do nosso regimento*”, que consistia em “*certos côvados assy de ancho como de larguo*”<sup>9</sup>, aproximando-se de um quadrado. Posto que este tipo de edifício exigia paredes grossas, o lote mostrava-se exíguo, levando à supressão de uma azinhaga (beco ou rua muito estreita) que ali existia.

Em 1513, as casas ao lado da Cadeia, que ocupavam um lote de esquina, foram concedidas ao concelho para aí instalar a sua Câmara e a Vereação. Declarando que seria de maior “*nobreza da cidade e melhor regimento della*”, o espaço ideal para edificar os Paços do Concelho era “*na praça e não em outra parte*”<sup>10</sup>. Para assegurar, uma vez mais, o alinhamento das fachadas em relação à praça, a carta de doação especifica que a dimensão do lote das casas antigas, adquiridas a João Fernandes Cirieiro, fosse mantido “*como ele as tem com todo o seu assento de alto e baixo*”. Esta obrigação impossibilitava, simultaneamente, que o concelho extravasasse os limites da parcela primitiva e ocupasse parte do espaço público. A altura do edifício também fica assegurada nesta imposição, permitindo uma construção de dois andares.

Os Paços do Concelho são um exemplo particularmente interessante na cidade de Évora por terem as boticas direcionadas para ruas laterais. No piso térreo existiam onze boticas: seis sob os arcos voltados para a antiga rua dos Mercadores e cinco “*no canto da praça por baixo das ditas casas [...] que estam do canto mayor*”, para a rua do Paço (atual rua da República)<sup>11</sup>. A interpretação que fazemos da distribuição das lojas, direcionadas para ruas laterais e não na posição central da fachada e defronte para a praça, é a de que representa uma forma de retirar da frente do edifício da Câmara as vendas, impedindo a concentração de compradores e vendedores. Sabemos que as casas que foram adquiridas pelo concelho para aí construírem

7 A.D.E. Coleção de Treslados de Documentos de Arquivo Municipal Eborense, Livro 156, fl. 5.

8 Idem ibidem, Livro 156, fl. 27.

9 Idem ibidem, fls. 33 e 41.

10 Idem ibidem, fls. 105-107.

11 A.D.E., Proprios do Concelho, paaços do co e cadea, fls. 35-35v.

o seu edifício possuíam umas “boticas e casas que se derribaram para fazer as casas da Camara” (fig. 2)<sup>12</sup>.



Fig. 2 – Antigos Paços do Concelho de Évora.

Posto que o concelho era obrigado a manter a volumetria do lote primitivo, interrogamo-nos se a disposição das lojas pretendia repetir a feição antiga daquelas casas ou se se tratava de um compromisso para manter naquele canto da praça um espaço de venda. A existência de lojas no piso térreo proporcionava ao concelho um rendimento suplementar colhido dos arrendamentos anuais que fazia aos interessados. As boticas eram alugadas para os mais diversos fins. Sabemos, por exemplo, que em 1544, o Infante D. Luís pediu ao Concelho de Évora que alugasse a “*Jorge fernandes [seu] barbeiro [...] huua logea das que estam de baxo da Camara*”<sup>13</sup>. Na documentação referente aos Paços do Concelho desta cidade, a palavra botica serve para generalizar um lugar de venda, uma loja, sem especificar os produtos que eram vendidos, ou as funções que ali eram exercidas.

Desviado da praça, mas na vizinhança dela, foi construído um armazém para guardar e vender os cereais denominado, tal como o de Lisboa, Terreiro do Trigo. O projeto foi mandado elaborar pelo rei Filipe II, em 1616, e consistia em alinhar uma alpendrada com os arcos das boticas do Concelho: “*se principie a obra do terreiro na forma da traça que delle se fez, a qual vos enviará com esta, fazendo-se logo o portal e os arcos que ande ficar arrimados das casas da cadeia, defronte delles da outra parte se fará hua Alpendrada de telha vã com esteyos de pao e ripas*”<sup>14</sup>. Este importante edifício tinha como propósito controlar melhor os cereais que chegavam à cidade, impedindo que fossem vendidos na praça por vendedores ambulantes.

Em síntese, no programa construtivo que D. Manuel implantou na praça de Évora parece evidenciar-se

12 B.P.E., Manuscritos de Manizola, cod. 75-16 - Promemória das casas da Camara de Évora, fl.167.

13 Liv. 5º dos Originais da Camara, fs. 56. BARATA, António Francisco (1909). *Évora Antiga*. Évora. Minerva Commercial. p. 31.

14 Liv. 7º dos Originais da Camara, fs. 355. BARATA, António Francisco (1909). *Évora Antiga*. Évora. Minerva Commercial. p. 99.

a linguagem arquitetónica que naquele momento caracterizava aquele tipo de espaço: a existência de arcadas no piso inferior da maior parte dos edifícios. Aliás, este modelo arquitetónico passou a ser uma regra no lado oriental da praça, como atesta o contrato realizado entre o Hospital de Jerusalém de Évora e João Mateus, em 1431. Segundo este acordo, era exigido a João Mateus que nas casas da praça “*façam dous arcos sobre que armem huma camara*”<sup>15</sup>. Imaginemos a praça do Giraldo composta por fachadas com arcarias em três lados da praça (oeste, sul e este), cuja tipologia se prolongará às ruas adjacentes nos reinados seguintes, por se apresentar como uma solução privilegiada para acolher as mais diversas atividades comerciais, ao mesmo tempo que protegia as pessoas e mercadorias em caso de chuva e do muito sol e calor estivais.

O lado oriental da praça era delimitado por uma longa, mas descontínua, arcada. Os arcos (ou ainda pórticos, alpendres, esteios) sinalizavam a presença do mercado na praça<sup>16</sup>. Para além da praça, as arcadas estendiam-se a norte pela rua Ancha (atual João de Deus) até à Porta Nova, e a sul ao longo da rua do Paço (atual rua da República)<sup>17</sup>. Na génese destas edificações podem estar os antigos pontos de venda efémeros, como eram as tendas, que aqui existiam desde, pelo menos, o reinado de D. Dinis. Este monarca aforou vários poios aos mercadores que costumavam vender à porta de Alconchel<sup>18</sup>. Também aqui o concelho mandara fazer uma “*parede na praça d’Alconchel em que estam as fruyteiras*”<sup>19</sup>, arrecadando uma renda pelos postos de venda. Depreende-se que os arcos em pedra tenham surgido para substituir as tendas ou alpendres de madeira usados como postos de venda e estabelecer naquele lado da praça um conjunto de lojas permanentes. Através dos arcos conseguia-se um espaço aberto e funcional. Como expõe Fabrizio Nevola, o fator principal que determinou se um edifício iria incluir lojas (ou seja, arcos) no piso térreo era a sua localização. Por isso, encontramos este tipo de arquitetura nas praças ou nas principais ruas da cidade, porque os proprietários ou os foreiros dessas lojas procuravam locais com visibilidade e centralidade como forma de aumentarem o volume das vendas<sup>20</sup>.

O espaço sob os arcos era regulamentado pelo concelho para evitar que o dono da loja ocupasse todo o vão que, para todos os efeitos, era uma rua pública. Por isso, era pedido aos vendedores que “*detinham tendas nos vãos [com] bancas e mesas a suas portas*” que deixassem espaço suficiente para a circulação

15 PEREIRA, Gabriel, [1885-1891] (1998). Documentos históricos da cidade de Évora, 1ª, 2ª, 3ª partes, Lisboa. INCM, p. 128.

16 BOCCHI, Francesca, “Formazione dei portici di Bologna nel Medioevo” in I portici di Bologna nel contesto europeo”, Atti del convegno internazionale di studi, Bologna, 22-23 novembre 2013, a cura di Francesca Bocchi e Rosa Smurra, Roma ed. Luca Sossella, 2015, pp. 14. Porém, Donatela Calabi adverte que os pórticos (alpendres, arcos, arcadas, etc.) para além da extensão e da posição que ocupam num determinado espaço urbano, os diferentes proprietários e usufrutuários destes espaços (em parte públicos, em parte privados) merecem uma análise caso a caso, tendo em conta, além de sua forma, as instituições e fins económicos para os quais este tipo de edifícios foi feito. Cf. CALABI, Donatella (2015). “I portici mercantili: strumento di regolarizzazione e di abbellimento della città di età moderna in Italia e in Europa”. In I portici di Bologna nel contesto europeo”, Atti del convegno internazionale di studi. A cura di Francesca Bocchi e Rosa Smurra, Roma ed. Luca Sossella. p. 56.

17 No largo da Porta de Moura e no largo de São Francisco também existem edifícios com arcadas ou alpendres.

18 BEIRANTE, Ângela (1988). Évora Medieval. op., cit. pp. 100-103.

19 PEREIRA, Gabriel, [1885-1891] (1998). Documentos históricos da cidade de Évora, op., cit., p. 112.

20 NEVOLA, Fabrizio (2011). Home Shopping: Urbanism, Commerce, and Palace Design in Renaissance Italy”. In Journal of the Society of Architectural Historians, 70(2), pp.158.

das pessoas<sup>21</sup>. Os produtos exibidos sob as arcadas serviam para identificar, sobretudo para os que não sabiam ler, os produtos que aí eram vendidos ou fabricados. No entanto, a permanência de um certo número de artesãos numa determinada parcela da rua, ou num largo, possibilitaram a denominação de áreas que se diferenciavam pelos ofícios que ali tinham lugar. Daí que, na documentação coeva, a rua Ancha seja conhecida como “na rua ancha dos sapateiros defronte da igreja de sancto antão” ou “nos arcos dos sapateiros imdo da prassa pera a Porta nova da mão direita”<sup>22</sup>. Ao lado destes sapateiros estavam os arcos dos violeiros, também defronte para Santo Antão. Na extremidade da Rua Ancha, e em torno da Porta Nova, situavam-se as oficinas dos odreiros e dos oleiros. Ainda na rua Ancha, existiam comerciantes de têxteis, nomeadamente de panos ingleses, considerados tecidos de alta qualidade<sup>23</sup>. O grupo dos ourives ocupava um lugar mais proeminente, nas arcadas em plena praça<sup>24</sup>. A existência de comerciantes com artigos luxuosos revelava os padrões de gosto e de consumo e convertia, claramente, esta praça num dos locais mais desejáveis e valiosos para a prática do comércio. Assim se entende porque no século XVIII encontramos comerciantes a pedirem autorização ao concelho para construir arcos nas suas casas, como são os casos dos mercadores João Martins Coelho e Manoel Mendes Espada. A construção do arco em casas que já existiam possibilitava a ampliação do espaço doméstico, posto que por cima da arcada o morador estava autorizado a construir uma câmara, ou seja, mais uma divisão. O pedido de autorização para este tipo de estrutura tinha que ser feito à Câmara porque o arco implicava a ocupação da via pública. Os exemplos dos mercadores que acabámos de citar mostram algumas das condições que eram exigidas nos contratos: “pretende por um arco com uma camara por cima [...] tenham sempre o dito arco aberto e na forma que se possa servir o povo por elle como estão os mais arcos vezinhos e sobre o dito arco poderam fazer caza”<sup>25</sup>. Antes de o concelho conceder autorização era feita uma vistoria ao lote com intuito de apurar as medidas dos arcos da casa precedente e fixá-las no contrato para que fossem respeitadas: “pera largura da porta do arco e pella parte das casas tem de comprido três varas e duas terças; tem de largo da parte donde vai para a porta nova duas varas e meia; tem de comprido da parte da dita rua ancha outras três varas e duas terças”<sup>26</sup>. Porém, nem todos contratos lavrados apresentavam as medições que o arco a construir devia ter impondo-se apenas a obrigação de se “fazer hum arco na mesma forma que está o outro”<sup>27</sup>. A falta de medidas estipuladas, nomeadamente para a altura e largura, permite um certo desvio, e podem ajudar a justificar a desarmonia de todo o conjunto arquitetónico da praça e ruas envolventes. Sobre a ausência de proporção nas formas e falta de alinhamento das fachadas, Patrizio Pensabene refere que podem indicar várias fases construtivas, como constatou para

21 A.D.E. Coleção de Treslados de Documentos de Arquivo Municipal Eborense, Livro 156, fl. 55.

22 CARVALHO, Afonso de, Da Toponímia de Évora: século XV, Vol. 2, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p. 47.

23 Veja-se o caso de José Gomes Chaves, familiar do Santo Ofício, tinha a sua loja na rua Ancha, onde vendia roupas inglesas A.D.E., Livros de Décimas de Évora, Lv. 512, fls 6 e 8, p. 291. LOPES; Bruno, (2012). “Familiares do Santo Ofício, População e Estatuto Social (Évora primeira metade de setecentos). In Atas do I Congresso Histórico Internacional As cidades na História: População, III Vol – Cidade Moderna. pp. 279- 307.

24 A.D.E., Cota 224, fl. 239.

25 A.D.E. Escritura de aforamento de hum cham para fazer um arco que o senado da Camara de evora aforou a João Martins Coelho, mercador, [9 de Fevereiro de 1707], cota 224, fls. 235-239.

26 Idem ibidem, fls. 235-239.

27 A.D.E., Aforamento em fatiozim de hum arco que fez Manoel Mendes Espada ao Senado da Câmara, [8 de Agosto de 1709], cota 224, fls. 245-246.

o caso dos pórticos de casas medievais de Roma. Por outro lado, quando existe igualdade ou sequência de arcos iguais, tal pode apontar para uma única propriedade. Argumenta ainda que o prolongamento no espaço e no tempo destas características arquitetónicas, acompanhavam os ritmos do comércio de um determinado momento histórico<sup>28</sup> (Fig.3).



Fig. 3 – Arcadas da Praça do Giraldo, Évora.

A norte a praça era confinada, inicialmente, pela igreja de Santo Antoninho, edificada à Porta de Alconchel no século XIII. Em 1557, o Cardeal Infante D. Henrique encomendou a Manuel Pires, mestre das obras do Cardeal<sup>29</sup>, a remodelação do primitivo templo, cujos trabalhos duraram até 1563. Para ampliar a igreja foi necessário demolir algumas casas com arcos que se localizavam na rua Ancha. A reorientação da fachada, voltada agora para a praça, pretende marcar a sua representatividade naquele espaço. Para que a igreja de Santo Antão usufruísse de um adro, em 1571 o Cardeal Infante D. Henrique ordenou ao arquiteto Afonso Álvares e ao vedor das obras do aqueduto que estudassem a melhor forma de construir um chafariz no espaço que continha vestígios de um antigo aqueduto que fornecia água à praça, tendo que *“desfazer o arco da rua velha que a atravessa o chafariz e portico [...] para ficar terreiro diante da porta principal da Igreja de*

28 PENSABENE, Patrizio (2008). “I portici nelle case medievali di Roma”, in Il reimpiego in architettura, Roma: École française de Rome, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di storia dell’architettura, restauro e conservazione dei beni architettonici. pp. 67-93.

29 “Eu mando ora fazer a igreja de Santo Antão dessa cidade per Manoel Pires, mestre das minhas obras e porque esta obra importa o que sabeis e hee muy necessária”. Liv. 6º dos Originais da Camara, fs. 418, transcrito por BARATA, António Francisco (1909). Évora Antiga, Évora, Minerva Commercial. p. 132.



Sto. Antam<sup>30</sup>. Quanto ao chafariz a construir, para além do seu carácter funcional, ele pode ser interpretado como um elemento que separa o espaço sagrado do espaço profano, dividindo visualmente a praça em duas partes: a do adro da igreja e a da praça propriamente dita, onde tinha lugar o mercado.

A existência de adro era muito importante e era usado nas muitas celebrações religiosas que culminavam nesta praça. Neste espaço sagrado, por exemplo, eram armadas as tribunas para os Inquisidores dos Autos-de-Fé. O percurso que servia para expor o desviante que ia ser julgado perante o Santo Ofício fazia-se desde



Fig. 4 – Igreja de Santo Antão e arcaria da Praça do Giraldo.

o Tribunal da Inquisição, localizado perto da Sé, e seguia pela rua da Selaria para entrar na praça. Os autos de fé sucediam entre uma a duas vezes ao ano. Nas vésperas deste acontecimento, a praça tinha que ser desimpedida para preparar as punições públicas. Entre o Pelourinho e a fonte ficariam as guaritas de madeira e os feixes de lenha que queimavam os hereges<sup>31</sup>. Para consagrar visivelmente o espaço do adro, em 1794 o arcebispo da cidade, Botelho de Lima, mandou construir uma espécie de pódio, todo lajeado e com uma escadaria em mármore e gradeamento de ferro forjado<sup>32</sup>. A sacralidade deste espaço que antecede a entrada do templo tinha

que ser mantida. Por isso, o uso do adro era regulamentado pela legislação eclesiástica, que proibia a venda ou outro tipo de atividades consideradas heréticas neste espaço sagrado<sup>33</sup> (Fig.4).

30 B.P.E., Manuscritos de Manizola, cod. 73-11 - Promemória da fundação da Igreja de Sto. Antam de Evora, fl. 62 - 62vº. No livro sobre as obras do Aqueduto de Évora, Francisco Bilou explica que os arcos referidos na carta do Cardeal Infante D. Henrique pertenciam ao aqueduto não se tratando, por isso, de vestígios de um arco de triunfo romano, ideia propalada no século XVIII, nomeadamente pelo pároco da freguesia de Santo Antão, nas Memórias Paroquiais de 1758. BILOU, Francisco (2010). A refundação do Aqueduto da água da Prata em Évora, 1533-1537. Lisboa. Edições Colibri. pp. 92-93.

31 ANTT., Inquisição de Évora, Cadernos do Promotor 146/3/3, fls 316. COELHO, António Borges (1987). A inquisição de Évora: dos primórdios a 1668. Vol. 1. Lisboa. Caminho. p. 141.

32 Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora (1966). Lisboa. Academia Nacional de Belas Artes, Vol. I, N.º VII. p. 208.

33 Consultar as *Constituições do Bispado Deuora, 1534*, ou as *Constituições do arcebispado Deuora nouamente feitas por mandado do illustrissimo & reuerendissimo señor dom loam de Mello arcebispo do dito arcebispado & c [sic]. Euora: em casa de Andre de Burgos, 1565. Título XV. Da immuidade das Ygrejas. Cap. IX. Que nam façam audiências seculares nas igrejas, nem corram touros nos adros dellas; nem façam contratos de vendas, compras, trocas, aforamentos, nem as escrituras deles, nem feiras, nem mercados, nem cameras, consistórios ou conselhos. Outro si defendemos geralmente que nos ditos adros & cimeiros se nam corram, nem agarrochem Touros, por evitar muitos enconuenientes que se dele seguem & podem seguir." fl. Xlvjjj; Cap. dez. Que nam comam nem bebam jogos nem representações, nem outras muitas cousas em Igrejas ou adros dellas. Cap. Xj. Que nam ponham cousa alguma profana nas Ygrejas, hermidas nem adros. Sobre os limites e separação entre uso religioso e uso profano dos adros das igrejas à revelia das constituições consultar MARX, Murillo.(1989). Nosso chão: do sagrado ao profano. EdUSP. p. 123 e seguintes.*

Delimitado o perímetro da praça que, como vimos, se transformou num centro administrativo, religioso e principal espaço económico da cidade<sup>34</sup>, cabe-nos explicar como era usado o espaço vazio. Desde a Idade Média que aqui se realizavam trocas comerciais, cuja regulamentação era estipulada pelas Posturas Municipais. Estas leis concelhias pretendiam controlar os valores, os pesos e as medidas decretadas pelo rei e pelo concelho, avaliar a qualidade dos alimentos ou de outros produtos aí vendidos e impor uma ordem espacial nas vendas e nos vendedores ou restringir atividades. No século XIV, por exemplo, as mulheres que aqui vendiam o peixe estavam proibidas “*de verterem os líquidos e entranhas*” porque causavam grandes sujidades e maus odores. Foi este tipo de inconvenientes que no século XVI levou à transferência das peixeiras para outra área da cidade, que passou a ser conhecida como praça do Peixe (atual praça do Sertório)<sup>35</sup>. Para evitar o uso indevido do espaço e para defender os interesses públicos, cabia ao Concelho regular a posição que os vendedores deviam ocupar na praça: as padeiras vendiam perto do pelourinho, para se diferenciarem das que produziam o pão em casa, que também podiam vender neste espaço; as verceiras e as fruteiras deviam utilizar a parede que fora construída pelo concelho, chegando-se, de preferência, à Igreja de Santo Antoninho, que ficava no topo norte; perto dos Estaus vendiam-se os cereais; para a venda de artesanato, louças e sapatos os bufarinheiros montavam umas tendas<sup>36</sup>. Por vezes, havia tensões entre os comerciantes que vendiam os mesmos produtos tendo o concelho que sortear anualmente, no dia de S. João, o local de cada regateira na praça<sup>37</sup>. Estas pressões mostram uma grande concorrência de vendedores que se descobre pela falta de lugares para a venda e, também, a boa reputação que a praça detinha, ideal para trocas comerciais. Em 1767, a Câmara atribuiu às vendedeiras de pão e doces uma área junto ao Pelourinho<sup>38</sup>; recomendou às vendedeiras de hortaliça que expusessem os alimentos em bancas ou tabuleiros com uma altura máxima de três palmos<sup>39</sup>. Pelas posturas municipais de 1836 sabemos que o lugar para as hortaliças na praça era “*junto aos pés dos arcos como he istilo, ou poderão ser vendidas no chão com tanto porem que se vendão aceadamente*”<sup>40</sup>.

34 Walter Rossa, no artigo A Cidade Portuguesa, enuncia, nos alvares da Época Moderna, a existência de uma “nova centralidade” no urbanismo português. Essa centralidade resulta, na maior parte dos casos, ou de uma expansão urbana ou de uma reestruturação funcional dos espaços das cidades e vilas nos finais do século XV e Inícios do século XVI. Desse processo, os principais edifícios públicos, nomeadamente os Paços do Concelho ou Casas da Câmara e Cadeia, Mercado, Açougues e edifícios religiosos, ficam reunidos na mesma zona, passando esta a ser a principal área da urbe. ROSSA, Walter (1995). “Cidade Portuguesa”. In PEREIRA, Paulo (dir.). História da Arte Portuguesa. Do Barroco à Contemporaneidade, Vol. III. Lisboa. Círculo de Leitores. p. 251.

35 Liv. 6º dos Originais da Camara, fs. 156. BARATA, António Francisco (1909). Évora Antiga. Évora. Minerva Commercial. p. 148.

36 BEIRANTE, Ângela (1988). Évora Medieval. op., cit., 628-628.

37 RAMOS, Carla Susana Barbas dos (1997). A Administração Municipal e as Vereações do Porto, desde 1500 a 1504. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. p.123.

38 A.D.E., Liv. 47, Vereações, acta de 21-1-1767, fl. 41v, FONSECA, Maria Teresa Couto Pinto Rios da (2000). Absolutismo e Municipalismo. Évora. 1750-1820, dissertação de doutoramento em História e Teoria das Ideias, vol. I, Lisboa. p. 44.

39 A.D.E., Liv. 211, Posturas, 1775, “Ortelos”, fl. 4v-5, idem ibidem, p. 44.

40 Em 1865, a câmara proibiu definitivamente a venda de “hortaliças, legumes, e quaes quer outros objectos do qual costumão concorrer aos mercados desta cidade nas terças feiras ou em outro qualquer dia da semana [...] seja sobre o tabolleiro central da mesma Praça ou sobre o pavimento e ruas laterais. A.D.E., Actas da Câmara de Évora (780), 18/12/1865, fl. 81, MOURATO, Helena Cristina Peixe (2000). Salvaguarda da Imagem urbana de natureza histórica de Évora. A praça do Giraldo, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, Universidade de Évora, p. 48.

Nas vésperas de algum acontecimento especial - como eram as procissões do *Corpus Christi*, a de São João Batista (24 de Junho), a de Nossa Senhora da Visitação instituída em 1516 (3 de Julho) em que era exigido à Câmara que fosse feita como a do Corpo de Deus<sup>41</sup>, a do Anjo Custódio de Portugal, instituída em 1504<sup>42</sup>, que o sineiro da Sé se encarregava de lembrar – era necessário desviar daqui os vendedores ambulantes para permitir que o ritual usasse em pleno o espaço da praça.

## Conclusão

*“...destas praças a melhor, e mais principal, hé a que chamão grande, não por estar no coração da Cidade, plano, e assentado della em que dezembocão, ou nascem outo [oito] principais ruas, mas também pellos belos edificios com que se orna; a sua figura he quadrada, mas de mayor comprimentos, está toda cercada de arcos, em cujas columnas, e pilares se sustentão airozas galarias, da parte do sul, tem o Palacio da Camera, ornado o seu frontespício dos sipos e antiquallhas romanas, postas com bella simetria, que o fazem vistozo, e agradável, e junto a estes os carceres, e cadea publica, e entre as ditas ruas do Raymundo, e Cadea, o Palacio Regio chamado impropriamente do Estaos [...] porem de todos os edificios com que se em nobresse esta praça o mais principal, e magnifico, é o desta Basilica de S. Antão Abbade...”*

<sup>43</sup>.

Neste passo das Memórias Paroquiais de 1758, o Padre Francisco da Rosa descreve os limites da praça principal de Évora através dos edifícios que a definem. O pároco respondeu ao inquérito pombalino sem esconder o seu principal intuito que era o de celebrar a primazia da qualidade deste espaço relativamente aos outros pontos da cidade. O destaque arquitetónico dado à Igreja de Santo Antão, comparativamente aos outros edifícios, não é em vão; no fundo traz consigo toda a representatividade que o templo pretendia deter naquele importante espaço público. A alusão aos arcos dos edifícios deixa antever a multifuncionalidade do espaço, dado que estes sinalizavam a presença do mercado. A contagem das ruas que aqui se cruzam, oito no total, revela uma zona de constante passagem, sem descanso. Denota-se a dicotomia entre lugar de expressão do poder e lugar de encontros – condição essencial para a localização do mercado e da sua sobrevivência. Esta dualidade resultou de um longo e demorado processo de formação e as regras estabelecidas para garantir o bom funcionamento do espaço acompanharam os ritmos das constantes transformações pelas quais a praça passou. As sucessivas reconfigurações tornavam mais complexas as ferramentas de gestão e controlo, necessárias para encarar os diversos interesses que recaiam sobre este espaço.

As arquiteturas tinham uma dupla função: organizar o mercado, enquadrando-o sob as arcadas; e o

41 A.D.E., Livro Pequeno de Pergaminhos, fl. 89. FONSECA, op., cit. p. 378.

42 A.D.E., Livro 3º dos originais, fl. 17. Idem ibidem. p. 378.

43 A.N.T.T – Dicionário Geográfico, Vol. 14, Memória 111, fls.825-839 transcrito por GRILLO, Maria Ludovina 1994-1995). “O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão)”. in A Cidade de Évora Boletim de Cultura da Câmara Municipal. II Série. N. 01. pp. 132-133.

embelezamento da cidade. Esses critérios de beleza podem ser lidos, por exemplo, na linha central da rua com arcos num dos lados da praça, desenhando assim os limites do mercado no espaço urbano que, naquele contexto, se expressava pela continuidade das arcadas.

## Fontes e Bibliografia

- A.D.E., *Proprios do Concelho, paaços do co. e cadea*, fls. 35-35v.
- A.D.E. Escritura de aforamento de hum cham para fazer um arco que o senado da Camara de evora aforou a João Martins Coelho, mercador, [9 de Fevereiro de 1707], cota 224, fls. 235-239.
- A.D.E., Aforamento em fatiozim de hum arco que fez Manoel Mendes Espada ao Senado da Câmara, [8 de Agosto de 1709], cota 224, fls. 245-246.
- A.D.E. *Colecção de Treslados de Documentos de Arquivo Municipal Eborense*, Livro 156.
- A.D.E., Cota 224, fl. 239.
- B.P.E., Manuscritos de Manizola, cod. 73-11 - *Promemória da fundação da Igreja de Sto. Antam de Evora*, fl. 62 - 62vº.
- B.P.E., Manuscritos de Manizola, cod. 75-16 - *Promemória das casas da Camara de Évora*, fl.167.
- B. N., *Constituições do Bispado Deuora, 1534*.
- B.N., *Constituições do arcebispado Deuora nouamente feitas por mandado do illustrissimo & reuerendissimo señor dom loam de Mello arcebispo do dito arcebispado & c [sic]*. Euora: em casa de Andre de Burgos, 1565.
- BARATA, António Francisco (1909). *Évora Antiga*. Évora. Minerva Commercial.
- BEIRANTE, Ângela (1988). *Évora Medieval*. Dissertação de Doutoramento em História. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- BILOU, Francisco (2010), *A refundação do Aqueduto da água da prata em Évora, 1533-1537*, Lisboa, Edições Colibri.
- BOCCHI, Francesca (2015), "Formazione dei portici di Bologna nel Medioevo" in *I portici di Bologna nel contesto europeo*", Atti del convegno internazionale di studi, Bologna, 22-23 novembre 2013, a cura di Francesca Bocchi e Rosa Smurra, Roma, ed. Luca Sossella.
- CALABI, Donatella (2005), "Renewal of the shop system: Italy in the early modern period", in BLONDÉ, Bruno, STABEL, Peter, STOBART, Jon, VAN DAMME, Ilja, *Buyers and Sellers: Retail circuits and practices in medieval and early modern Europe, Studies in European Urban History (1100-1800) 9*, Brepols Publishers.
- CALABI, Donatella (2015). "I portici mercantili: strumento di regolarizzazione e di abbellimento della città di età moderna in Italia e in Europa" In *I portici di Bologna nel contesto europeo*", Atti del convegno internazionale di studi, Bologna, 22-23 novembre 2013, a cura di Francesca Bocchi e Rosa Smurra, Roma, ed. Luca Sossella.
- CARVALHO, Afonso de, *Da Toponímia de Évora: século XV*, Vol. 2, Lisboa, Edições Colibri, 2007.
- COELHO, António Borges (1987). *A inquisição de Évora: dos primórdios a 1668*. Vol. 1. Lisboa. Caminho.

- FONSECA, Maria Teresa Couto Pinto Rios da (2000). *Absolutismo e Municipalismo. Évora. 1750-1820*, dissertação de doutoramento em História e Teoria das Ideias, vol. I, Lisboa.
- GRILLO, Maria Ludovina (1994-1995). "O Concelho de Évora nas Memórias Paroquiais de 1758 (Conclusão)". in *A Cidade de Évora Boletim de Cultura da Câmara Municipal*. II Série. N. °1.
- *Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora* (1966). Lisboa. Academia Nacional de Belas Artes, Vol. I, N.º VII. p. 208.
- LOPES; Bruno, (2012). "Familiares do Santo Ofício, População e Estatuto Social (Évora primeira metade de setecentos). In *Atas do I Congresso Histórico Internacional As cidades na História: População*, III Vol – Cidade Moderna.
- MANSO, Maria de Deus Beites (1990). *Évora capital de Portugal: 1531-1537. Itinerários de D. João III*. Lisboa. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MARX, Murillo (1989). *Nosso chão: do sagrado ao profano*. EdUSP.
- MOURATO, Helena Cristina Peixe (2000). *Salvaguarda da Imagem urbana de natureza histórica de Évora. A praça do Giraldo*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico. Universidade de Évora.
- NEVOLA, Fabrizio (2011). Home Shopping: Urbanism, Commerce, and Palace Design in Renaissance Italy". In *Journal of the Society of Architectural Historians*, 70(2).
- PENSABENE, Patrizio (2008), "I portici nelle case medievali di Roma", in *Il reimpiego in architettura*, Roma: École française de Rome, Sapienza Università di Roma. Dipartimento di storia dell'architettura, restauro e conservazione dei beni architettonici.
- PEREIRA, Gabriel [1885-1891] (1998). *Documentos históricos da cidade de Évora*, 1ª, 2ª, 3ª partes. Lisboa. INCM.
- RAMOS, Carla Susana Barbas dos (1997), *A Administração Municipal e as Vereações do Porto, desde 1500 a 1504*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- ROSSA, Walter (1995). "Cidade Portuguesa". In PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa. Do Barroco à Contemporaneidade*, Vol. III. Lisboa. Círculo de Leitores.
- TRINDADE, Luísa (2009). *O Urbanismo na composição de Portugal*. Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (dissertação de doutoramento na área de História, especialidade História da Arte).
- WELCH, Evelyn (2010). "Luoghi e spazi di mercati e fiere", in CALABI, Donatella, SVALDUZ, Elena, *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, Vol. 6: *Luoghi, spazi, architetture*, 2010, pp. 69-70.

## ESQUINAS. GRANDES LECCIONES MICRO-URBANAS

ALICIA PAZ GONZÁLEZ RIQUELME & EDUARDO BASURTO SALAZAR

Profesores Investigadores  
Departamento de Métodos y Sistemas. División de Ciencias y  
Artes para el Diseño.  
Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.  
Calzada del Hueso 1100. Colonia Villa Quietud. Delegación Coyoacán, CP.  
Email Alicia: [apgonza@correo.xoc.uam.mx](mailto:apgonza@correo.xoc.uam.mx)  
Email Eduardo: [batobasurto@yahoo.com.mx](mailto:batobasurto@yahoo.com.mx)

### Resumen

*La presente ponencia plantea la importancia de la esquina como parte fundamental de la estructura micro-urbana desde la cual, la acción de la arquitectura, pensada como creación de lugares tanto para la vida pública como privada, deviene en soluciones espaciales receptoras de una intensa vitalidad urbana y generadora de potentes cargas semánticas.*

*Para expresar lo anterior, se presenta un análisis de ciertas esquinas que han construido perfiles memorables a distintas escalas, de las cuales interesa destacar aquellas que han contribuido a conformar lugares para la vida barrial, reconocibles como puntos activos en la cotidianidad.*

*Presentamos como casos específicos, dos tipos de entornos urbanos: el primero, corresponde a ejemplos de distintos edificios en esquina de Ciudad de México, que se erigieron entre la década del treinta al cincuenta del siglo XX, y cuyo emplazamiento hace relación con la incorporación de trazados diagonales en una traza de naturaleza ortogonal; el segundo caso, situado en Taxco, Estado de Guerrero, México, hace referencia a esquinas-rincones surgidas en un entorno topográfico irregular, accidentado, complejo, donde los espacios urbanos han nacido de la mano de la configuración territorial primera, generando espacialidades suavemente entrelazadas, donde las esquinas actúan como importantes lugares de confluencia y articulación urbana, y como referentes espaciales de primer orden para el habitante.*

### PALABRAS CLAVES

**Micro-urbanismo, esquinas, arquitectura, lugar, habitabilidad**

### Abstract

*The purpose of this article is to put forward the value of the corner as a fundamental micro-urban element, from which architectural intervention, thought of as the construction of places for both public and private activities, results in spatial solutions capable of a very intense urban vitality dense with semantic layers.*

*In order to explain the above, we present a study of certain number of architectural corners meaning full as landmarks because of their location and urban scale, but also as milestones and important strongholds of the city's memory. Particularly we have chosen those that stand out by being important in shaping and creating everyday life places for urban neighborhood environments.*

*In order to illustrate our ideas, we have chosen to present case studies in two different urban environments: the first case relates to various corner/buildings built in México City between the '30 and the '50's, as the result of the introduction of diagonal streets on an urban orthogonal grid. The second case, refers to the town of Taxco in the State of Guerrero, and it represents corners (and also nooks) at a different and modest scale, where the history of the place, it's hilly, irregular, rugged topography and the environmental conditions of the site, go hand in hand to produce spatial features and an urban fabric, that includes specific historical landmarks and places where the inhabitants gather together to carry out every day (and mainly pedestrian) activities.*

### KEY WORDS

**Micro-urbanism, corners, architecture, place, habitability**

## Introducción

La ponencia que se presenta a continuación es una síntesis de los artículos (ver nota en referencias) que hemos venido publicando en diversas revistas, en torno a esquinas y micro-urbanismo, derivados de nuestra preocupación acerca de la relación arquitectura-ciudad y su habitabilidad. Las ciudades que habitamos hoy, han experimentado expansiones muchas veces descontroladas de su mancha urbana, sembrando hasta el infinito viviendas con escasos atributos espaciales en trazas que se imponen sin diálogo con el paisaje, sin respeto a condiciones topográficas, y sin acentos espaciales ni materiales que contribuyan a distinguir y significar lugares importantes, sobre todo, para el vasto territorio de la ciudad periférica.

Nuestro trabajo, que en un primer momento se centró en el estudio de los edificios de esquina, nos ha llevado a incorporar el cruce como el espacio micro-urbano por excelencia de la habitabilidad de la ciudad. En esta investigación nos ha interesado abordar dos tipos de soluciones: por un lado, aquellas de carácter vernáculo, generadas por los propios habitantes y, por otro aquellas que, desde una acción profesional, han brindado insumos espaciales dirigidos a fortalecer el encuentro entre arquitectura y ciudad. Existen antecedentes de tipo espacial que deben ser leídos e interpretados para permitir respuestas arquitectónicas que contribuyan a reforzar la espacialidad “intermedia”, micro-urbana, que busca solucionar necesidades de orden arquitectónico y que, en su respuesta, contribuye a enriquecer el espacio urbano inmediato tejiendo en continuidad el espacio privado con el público, conjuntando arquitectura y vida cotidiana con una escala de ciudad ligada a los primeros niveles de socialización.

Con la acotación de la esquina como tema inicial de estudio hemos querido brindar ejemplos suficientes que nos permitan destacar la importancia que una solución arquitectónica correcta tiene en la construcción de una ciudad que busque propiciar adecuadas condiciones de habitabilidad para el habitante, cada día más nómada, donde los trayectos que debe recorrer abarcan cada vez más tiempo de su vida diaria.

Reconocer el papel estructurador de la esquina en la imagen de ciudad (De Solà-Morales, 2004) y propiciar el desarrollo de espacios intermedios, a distintas escalas, entre lo público y lo privado, trenzando arquitectura y ciudad, como lo demuestran múltiples ejemplos, enriquece a la ciudad y a sus habitantes, más si éstas se ubican en nodos significativos de articulación de las múltiples funciones urbanas actuales, sean éstos a escala vecinal, barrial, urbana y/o metropolitana.

## Objetivos

1. Estudiar una escala poco abordada en la historiografía de la arquitectura y el urbanismo, en lo específico, los cruces, las esquinas y los rincones.
2. Destacar la importancia y potencial de la dualidad esquina-rincón como espacio articulador



y enriquecedor de la habitabilidad micro-urbana del cruce mediante la presentación de algunos ejemplos que demuestren su importancia histórica, formal, funcional y, sobre todo, su importancia como reductos de memoria y habitabilidad.

## Metodología

La metodología empleada para la elaboración de esta investigación reunió tanto el trabajo de gabinete como el de campo. Inicialmente, la búsqueda de antecedentes en torno a los temas que se abordan, arrojó muy poco material. Se construyó una explicación histórica respecto a la evolución de la esquina. Unido a ello, se recabó documentación y material gráfico de edificios de esquina, tipo “rebanada de pastel”, ubicados en distintas ciudades de América y Europa. Posteriormente se abordaron como casos de estudio algunos edificios de esquina en Ciudad de México seleccionados a partir de su presencia urbana a dos distintas escalas: una a nivel ciudad y la otra a nivel de colonia. Para su análisis, se realizaron visitas a los edificios seleccionados y recorridos libres por su entorno inmediato, levantamientos fotográficos, y croquis.

Se realizaron también algunas entrevistas no estructuradas. Se analizó el material con el propósito de descubrir las cualidades arquitectónicas y el aporte urbano de estos edificios, obteniendo una aproximación tipológica de los mismos.

Para el caso de Taxco, la metodología empleada consistió en recorridos libres a pie, guiados por el interés de las secuencias espaciales que se iban presentando en el deambular por las calles centrales de la ciudad. El modo de llegar, ligado a la sorpresa y el azar, marcó en gran medida los descubrimientos de esquinas, rincones y espacios micro-urbanos significativos para la lectura de espacialidades intermedias. El dibujo como recurso explicativo es resultado de la combinación del levantamiento fotográfico y del trazo in situ, trabajado posteriormente bajo el programa digital Sketch Book Pro.

## 1. Esquinas. Grandes Lecciones Micro-Urbanas

### 1.1. De la transformación de la vivienda a la construcción de la esquina de ciudad

Partiendo de la esquina, destacaremos algunos aspectos referidos al proceso evolutivo de la conformación de la ciudad, marcado por la transformación del territorio como una acción intelectual deliberada. La construcción, como expresión de lo anterior, aporta un punto de inflexión, a partir del levantamiento de muros que conforman ángulos rectos, los que permitirán, mediante esta acción la agregación sucesiva o continua de espacios habitables y, posibilitarán de esta manera, la idea espacial que hoy tenemos de la ciudad, la cual, en términos generales, se constituye de manzanas, calles, cruces y con el tiempo, por el reconocimiento de las importantísimas esquinas.





Sabemos que la acción constructiva mayoritaria de la ciudad corresponde a la vivienda y que su expresión urbana genera, en gran medida, los límites entre el territorio de lo público, -la calle-, y de lo privado, -el lote-. Desde el punto de vista histórico, un momento decisivo en lo relativo a la relación vivienda-ciudad, vendrá dado por el paso de la planta de vivienda circular o elíptica a la rectangular. El desarrollo de los partidos de vivienda presentará en términos históricos, una secuencia en la forma de las plantas, comenzando por el círculo y pasando por el óvalo, el cual se desarrollará hasta llegar al rectángulo alargado con esquinas redondeadas, para finalmente, llegar al rectángulo o el cuadrado con esquinas angulares (Schoenauer, 1984).

Cuando la planta circular transita a la cuadrangular, el muro destaca por sobre el cobijo primero, la cubierta, uniendo dos direcciones y formando un ángulo en principio recto, y con ello una arista; aparece entonces la esquina como una nueva condición espacial, tanto interna como externa, generando rincones al interior y esquinas hacia el exterior. Durante un período muy largo de la historia, los accesos se ubicaron a un lado u otro de las calles, nunca en esquina, y la fachada como frontera interior-exterior fue manejada durante siglos como límite contundente de la vida privada. En relación a lo anterior, cabe mencionar que, en la configuración inicial de la ciudad estructurada por manzanas, el gran protagonista es el muro, el que gradualmente irá recibiendo diversos tratamientos, muchos de ellos en las esquinas, donde paulatinamente se irán concentrando diferentes recursos formales y espaciales, aumentando gradualmente su carga semántica.

En las ciudades fortificadas de occidente destaca la construcción de múltiples esquinas, mediante la creación de lugares elevados de observación que dominan el entorno en distintas direcciones, proveyendo a su vez, de visuales lejanas a los puestos de control y, por lo mismo, de mayor seguridad a la ciudad. De ese modo aparecen las esquinas con un claro propósito militar, definiendo la envolvente urbana. Una siguiente etapa estará marcada por las posibilidades constructivas y las necesidades sociales que irán descubriendo cada vez más opciones, entre ellas, la horadación del muro, lo que permitirá tanto rincones habitables como salientes para dominar un mayor ángulo visual. La posibilidad que se va abriendo mediante los avances tecnológicos, poco a poco otorga continuidad a las dos paredes que forman una esquina. En esa búsqueda aparecen distintas soluciones entre las que destacan: La esquina coronada; La esquina ochavada; La esquina-balcón panorámico; La esquina rincón; La esquina ingreso, entre otras.



Figura 1 Teatro Macedonio Alcalá. Diccionario Mexicano de Arquitectura



Figura 2 Edificio de Pesas y Medidas. Arquitectura del siglo XX en el Centro Histórico



Figura 3 Balcón en la Ciudad de Puebla. Boceto de los autores



Figura 4 Rincón en Taxco, Guerrero. Boceto de los autores



Figura 5 Finca "Casa Chata" Ciudad de México. Diccionario Mexicano de Arquitectura

Con el tiempo, por su condición de abarcar dos frentes con distintas direcciones, o uno continuo, y por condiciones de orientación, intensidad de uso, etc., la esquina va adquiriendo más presencia urbana, dotándosela de variados recursos formales; adquiere así, nuevos significados y cualidades, destacando su condición de conector de realidades distintas, puestas en relación.

En una ciudad, la esquina corresponde quizá, al elemento más urbano de la arquitectura porque, por definición, nos conduce al encuentro con el espacio público. Desde el punto de vista de su materialidad, partimos de la idea de encuentro de dos planos que conforman una arista, y dicha arista, define el modo en que se limita el espacio, tanto interno como externo a ella.

Al hablar de la ciudad, aparecen tres temas fundamentales: la manzana, la calle y el cruce, (Samper, 2000). La manzana como ámbito de lo privado, constituye el espacio mayoritario y en ella se concentra la masa construida de la ciudad; la calle por su parte, espacio público por excelencia, por donde nos desplazamos, corresponde a un modo de apropiación y uso en movimiento; y el cruce, y sus respectivas esquinas, refieren a un espacio que se habita momentáneamente. Una pausa necesaria que deriva del encuentro de distintas direcciones, donde el habitante se ubica, observa, se encuentra, decide. Esto se acentúa cuando en el edificio comienzan a explorarse gradientes de extroversión hacia la calle, dotándola de un vasto repertorio formal que, yendo de la ornamentación puntual, potencia la condición de permanencia del habitante al dar opciones para estar: un alero para la lluvia, una vitrina de tienda, un café, una terraza, un balcón, todos ellos ofreciendo distintas posibilidades de apropiación, para observar o ser observado en el espectáculo azaroso del escenario urbano.



Figura 6 Edificio en Av. de los Insurgentes. Boceto de los autores

## 1.2. Incorporación de diagonales en la traza urbana

El rompimiento con la carta de exclusividad del ángulo recto en la conformación de trazas urbanas, a través del manejo de grandes diagonales permitió, entre otras cosas, la creación de nuevas condiciones en la configuración de cruces y de esquinas. En la obra de los últimos urbanistas del Renacimiento y en los primeros del Barroco resulta evidente el uso de diagonales como resultado de los experimentos basados en las invenciones del remate perspectivo, pensadas como calles lineales conducentes a un centro o punto focal, generando lugares en los cuales, según se creía, las personas no cesarían de moverse y de observar escrutadoramente a su alrededor.

En este apartado no se puede dejar de mencionar lo que significó la gran transformación urbana de París entre 1852 y 1870, en el que el uso de diagonales y la perspectiva jugó también un importante papel, acompañada de una estricta edificatoria que remata y *espacializa* los cruces a través del manejo unificado de una arquitectura de esquinas.

Por otra parte, Cerdà en Barcelona, a fines del siglo XIX, pone el acento en la espacialidad del cruce y plantea la base necesaria para reforzar ese espacio-lugar que, partiendo de la esquina achaflanada, propiciaría arquitecturas dialogales y espacios urbanos memorables.



Figura 7 Plano de París por los Campos Elíseos, desde el Louvre a la derecha, hasta La Défense a la izquierda. Design of Cities de Edmund N. Bacon.

## 1.3. El cruce, la esquina, los rincones. Arquitectura urbana y creación de lugares

El cruce como espacio y como lugar, que contiene entre otras cosas, las esquinas y los rincones, supone un modo de apropiación momentáneo, donde la acción de ubicarse con respecto a las opciones direccionales que éste nos oferta, se produce en un instante: se trata de tomar un camino u otro, ambos previsibles. Cuando los cruces, que determinan en gran medida la forma del terreno, corresponden a lugares de gran movimiento, impulsan una fuerte actividad comercial y de servicios, lo que aumenta la intensidad de uso, los sonidos, las interacciones sociales y va, por sus propios rasgos convirtiéndose en un lugar significativo e identificable de la ciudad. Las esquinas y los rincones son a la manera de la ciudad, sus valores de uso, de cambio,

de intercambio; son también referentes inigualables cuando el trabajo proyectual y edificatorio se detiene cuidadosamente para solucionar, de una manera única y especial, la condición urbana a la que se enfrenta determinada acción arquitectónica.

La arquitectura generada en estos puntos, ha presentado variadas soluciones con ejemplos memorables que insisten en la voluntad de crear lugares para la socialización urbana. En muchas ocasiones la esquina destaca por su imponente contenido formal, pero también en otras, como referente de cohesión social y de identidad colectiva. La condición de un terreno en esquina, es una condición de excepción y es también una condición de privilegio con respecto a las innumerables posibilidades que ofrece de ser cruzado de lado a lado. Se trata de que, frente a la condición retórica del lote medianero, el lote de esquina se encuentra liberado de un número importante de condicionantes que limitan las posibilidades proyectuales en términos de forma, función, orientación, etc., posibilitando una importante presencia expresiva en el escenario urbano.

Junto a lo anterior, su compromiso urbano es muy fuerte y corresponde a los puntos de inflexión de la ciudad, teniendo como condición, relacionar el edificio con las distintas tipologías de espacios públicos: cruces, encrucijadas, glorietas, plazuelas, entre otros. Como dice Cira Szklowin, “tanto las esquinas como los espacios verdes liberan al espacio de la opresión lineal de la calle. Con su redundancia en la trama urbana, configuran una red identitaria espacio-temporal que suma su carga visual y semántica a la imagen de la ciudad.” Szklowin, C. (2016, Marzo. 2)

No es por casualidad que la esquina tiene desde el punto de vista sociológico, muy distintas connotaciones: focalización de la efervescencia social, punto de reunión de grupos sociales considerados peligrosos, referente de prostitución y vagancia, pero también, el codiciado lugar para compartir y disfrutar del mejor café del barrio o sector, esto último, teniendo la posibilidad de estar, observar, reconocerse en los otros y ser partícipe de la vida urbana.

De Solá-Morales (De Sola-Morales 2004: 22) sabiamente nos recuerda: “las esquinas estructuran la **percepción de la ciudad, de la manera más** trivial, cuando permiten el enunciado de una dirección que se le arroja a un taxista, pero también de la manera más sutil, debido a sus características formales y a las actividades que favorecen.”

## 1.4. Edificios de esquinas angulosas

La esquina de la ciudad puede contener la exposición o el cobijo. El edificio resuelto en esquina presenta dos o más frentes hacia el espacio urbano, lo que posibilita desde la calle o plazoleta a la que se relaciona, una gran presencia perspectiva, lo que más allá de su altura, lo ubica en una escala perceptual magnificada. En la medida en que el ángulo se dramatiza, los efectos mencionados tienden a acentuar la verticalidad u horizontalidad del mismo; el primero persigue “tocar el cielo”, el segundo, “avanzar” sobre el espacio urbano.

De esto existen múltiples ejemplos, algunos de ellos convertidos en grandes hitos que han aportado, en un sentido icónico, a construir la imagen de la ciudad, como el Flat Iron en Nueva York, La Bolsa en Santiago de Chile, La Pedrera en Barcelona, el Kavanah en Buenos Aires, El Chilehaus en Hamburgo, el Ermita en Ciudad de México, etc. Edificios todos ellos, con nombre, apellido y referentes de ciudad. Pero existen también, los edificios en esquina, que a escala de barrio resultan ejemplares únicos y memorables, convirtiéndose con el paso del tiempo en referencia obligada y compartida por los habitantes. En los primeros, se trata de arquitecturas de gran factura, valiosas como hitos compartidos e identitarios a nivel de la gran ciudad. Entre los segundos, encontramos edificios elaborados por profesionales que apostaron con su trabajo a ir tejiendo finamente porciones de ciudad, desarrollando una arquitectura muy urbana y un urbanismo muy arquitectónico, y que se ocuparon de propiciar el encuentro de la gente con su entorno; éstos, suponen esquinas relevantes a nivel de barrio, como en los casos de las colonias Narvarte, Álamos, Del Valle, Roma, Polanco y otras, en Ciudad de México, que se ubican en la franja de crecimiento de la Ciudad de México que va de 1930 a 1950, período en el que hubo una propuesta de ciudad desde la arquitectura, que apenas alcanzó a levantar cabeza cuando fue arrasada por grandes y masivas propuestas de planificación urbana donde la ciudad es vista más como un territorio que como espacio habitable.



Figura 8 Edificio de La Bolsa, Santiago de Chile. Boceto de los autores



Figura 9 Edificio "Flat Iron" en La Ciudad de Nueva York. Arquitectura del Siglo Veinte. Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser



Figura 10 La Pedrera, en Barcelona. Gaudí el arquitecto de la naturaleza. Editorial Mediterrània, SL y Ediciones Librería Universitaria de Barcelona, SL





Figura 11 Edificio Kavanah, en Buenos Aires. Boceto de los autores.

De primera importancia también, se encuentran las esquinas de los barrios para estratos de escasos recursos económicos, con una modesta arquitectura doméstica, pero con una gran vitalidad; la tiendita como estructura ordenadora del ir y venir dentro del barrio, punto de encuentro casual entre vecinos, lugar que va tejiendo y concentrando el día a día de la biografía colectiva, referencia fundamental en los primeros niveles de socialización urbana. Estas modestas esquinas, construidas por los propios habitantes, contienen innumerables lecciones de diseño progresivo, como respuesta a las necesidades de uso que van apareciendo en la medida que se consolidan como referentes barriales. Así, la necesidad de un toldito para la sombra, una banquita para la conversación casual, un escalón, más arriba una terracita, etc., van constituyendo acciones fundamentales para la vida barrial, donde la gente se conoce, se protege, disfruta y, poco a poco va desarrollando y entrelazando sus vidas. En muchos de estos casos, no hay arquitecto o profesional de por medio, pero implican para un ojo entrenado, grandes lecciones micro-urbanas de las que, sobre todo, los arquitectos debieran nutrirse.

## 1.5. Las diagonales en la Ciudad de México

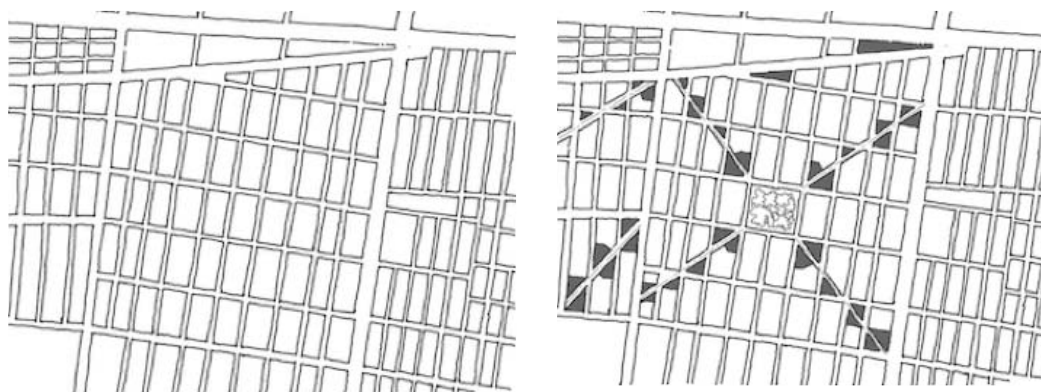


Figura 12 Esquemas de traza urbana (espacio delimitado por Obrero Mundial, Xola, Eje Central y Calzada de Tlalpan, Cd. de México) antes y después de la introducción de diagonales. En el esquema de la derecha se indica en oscuro el surgimiento de esquinas en forma triangular y trapezoidal como resultado de la introducción de dichas diagonales. Boceto de los autores.

En la Ciudad de México, con la irrupción de la modernidad y con ello también de la velocidad como resultado de la incorporación del tráfico rodado automotor, hacen su aparición las diagonales, mismas que se convierten en grandes detonadores de la exploración compositiva de las arquitecturas de esquina, enfrentando al arquitecto a resolver ángulos agudos de desplante. Estos edificios, reconocibles en su tipología, y conocidos como “de rebanada de pastel”, influenciados por el Art Dèco y por el funcionalismo, irán empujando soluciones guiadas por preceptos como la fachada libre, el ventanal corrido y la azotea jardín, los cuales se caracterizarán por:

1. El manejo de una envolvente continua en el límite del lote.
2. El aprovechamiento y realce perspectivo en búsqueda de aprovechar su gran visibilidad urbana.
3. El manejo diferenciado de sus plantas bajas respecto a los niveles intermedios y al remate superior que plantea recursos formales y compositivos diferenciados.
4. El manejo de partidos en **V**, variando de acuerdo a los ángulos y la geometría del lote
5. La composición diferenciada, en algunos casos, de la esquina de la esquina,
6. Un programa de uso mixto: Planta baja con locales comerciales, planta tipo de uso habitacional, que se repite en tres o cuatro niveles y azotea zonificada, separando espacios de servicio hacia el fondo y roof-garden habitable y compartido en la “proa” del edificio, relacionándolo con las perspectivas lejanas a 180° y en altura de la ciudad.
7. Una zonificación que destaca: hacia la esquina del terreno, la parte social; hacia los costados, las recámaras y dando hacia el patio interior, los servicios.
8. Fachadas resueltas con una plástica de planos y aberturas que evidencian las funciones interiores.
9. Destacan como componentes formales: las jardineras de ladrillo, separadas del piso; el remate de la azotea mediante el uso de losas muy ligeras o de pérgolas conformando un lugar de socialización en la azotea, desde donde contemplar el paisaje urbano. También son frecuentes el uso de parteluces horizontales, verticales o reticulares, así como el manejo de ventanas tipo claraboyas.
10. Cuidadoso trabajo de los detalles, lo que se puede observar en el diseño del acceso, mismo que

incluye desde el diseño de la puerta, sus chapetones, la herrería, la tipografía utilizada en el nombre del edificio, así como en el diseño de las escaleras como espacio en los que la solución no sólo se plantea el poder subir y bajar sino el goce de recorrer y disfruta el ascenso al edificio.



Figura 13 Edificios Moritz y Narvarte, Ciudad de México. La envolvente continua y otros elementos de orden tipológico: su imagen 'naviera', el uso de bandas horizontales, parteluces y losas ligeras para destacar el roof garden en la azotea. Boceto de los autores.



Figura 14 Edificio en la colonia Del Valle, Ciudad de México. Detalle de jardineras y Roof Garden. Boceto de los autores.

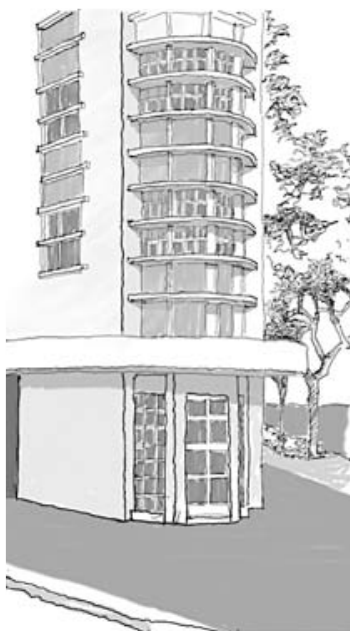


Figura 15 Edificio en la colonia Del Valle, Ciudad de México. Elementos tipológicos. Boceto de los autores.

## 1.6. Edificio Ermita, Ciudad de México



Figura 16 Edificio Edificio Ermita-Hipódromo, Av. Tacubaya, Ciudad de México. Arq. Juan Segura, 1929-1935. Perspectiva desde el cruce de Revolución y Jalisco. Testimonios vivos, 20 Arquitectos. SEP-INBA, México, 1981

De primera importancia en el repertorio edilicio de la Ciudad de México, este edificio (1930-31), proyectado por el arquitecto Juan Segura (1898-1989) es en realidad la cabecera de una propuesta urbano-arquitectónica mayor, y corresponde a uno de los primeros rascacielos de la ciudad. Por su emplazamiento y particular geometría que se relaciona con diagonales de gran dimensión, ofrece una imponente perspectiva. El edificio propone un programa pionero, de tipo poli-funcional, en la ciudad. El edificio contó en un inicio con

un pequeño pasaje interior de vinculación de las calles delimitantes. Por su escala y emplazamiento destaca hasta el día de hoy sobre el perfil de la zona. Compositivamente es quizá el ejemplo más contundente del Art Déco en México y, fiel a su época, sigue hoy presente con enorme dignidad en el perfil urbano de la ciudad. Juan Segura advirtió y comprendió el valor de esquina del Edificio Ermita, mismo que con fuerte potencial de memoria llega hasta hoy con enorme vigencia, destacando en él su condición de hito urbano, además de esquina a escala metropolitana.

## 1.7. Conjunto Aristos, Ciudad de México

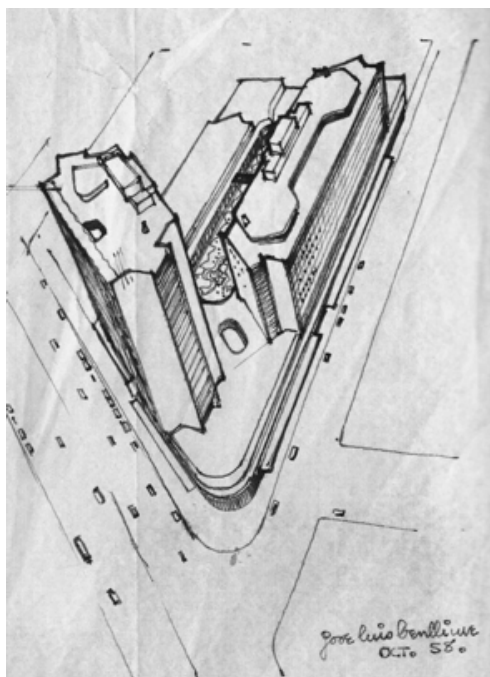


Figura 17 Arq. José Luis Benlliure, Conjunto Aristos. Insurgentes y Aguascalientes, México, D.F. Estudio de volúmenes, 1958. Archivo Familia Benlliure. José Luis Benlliure. Un clásico de la arquitectura contemporánea en México. Rafael López Rangel.

A fines de los cincuenta, hace su aparición el emblemático Conjunto Aristos; su autor, el arquitecto José Luis Benlliure (1928-1994), soluciona este edificio en un predio de esquina de forma irregular a 60°, dando a la avenida de los Insurgentes, la más importante de la ciudad. Esto da pie a un planteamiento estructural de una trama de triángulos equiláteros que reúne mediante un basamento común, dos edificios de altura y proporción contrastantes; uno de 18 niveles, conformando la esquina, el otro, de 9 niveles, dando a la calle secundaria.

Plantea tres accesos que conducen a las circulaciones verticales y entrelazan los recorridos internos pero, originalmente de uso público, los cuales rematan en una plazoleta interior, poseedora de un alto contenido plástico; experiencia conmovedora y sorpresiva para el viandante urbano, recinto de silencio y contemplación que contrasta con la experiencia intensamente urbana del entorno.

## 1.8. Taxco: pequeñas grandes lecciones desde lo cotidiano



Figura 18 Taxco, Guerrero. Archivo de los autores.

Taxco es una ciudad de origen minero, marcada por una fuerte cohesión de tipo urbano arquitectónico, enraizada en su accidentada topografía. Lo privado y lo público se entremezclan construyendo con riqueza inusitada, el espacio intermedio. Su trama de plato roto le confiere unidad y variedad espacial, generando lugares para la socialización. La densidad de su masa edificada contrasta con lo angosto y sinuoso de sus calles que, de modo natural van adoptando las pendientes del lugar.

Las calles al confluir en una misma cota, van generando plataformas micro-urbanas cuyos límites corresponden a los planos y múltiples esquinas que a ella convergen. Estos espacios abren la perspectiva espacial y dan origen a plazuelas que se van encontrando sorpresivamente a través del recorrido y dan pie a la creación de micro-lugares que reúnen gran cantidad de funciones y actúan como recesos urbanos para el descanso después de un ascenso pronunciado, permitiendo la obtención de visuales múltiples y abiertas al paisaje tanto urbano como natural; son también, importantes condensadores de la actividad social y comercial. En su materialidad, brindan a la ciudad y al habitante, desde la arquitectura, lugares de disfrute, apropiación y cobijo; permiten el descanso, la sombra, la pausa, la reunión, la contemplación, y el solaz necesario para emprender recorridos y ascensos más prolongados. Las esquinas y rincones conectan distintas espacialidades dentro de las plazuelas, mismas que se advierten como interiores públicos; a ello colabora el nivel de cierre espacial, la escala doméstica de las aberturas en fachada, el tratamiento de escalonamientos, el manejo unificado del color, los materiales y los elementos de ornato como fuentes, arriates y vegetación en macetas, entre otros. Aleros, vigerías, celosías, cubiertas inclinadas, teja y una superficie mural pesada y blanca que contrasta con los oscurecidos vanos. Desde las plazuelas, y a medida que la

vista se eleva, se multiplican los límites y sus direcciones; a la presencia del plano se le suman volúmenes que se van escalonando y retrasando hacia arriba.



Figura 19 Taxco, Guerrero. Edificio-esquina, articulación entre la placita “Los Gallos” y las calles de ascenso a la izquierda y descenso a la derecha. Boceto de los autores.

El juego de la luz y de la sombra dramatiza las esquinas y enfatiza su presencia perspectiva. El cielo se recorta mediante un juego geométrico de fuertes angulaciones. Las esquinas que desembocan en espacios públicos plantean casi siempre, la dualidad esquina-rincón; en ellas es recurrente la creación de pequeños lugares que, aprovechando los desniveles que genera la pendiente, son resueltos como jardineras, bancas, terrazas, balcones, todos ellos, lugares dentro de lugares, que se brindan a la vida pública, borrando en el uso, la frontera entre lo privado y lo público.



Figura 20 Taxco, Guerrero. Esquina-rincón



Figura 22 Taxco, Guerrero. Boceto de los autores



Figura 21 Taxco, Guerrero. Boceto de los autores

## Conclusiones

Por micro-urbanismo nos referimos a intervenciones de fragmentos o segmentos urbano-arquitectónicos que surgen del propósito de hacer o tejer ciudad, potenciando la idea de habitar. Dice Giglia: “he encontrado en diversos autores, una definición de habitar que tiene que ver con el hecho antropológico de hacerse presente en un lugar, de saberse allí y no en otro lado. Es decir, con la capacidad humana de interpretar,



reconocer y significar el espacio". (Giglia, 2012:10).

El micro-urbanismo, por su elección de escala, contribuye a revitalizar, estructurar y ordenar el espacio público de la ciudad: sus calles, cruces, esquinas, rincones, plazas, parques y jardines, entre otros elementos.

Existen ejemplos tanto en la arquitectura de corte profesional como vernácula, ejemplos de una espacialidad intermedia que buscan solucionar necesidades de orden arquitectónico pero que en su respuesta contribuyen a enriquecer el espacio urbano inmediato, tejiendo en continuidad el espacio privado con el público.

Crear espacios intermedios entre lo público y lo privado, fundamentalmente en su uso y disfrute, en vez de ir en detrimento de las funciones privadas de las estructuras edilicias actuales, fortalece la condición de impacto urbano de las mismas, más si éstas se ubican en los cruces y nodos significativos de articulación de las múltiples funciones urbanas de hoy.

La ciudad de hoy requiere de modo imperativo, esquinas reconocibles, como parte de un sistema que enriquezca la estructura de cruces existente, favoreciendo el establecimiento de relaciones de distinto orden, donde si bien lo funcional ha de marcar su solución, también deberá estar presente una respuesta integral en relación a los aspectos geográficos y del paisaje urbano, motivando y propiciando el disfrute peatonal de los espacios públicos. Estos puntos deberán tener también como propósito la creación de lugares, puntos de encuentro y de pausa en los largos trayectos del viandante urbano de hoy, que hagan más amable la vida en nuestros extensos territorios metropolitanos.

## Referencias

- De Sola-Morales, M. (2004, mayo). *Ciudades, esquinas* Conferencia presentada en Barcelona 2004: Primer Foro Universal de las Culturas, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- Giglia, A. (2012). El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación. Barcelona, Anthropos/UAM Iztapalapa.
- Samper, G. (2000). El Recinto Urbano. Bogotá, Escala.
- Schoenauer, N. (1984). 6000 años de hábitat. De los poblados primitivos a la vivienda urbana en las culturas de Oriente y Occidente. Barcelona, Colección Arquitectura/Perspectivas, Gustavo Gili.
- Szklowin, C. (2016, Marzo 9). Re: Esquinas/Rincones [Gestión del espacio público – Grupo consultor para la gestión del espacio público]. Recuperado de, <http://paisajismodigital.com/blog/>
- NOTA: Los artículos a los que hacemos referencia son:
- *La esquina: Arquitectura urbana y creación de lugares. Primera parte.* Artículo del libro, Estudios sobre diseño Aedificare 2012. Edición de décimo aniversario. Adolfo Benito Narváez (Ed.) Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Arquitectura. Nuevo León, México.
- *Pequeñas grandes lecciones de diseño desde lo cotidiano: Las esquinas. El caso de Taxco, Guerrero.* Revista Arquitecturas del Sur #046. Diciembre 2014/Vol. XXXII, Universidad del Bio Bio, Chile.

- *Las esquinas. Arquitectura y Ciudad.* Revista Diseño y Sociedad 33-34. Otoño 2012-Primavera 2013. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México.
- *Micro-urbanismo. Lugar y Habitabilidad.* Revista Diseño en Síntesis. Reflexiones sobre la cultura de diseño, No. 55. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México.
- Referencias de imágenes
- Medel, V. (1994). *Diccionario mexicano de arquitectura.* México, Instituto del fondo nacional de la vivienda para los trabajadores. Banco Inbursa, S. A.
- Santa Maria, R. (2005). *Arquitectura del siglo XX en el Centro Histórico de la Ciudad de México.* México, D. R. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bacon, N. E. (1974). *Design of cities. Revised Edition.* New York, A studio Book, The Viking Press.
- Gössel, P., & Leuthäuser, G. (2010). *Arquitectura del siglo XX. Volumen 2.* Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris Tokio: Taschen.
- Cabré, T. (2003). Gaudí. *El arquitecto de la naturaleza.* Barcelona, Editorial Mediterrània, SL y Ediciones Librería Universitaria de Barcelona, SL.
- *Testimonios vivos, 20 Arquitectos.* (1981) Serie: Documentos, número 15-16 Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico México, SEP-INBA.
- López, Rangel, R. (2012). José Luis Benlliure. *Un Clásico de la arquitectura contemporánea en México.* México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana.