Lilian Amaral | Rosana Schwartz
(Organizadoras)

ENTRE TERRITÓRIOS E REDES

ARTE, MEMÓRIAS, CIDADES

e-Manuscrito

Lilian Amaral
(Organizadora)

Rosana Schwartz
(Organizadora)

Entre territórios e redes: arte, memórias, cidades

São Paulo
e-Manuscrito
2022

Edições e-Manuscrito

e-Manuscrito
www.emanuscrito.com.br
emanuscrito@uol.com.br
Tels: (11) 5978-4547 / (11) 9 7171-3871
CNPJ: 18.353.444/0001-76

N972e NUNES, Lilian do Amaral. (Org.)
SCH399e SCHWARTZ, Rosana Maria Pires Barbato. (Org.)

Entre territórios e redes: arte, memórias, cidades.
Lilian do Amaral Nunes. (Org.)
Rosana Maria Pires Barbato Schwartz. (Org.)
São Paulo: e-Manuscrito, 2022.

PDF - 286pgs.
ISBN 978-65-86723-43-4
1. Arte 2. memória 3. território 4. mediação-cultural 5. rede 6. pesquisa

CDD 300
CDU 304

Apoio:

NÚCLEO DE ESTUDOS DAS DIVERSIDADES, INTOLERÂNCIAS E CONFLITOS

Universidade de São Paulo

PLURIVERSO
DIÁLOGO DE SABERES

Universidade Presbiteriana Mackenzie

1952 – 2022

Todos os direitos reservados à e-Manuscrito.
Copyright © 2022 Lilian do Amaral Nunes. (Org.)
Rosana Maria Pires Barbato Schwartz. (Org.)
Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem a autorização da e-Manuscrito.
As ideias contidas neste livro são de responsabilidade de seus autores.

Editores responsáveis: Gustavo F. S. Ferreira e Karina Cobo Bardavira
Capa: Gustavo F. S. Ferreira e Karina Cobo Bardavira

Conselho editorial: Profa. Dra. Angela Maria Roberti Martins (UERJ); Prof. Dr. Antonio Castillo Gómez (UAH/Madrid); Prof. Dr. Antonio Otaviano Vieira Junior (UFPA); Prof. Dr. Antonio Rago Filho (PUC/SP); Prof. Dr. Azemar dos Santos Soares Júnior (UFRN); Profa. Dra. Cristina Scheibe Wolff (UFSC); Prof. Dr. Fernando de Sousa (CEPESE/Portugal); Prof. Dr. Francisco Alcides do Nascimento (UFPI); Profa. Dra. Glaura Teixeira Nogueira Lima (UFTM/MG); Prof. Dr. Henrique Alonso Pereira (UFRN); Prof. Dr. Iranilson Buriti (UFCG/PB); Profa. Dra. Iara Beleli (UNICAMP); Prof. Dr. João do Prado Ferraz de Carvalho (UNIFESP); Prof. Dr. Leandro Pereira Gonçalves (UFJF); Prof. Dr. Luis Balkar Peixoto Pinheiro (UFAM); Prof. Dr. Luiz Carlos Barreira (UNISANTOS); Prof. Dr. Manolo Garcia Florentino (UFRJ); Profa. Dra. Maria Cristina Dadalto (UFES); Profa. Dra. Maria Izilda Santos de Matos (PUC/SP); Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas (UFCE); Prof. Dr. Oswaldo Truzzi (UFSCar); Profa. Dra. Tania Regina de Luca (UNESP/Assis); Profa. Dra. Valéria Aparecida Alves (UECE); Prof. Dr. Vitorio Capelli (UNICAL/Itália); Profa. Dra. Yvone Dias Avelino (PUC/SP).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 07

I – CIDADE HABITADA

MEMORICIDADE. ARTE E NARRATIVAS DA MEMÓRIA. ENTRE PELES E PONTES 13

Madrid, ciudad de las mujeres. Una aplicación móvil artivista, una cartografía político-emocional 14

Marián López Fdz Cao
Ignacio Moreno Segarra
Juan Carlos Gauli Pérez

Narrativas da memória na cidade contemporânea: memoricidade – Museu de Rua 36

Ingrid Hötte Ambrogi

O Museu da Cidade de São Paulo: novas perspectivas 46

Marcos Cartum

Lugando entre los territorios reales y virtuales del mundo ordinario 53

Liliana Fracasso

Entre territórios: arte, memórias, cidade. [In]Visibilidades urbanas 75

Lilian Amaral

Mapas pra quê? 91

Jorge Bassani

Transurbanogramas: caminhar e cartografar na capital catarinense 108

Evandro Fiorin
Igor de Marchi

II – CIDADE MEDIADA

MEDIAÇÕES CULTURAIS EM TEMPOS DE MUTAÇÕES ESTÉTICAS E NOVAS AMBIÊNCIAS. ENTRE JANELAS E O MUNDO 124

Tocar mundos. Arte, cidade e narrativas do comum – Ações artivistas participativas realizadas no bairro do Cabanyal na cidade de Valência-Espanha 125

Fabiane Cristina Silva dos Santos (Bia Santos)

Cidade mediada: entre a janela de si e o mundo 149

Mirian Celeste Martins

Entre/ver/a/cidade: quando olhos levam corpos para passear 160

Leda Guimarães

Tocar, jogar e descobrir a cidade: pele, camadas e fluxos 184

Paula Carolei

Outros diálogos de saberes entre janelas e o mundo – O Pluriverso como espaço de entrelaço e escrita coelaborativa 202

Claudio Andrés Barría Mancilla

III – CIDADE PRATICADA

TERRITÓRIO DE DIREITOS. ENTRE CORPO/CASA/CIDADE 215

A cidade e seus movimentos: a experiência do Jardim Apuanã 216

Rosana M. P. B. Schwartz

Modos de habitar/ocupar o território, colaborações entre universidade e bairro 231

Deisimer Gorczevski

João Miguel Diógenes de Araújo Lima

Um projeto de cidade na cidade 250

Euler Sandeville Jr.

Montes de María: cimarronaje, hibridación y antropofagia como apropiación territorial material e inmaterial de la franja intertropical caribe 269

Francisco Cabanzo

VIDEOCONFERÊNCIAS 286

APRESENTAÇÃO

Entre territórios e redes: arte, memórias, cidades
Interlocuções internacionais - Copesquisa em contexto glocal[1]

Concepção e coordenação-geral - Profa. Dra. Lilian Amaral
Coordenadora do PPGEAHC/UPM - Profa. Dra. Rosana M. P. B. Schwartz

A proposta do seminário internacional "Entre territórios e redes: arte, memórias, cidades. Interlocuções internacionais" emerge inicialmente das articulações entre o Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM/EAHC e o DIVERSITAS USP - Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (FFLCH/USP). Dessa aproximação, tem-se destacado uma série de ações, entre as quais a pesquisa em processo que envolve territórios urbanos em contextos locais e internacionais – como o Território Cultural da Consolação[2], que tem contado com envolvimento da UPM/EAHC desde outubro de 2016, além da criação, em 2018, do curso de extensão *A cidade como experiência. Território Nômade,* desenvolvido por três instituições: UPM (Arquitetura e Educação, Arte e História da Cultura), Escola da Cidade e Fundação Escola de Sociologia e Política.

Em 2020 realiza-se junto ao SESC CPF - Centro de Pesquisa e Formação em São Paulo o Projeto de Curso "Entre territórios, arte, memórias, cidades. Narrativas mediadas", iniciado em fevereiro de 2020. Aprofundando a pesquisa relacional com os territórios implicados – a saber, Região Central - Paulista-Luz, ZL - São Mateus, ZNE - Jaraguá-Perus e ZS - Bororé-Grajaú –, as discussões deslocam-se para o Museu da Cidade de São Paulo, envolvendo os Grupos de Pesquisa EAHC/UPM, DIVERSITAS USP, LabCidade e LabHab - FAU/USP, bem como lideranças femininas no campo da luta por moradia na cidade de São Paulo, como a Ocupação 9 de Julho, escolas públicas municipais e estaduais, como as que integram o Território Educativo das Travessias na região da Vila Buarque/ TICP Paulista-Luz, e ainda as escolas envolvidas no Projeto Bororé ao Mundo, desenvolvido pelo coletivo EcoAtiva e pelo LabHab da FAU/USP, abarcando ainda coletivos culturais como o Quilombaque, importante referência cultural da região de Jaraguá-Perus, que há dez anos vem desenvolvendo, junto ao Programa Universidade Livre e Colaborativa / LabCidade e

---

[1] Esta publicação foi organizada pela Profa. Dra. Lilian Amaral e Profa. Dra. Rosana M. P. B. Schwartz.
[2] Sobre o Território Cultural da Consolação acessar - http://acaoeducativa.org.br/blog/publicacoes/territorio-consolacao-atividades-culturais-imaginarios-urbanos-conflitos-e-resistencias/

profissionais do campo da memória e museologia, uma inovadora proposta educativa e cultural, com foco na sociomuseologia contemporânea.

Nesse contexto é lançada também a publicação do Programa Nacional de Educação Museal[3], que valoriza a profissionalização da área. Em 2020, frente aos desafios impostos pela Covid-19 e às possibilidades de intercâmbio e produção partilhada do conhecimento, especialmente no contexto do cenário de pandemia em contexto global, suas implicações nos modos de produzir conhecimento em copesquisa, cocriação e coelaboração, inicia-se uma proposta de ampliação do intercâmbio investigativo, envolvendo práticas artísticas, educativas e culturais em torno das dimensões do território como patrimônio em transformação, com ênfase em abordagens decoloniais em contextos latino-americanos.

Estabelecer redes de copesquisa em âmbito internacional, produzir conhecimento científico e atrelá-lo à sua dimensão social envolvendo ação de extensão, associada a fórum de debates e publicações, amplia discussões entre os Grupos de Pesquisa e propicia a realização de projetos em rede a partir das reflexões desdobradas das conferências nas mesas-redondas realizadas entre outubro e dezembro de 2020. Um dos desdobramentos resultantes do encontro e intercâmbio entre pesquisadores participantes é o projeto Cátedra Nômada: “Onde estão as mulheres na Arte e na Cidade?”, contando com a concepção e coordenação desta pesquisadora – Lilian Amaral, em associação com Silvana Nascimento, Coordenadora do Programa de Pós-graduação DIVERSITAS USP - Programa Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da FFLCH/USP, envolvendo as relações entre arte, gênero, memória e territórios ibero-americanos.

Como um dos resultados das interlocuções estabelecidas ao longo do Seminário Internacional, apresentamos esta publicação eletrônica, organizada por nós e editada pelo PPGEAHC/UPM, contando com a participação de pesquisadores locais e internacionais. A publicação estrutura-se a partir dos três eixos temáticos que orientaram a realização do Seminário Internacional, configurando um amplo campo de contribuições transdisciplinares que temos a satisfação de apresentar.

Todos os **EIXOS** contaram com a coordenação-geral da Profa. Dra. Lilian Amaral, associada à Coordenadora do Programa de Pós-Graduação EAHC/UPM, Profa. Dra. Rosana M. P. B. Schwartz, e à coordenação específica de cada módulo/eixo por cada uma das três docentes destacadas, entre elas a Profa. Dra. Mirian Celeste Martins e a Profa. Dra. Ingrid Hötte Ambrogi.

[3] IBRAM / PNEM - https://pnam.museus.gov.br/noticias/conheca-o-caderno-da-pnem/

No Eixo 1 – **CIDADE HABITADA. MEMORICIDADE. ARTE E NARRATIVAS DA MEMÓRIA. ENTRE PELES E PONTES** inicia as discussões tratando das relações entre arte, cidade, memória e o feminino no contexto urbano contemporâneo, mais especificamente narrativas da memória de mulheres que vivem e viveram na cidade de Madrid, estabelecendo relações em torno dos inúmeros apagamentos a que vimos sendo submetidas historicamente, aprofundando as discussões em torno das políticas da memória e esquecimento, das práticas museais implicadas com os territórios urbanos em suas diversidades e complexidades. Tais discussões conectam-se com abordagens críticas acerca das práticas artísticas, patrimônio cultural e a dimensão do habitat ancestral popular contemporâneo, contribuições que ampliam nosso entendimento a respeito das riquezas, potencialidades culturais e conflitos socioeconômicos de nossa América Latina. Com a intenção de ampliar o olhar sobre a pesquisa aplicada na construção de cidades e no habitar os espaços na contemporaneidade – espaços físicos e virtuais –, conectamos pesquisas que operam a partir do caminhar, mapear, cartografar e habitar as cidades de forma crítica, propositiva e transformadora. Em todas essas dimensões, pulsam as ideias do nosso grande educador e filósofo brasileiro Paulo Freire, que neste ano de 2022 completaria 101 anos.

1 - Madrid, ciudad de las mujeres (Marián López Fdz Cao - Universidad Complutense de Madrid; Ignacio Moreno Segarra - Universidad Complutense de Madrid; Juan Carlos Gauli Pérez - Universidad Camilo José Cela)
2 - Narrativas da memória na cidade contemporânea: memoricidade – Museu de Rua (Profa. Dra. Ingrid Hötte Ambrogi – UPM/EAHC)
3 - O Museu da Cidade de São Paulo: novas perspectivas (Arq. Marcos Cartum – Diretor do Museu da Cidade de São Paulo - SMC SP)
4 - *Lugando* entre los territorios reales y virtuales del mundo ordinario (Profa. Dra. Liliana Fracasso - UAN/CO)
5 - Entre territórios: arte, memórias, cidade. [In]Visibilidades Urbanas (Profa. Dra. Lilian Amaral - DIVERSITAS USP/ MediaLab UFG/BR)
6 - Mapas pra quê? (Arq. Jorge Bassani - LabHab - FAU USP)
7 - Transurbanogramas: caminhar e cartografar na capital catarinense (Arq. Evandro Fiorin - Departamento de Projeto - FAU UFESC; Igor de Marchi - UFSC)

No Eixo 2 – **CIDADE MEDIADA. MEDIAÇÕES CULTURAIS EM TEMPOS DE MUTAÇÕES ESTÉTICAS E NOVAS AMBIÊNCIAS. ENTRE JANELAS E O MUNDO** emergem as temáticas propostas por artistas, educadores, pesquisadores que têm se debruçado sobre aspectos relacionados aos mais variados processos de mediação sociocultural, estabelecendo diálogos no campo da produção e recepção da arte pública, da educação em espaços formais, não formais e informais, tratando ainda dos processos de coaprendizagem transculturais. Nesses contextos foram discutidas e estimuladas as experiências que engajaram alunos e pesquisadores com os espaços públicos, os espaços da rua, mediados pelas janelas de suas casas e apartamentos como vias de comunicação e conexão com o mundo: entre o público e coletivo e o privado, íntimo. Como nos conectamos com o mundo em um período tão dilatado de isolamento social imposto pela crise sanitária global? Estabelecendo pontes entre experiências locais e internacionais, a partir de propostas investigativas e lúdicas, convidamos integrantes de diversos grupos de pesquisa a experimentarem refletir sobre o patrimônio cultural a partir de suas frestas, janelas, o que nos revelou uma incrivelmente rica e diversa paisagem cultural, atravessando planaltos, planícies, cerrados e espaços das cidades no Brasil e na Colômbia, espaços reais e imaginados.

8 - Tocar mundos. Arte, cidade e narrativas do comum. Ações artivistas participativas realizadas no bairro do Cabanyal na cidade de Valência- Espanha (Profa. Dra. Bia Santos)
9 - Cidade mediada: entre a janela de si e o mundo (Profa. Dra. Mirian Celeste Martins - UPM/EAHC)
10 - Videoconferência – Entre janelas e o mundo: territórios educativos (Arq. Bia Goulart - Escola da Cidade)
11 - Entre/ver/a/cidade: quando olhos levam corpos para passear (Profa. Dra. Leda Guimarães - UFG/FAV)
12 - Tocar, jogar e descobrir a cidade: pele, camadas e fluxos (Profa. Dra. Paula Carolei - Unifesp)
13 - Outros diálogos de saberes entre janelas e o mundo – O Pluriverso como espaço de entrelaço e escrita coelaborativa (Prof. Dr. Claudio Andrés Barría Mancilla - Pluriverso)

O Eixo 3 – **CIDADE PRATICADA. TERRITÓRIO DE DIREITOS. ENTRE CORPO/CASA/CIDADE** estabelece interlocuções entre problemáticas locais e internacionais que se desdobram em novas coelaborações em 2021. Os diálogos estabelecidos entre práticas ativistas propostas pela Universidade de São Paulo por meio de disciplinas oferecidas pelo Programa de Pós-Graduação e Grupo de Pesquisa DIVERSITAS no território da Luz e Bom Retiro na cidade de São Paulo, como “O lugar da Memória”, o “Lugar das Redes” e o “Lugar das Performances”, no campo ampliado, associam-se e aprofundam reflexões sobre o “corpo” e corporalidades dissidentes, considerando o princípio da interdisciplinaridade e a necessidade do enfrentamento dos preconceitos, discriminações, estigmas e intolerâncias tão presentes na atualidade, propondo uma compreensão do “corpo” como uma categoria de análise, suas expressões epistêmicas e, consequentemente, os modos como os diferentes entendimentos sobre ele refletem em ações e posicionamentos relacionais, sociais, culturais, técnicos e políticos que contribuam para o respeito às diversidades socioculturais, à garantia dos direitos humanos, à educação e à assistência à saúde digna, ao bem viver, ao bem morar e ao exercício da liberdade.

14 - Videoconferência – Acciones cotidianas. Arte, gênero e resistência (Profa. Dra. Maribel Domènech - Universidade Politécnica de Valência/ES)
15 - A cidade e seus movimentos: a experiência do Jardim Apuanã (Profa. Dra. Rosana M. P. B. Schwartz - EAHC/UPM)
16 - Videoconferência – Disciplina ativista (Prof. Dr. Sergio Bairon - DIVERSITAS USP)
17 - Videoconferência – Protagonismo, visibilidade e narrativas indígenas e museus (Profa. Dra. Marília Xavier Cury - MAE USP)
18 - Videoconferência – Entre a Florescer e o Faroeste: vida e resistências das mulheres que portam inadequação (Profa. Dra. Zilda Iokoi - FFLCH / DIVERSITAS USP)
19 - Modos de habitar/ocupar o território, colaborações entre universidade e bairro (Deisimer Gorczevski - Universidade Federal do Ceará; João Miguel Diógenes de Araújo Lima - Universidade Federal do Ceará)
20 - Um projeto de cidade na cidade (Prof. Dr. Arq. Euler Sandeville Jr. - LabCidade / FAU/USP)
21 - Montes de María: cimarronaje, hibridación y antropofagia como apropiación territorial material e inmaterial de la franja intertropical caribe (Arq. Francisco Cabanzo - Universidad el Bosque - Bogotá/CO)

Atravessar as ideias e experiências propostas por esses autores – artistas, arquitetos, urbanistas, geógrafos, educadores, museólogos, antropólogos, pesquisadores, cientistas atuantes em campos transdisciplinares e interdisciplinares – é uma forma de tornar visível e criar modos de existência e sentidos.

Desejamos uma excelente leitura e reverberações!

Profa. Dra. Lilian Amaral

DIVERSITAS USP

I – CIDADE HABITADA

MEMORICIDADE. ARTE E NARRATIVAS DA MEMÓRIA. ENTRE PELES E PONTES

Madrid, ciudad de las mujeres.
Una aplicación móvil artivista, una cartografía político-emocional

Marián López Fdz Cao[4]
(Universidad Complutense de Madrid)

Ignacio Moreno Segarra
(Universidad Complutense de Madrid)

Juan Carlos Gauli Pérez[5]
(Universidad Camilo José Cela)

Introducción

En el presente trabajo se presenta el desarrollo del programa "Madrid, ciudad de las Mujeres", enmarcado en el proyecto europeo Divercity. En una primera parte se fundamenta teóricamente el proyecto, a la luz de las investigaciones en urbanismo y geografía feminista, así como en la recuperación artivista de la ciudad. A partir de la recogida inicial de buenas prácticas, y el establecimiento de metodologías participativas, el proyecto implementa programas para reequilibrar las ausencias ciudadanas. Entre ellas la ausencia femenina, eje del presente programa, tiene como objetivo abrir la ciudad a nuevas narrativas, tanto desde las memorias femeninas en la ciudad como desde la presencia activa de colectivos de mujeres, algunos de ellos en situación de vulnerabilidad. Para ello se han utilizado metodologías de análisis cualitativo como *focus Group* y delphi, y herramientas como Nvivo para el análisis del discurso. Asimismo, se ha implementado la metodología de investigación-acción participativa, como modelo de trabajo en la implementación de prácticas artísticas participativas. Los productos resultantes, un mapa virtual de narrativas vitales o *storytelling* y una aplicación móvil ciudadana, han sido objeto de análisis y evaluación a través del análisis delphi y se ha contabilizado su incidencia y replicabilidad a partir del análisis en medios de comunicación.

1 Artivismo y ciudadanía

Milena Dragićević Šešić, responsable de la cátedra de la UNESCO de interculturalidad, define el artivismo como un neologismo basado en la fusión de dos conceptos: arte y activismo. Para abordar esa definición del activismo como un modo de intervencionismo, Dragićević et al. (2015) alude al ensayo inaugural en torno a ese concepto del teórico teatral y sociólogo esloveno Aldo Milohnić (2005) quien partiendo de Walter

[4] ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0421-3612
[5] ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4673-9703

Benjamin (2008) la performatividad de ciertas protestas antiglobalización, Milohnić (2005) para afirmar que el artivismo es una forma de intervención social donde las técnicas llevadas a cabo en manifestaciones culturales, y más concretamente en manifestaciones artísticas, son usadas para constituir o dar forma a la acción en el campo de lo político, ya sea porque esas técnicas son lógicas y causales para la acción o por cuestiones puramente externas.

Esta definición clásica de artivismo, que apunta a una relación orgánica entre el arte y el activismo y que ha sido subrayada por teóricas posteriores como Sandoval y Latorre (2008), estaría muy relacionada en el campo de la intervención social con lo que Ginwright y Shawn (2007) califican como *critical civic praxis* a raíz de su trabajo con jóvenes de barrios desfavorecidos de Estados Unidos. Para estos investigadores la *critical civic praxis* se refiere a los procesos de organización para promover la vinculación cívica y para elevar el activismo por la justicia social basado en una mayor conciencia críticab (2007, p. 968). Svetlana Hristova (2015, p. 45) parte de ideas similares en su conferencia para el congreso sobre la política de herencia cultural europea, "*Sharing Memory: Cooperative Cultural Heritage Management*" donde exponía el concepto de Urbactivism al que define como *"as specific urban cultural and artistic activism for social purposes (artivism) […] but realised with the support of various European programs"* (p. 45).

Lo interesante de la definición de Hristova es su relacion con la gobernanza participatoria que para Frank Fisher (2012, p. 457) "*is a variant or subset of governance theory which puts emphasis on democratic engagement, in particular through deliberative practices*". Para este autor la gobernanza deliberativa, que haría referencia a un nuevo espacio de toma de decisiones, pero no a una política específica, se basaría en el empoderamiento deliberativo del ciudadano/a para ahondar en su rol público más allá de su doble de papel de votante o vigilante.

Memoria y ciudad: urbanismo y *storytelling*

Todos los casos anteriores son un ejemplo fusión entre activismo, arte e intervención social institucional como una práctica que se lleva produciendo y promoviendo en distintos contextos culturales como Europa o Estados Unidos desde la década de 1990 para revitalizar las ciudades, recibiendo distintos nombres dependiendo de la práctica predominante en ella. Del mismo modo, y por su vinculación con las vivencias en la ciudad, todas estas prácticas estarían relacionadas con nuevas teorías sobre el urbanismo surgidas en la segunda mitad del S.XX sobre la reflexión alrededor del espacio. Quizás el mejor representante de esa tendencia es Kevin Lynch en *The image of the city* (1960) donde

expone que la ciudad se constituye ella misma como un complejo símbolo de la estructura social compleja que la produce. Las ideas de Lynch prefiguran las de Henri Lefebvre quien en 1974 publicaría *La production de l'espace*. Un libro a través del cual señalaría que el espacio es tanto un producto como un proceso determinante y determinado por las relaciones sociales. Tal y como señala Robert Rynasiewicz (2013, p. 953) para Lefebvre el espacio no puede separarse de las relaciones sociales y es, por lo tanto, producto de las fuerzas económicas, políticas e ideológicas que buscan regular las actividades que ocurren dentro y a través del espacio. Partiendo, por lo tanto de la tradición marxista, Lefebvre considera que en el espacio se produciría una conexión entre la vida cotidiana y las relaciones de producción históricas. Uno de los aspectos más interesantes de la visión de Lefebvre es, según Ezquerra (2012) su división del espacio en una triada formada, primero, por las representaciones del espacio, que son el "espacio concebido (l'espace conçu) y abstracto que suele representarse en forma de mapas, planos técnicos, memorias, discursos" (2012, p. 124) que es el terreno de los especialistas y del lenguaje técnico. Junto a éste encontraríamos las prácticas espaciales, relacionado con las prácticas de producción y de reproducción, en especial "la división del trabajo, la interacción entre gente de diferentes grupos de edad y género, la procreación biológica de la familia y la provisión de la futura fuerza de trabajo". Finalmente encontramos un concepto ambiguo pero lleno de potencialidades como el del espacio vivido "que supera al espacio físico, ya que la gente hace un uso simbólico de los objetos que lo componen. Este es también un espacio evasivo ya que la imaginación humana busca cambiarlo y apropiarlo". Aunque Ezquerra subraya el carácter pasivo del espacio vivido, otros teóricos como Zhang (2006, p. 221) en su artículo "*What Is Lived Space*?" expone que el espacio vivido es "*a space of pure subjectivity, of human experiences […], of people's sense-making, imagination, and feeling – that is, their local knowledge – of the organisational space as they encounter it*".

Una de las cuestiones esenciales para desarrollar el proyecto "Madrid, ciudad de las mujeres" ha sido comprender como ese concepto de espacio vivido se relaciona con la memoria y las vivencias. Christine Boyer (1994) en su libro *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments* expone como el único modo en el que las memorias han tomado forma espacial ha sido insertando elementos o restos arquitectónicos del pasado en la ciudad del presente creando una diferencia entre la historia y la memoria. Al hilo de esas reflexiones, Reena Tiwari (2010) explica como esa cosificación del pasado cae en la turistificación y la enajenación ciudadana, exponiendo cómo esos espacios históricos reconstruidos fallan en reconocer el "lived aspect of memory" (2010, p. 76). Para esta autora

> Memory is an orientating experience for the individual, strengthening the links between the past and the present and links between different times and different spaces. When memory does not have a link to the lived experience, it is reduced to history or a fragmented re-construction of the past […] This lived aspect of memory has coincidence with Lefebvre's third space, the lived space.

Tanto Boyer como Tiwari parten de las reflexiones de Walter Benjamin sobre la pérdida de experiencias reales en la ciudad y la vida moderna, sobre todo en relación con el detrimento de narratividad tradicional o *storytelling* basado en el intercambio de experiencias y cuyo protagonismo declina frente a la información. Este mecanismo narrativo, que tiene según Merlijn van Hulst (2012) aplicaciones claras sobre la planificación urbana en tanto que relato al futuro también puede abrirse a la reflexión sobre el presente tal y como explica Cara Courage (2017, p. 44-45) en su libro *Arts in Place: The Arts, the Urban and Social Practice* donde explica como el *storytelling*

> is part of a micropublic place-attaching process or enactment, where the discussion of ideas publically can reinforce positive community aspects, as well as change community narrative and include marginalized voices, leading to increased intra- and inter-awareness of the community. (COURAGE, 2017, p. 45)

Este tipo de uso del *storytelling* ha sido aplicado, por ejemplo, a proyectos artivistas como el *Sustainable Thinking and Expression on Public Space* (STEPS) de Canadá donde se fomentaba la vinculación cívica de los jóvenes a través del arte público usando, entre otras herramientas, las narraciones (SOLANKI et al., 2014).

Nuevas narrativas sobre la ciudad: la geografía emocional y la geografía feminista

Junto con el uso del arte como mecanismo activista y memorialista, el proyecto "Madrid ciudad de las mujeres" se ha basado en dos aspectos de los nuevos estudios geográficos: la geografía emocional y la geografía feminista. Tal y como afirman Davidson, Bondi y Smith (2007) los estudios geográficos están viviendo un giro emocional relacionado con el análisis de la importancia simbólica de los lugares y sus asociaciones sentimentales. Para estos autores, la geografía emocional "*attempts to understand emotion – experientially and conceptually – in terms of its socio-spatial mediation and articulation rather than as entirely interiorized subjective mental states*" (DAVIDSON, BONDI, SMITH, 2007, p. 3). Para ello, resaltan en la aproximación emocional de la geografía tres conceptos "*location of emotion in both bodies and places, the emotional relationality of people and environments, and representations of emotional geographies*" tal como han demostrado estudios como el

de David Sibley *Geographies of exclusion* (1995) sobre valor no material de los sentimientos de miedo o de rechazo en la construcción del otro o los análisis de las geografías de la conexión como las realizadas por Jamieson (1997) en su libro *Intimacy: personal relationships in modern societies* así como en diversos estudios sobre las geografías del amor o de la sexualidad como en la recopilación de Bell y Valentine (1995) *Mapping Desire. Geographies of Sexuality*.

Tal y como afirma Owain Jones en su artículo "*An Ecology of Emotion, Memory, Self and Landscape*" (2007) la geografía emocional tiene una relación clara con la memoria y el espacio. Para este autor, que define a las emociones como "*intensely political, gendered, and spatially articulated*" (p. 207) donde la memoria "*must play a key, formative role in the construction of our ongoing emotional and imaginative geographies*" (p. 210). Al afirmar esto, Jones se está basando en estudios fenomenológicos sobre la memoria de Edward S. Casey quien en su *Remembering A Phenomenological Study* exponía

> Only consider how often a memory is either of a place itself (e.g. one's childhood home) or of an event or person in a place: and conversely, how unusual it is to remember a placeless person or an event not stationed in some specific locale. (CASEY, 1987, p. 183, cursivas en el original)

No solo la memoria tiene un elemento espacial, sino también el género. Para el desarrollo de nuestro proyecto ha sido indispensable recurrir a las herramientas de la geografía feminista que según Linda McDowell (1999) parte de la idea de que hombres y mujeres no experimentamos igual el espacio debido a las diferencias jerárquicas de poder y que, a su vez, esas diferencias quedan reflejadas en el espacio, es decir, podríamos considerar a la geografía feminista como el estudio del género definido por el espacio o a través del espacio. La misma McDowell y Sharp (1997, p. 4) hablaba a la hora de definir uno de los principales propósitos de esta disciplina de:

> demonstrate the ways in which hierarchical gender relations are both affected by and reflected in the spatial structure of societies, as well as in the theories that purport to explain the relationships and the methods used to investigate them. (MCDOWELL, SHARP, 1997, p. 4)

Para estas autoras (MCDOWELL, SHARP, 2014) este tipo de estudios actualmente están centrados en el análisis de aspectos simbólicos o representacionales para analizar la construcción espacial de la subjetividad, la identidad y el cuerpo, poniendo de relieve como las ideas culturales que afectan al género están espacial e históricamente definidas. Por ello, uno de los objetivos específicos de la geografía feminista es "*investigate, make visible*

and challenge the relationships between gender divisions and spatial divisions, to uncover their mutual constitution and problematise their apparent naturalness" (p. 91). Para estas autoras la geografía feminista tiene, básicamente, tres aproximaciones al concepto de espacio siendo el primero de ellos el de la "*geography of women*" (p. 259) que sería el análisis del modo en el que las mujeres utilizan el espacio. Junto a éste, estaría el análisis de cómo las relaciones de género están reflejadas en el espacio, como por ejemplo, y de manera muy significativa, a través de la diferenciación entre lo público y lo privado. Finalmente encontraríamos que el análisis del modo en que el espacio está pensado y conceptualizado por los geógrafos es androcéntrico. Junto a ellos, McDowell y Sharp señalan que las aproximaciones al espacio y al género son múltiples ya que dependen de aspectos geográficos o culturales y que pueden subvertirse o abrirse desde los márgenes (HOOKS, 1991).

Uno de los aspectos más cercanos a nuestro proyecto y que está directamente derivado de la geografía feminista es el modo en el que el feminismo ha analizado la representación del espacio y más concretamente el del escenario urbano. Según McDowell y Sharp la geografía feminista *"explore the exclusionary processes by which groups create, produce and represent landscapes to legitimise gendered ideologies*", del mismo modo también aboga por un "*landscape-based citizen activism by arguing that marginalised groups can empower themselves by transforming taken-for-granted material landscapes to make their perspectives and voices materially visible*" (MCDOWELL, SHARP, 2014, p. 148). Un buen ejemplo de ese activismo académico feminista aparece recogido en el libro de Dolores Hayden *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History* (1997) donde relataba la experiencia de la ONG que formó en la que utilizaba el artivismo en forma de tours o de mapas conceptuales para reivindicar la historia de los y las ciudadanas olvidadas de Los Angeles, especialmente la de familias asiáticas, afroamericanas o latinas.

Aunque el concepto de "*landscape-based citizen activism*" define a la perfección cual es el objetivo de nuestro proyecto, existe la cuestión pendiente de la metodología y como aplicarla. Además del uso del *storytelling* a través del arte, las herramientas que hemos utilizado de la geografía feminista han sido principalmente la de las historias de vida, un método cualitativo que según McDowell y Sharp (2014, p. 153) puede jugar un papel esencial a la hora de recuperar "*lost geographies*" en los estudios espaciales ya que, al basarse en historias particulares evitan el universalismo de la posición teórica masculina, y que aplicada a través del artivismo puede, según nuestro punto de vista, evitar tanto la turistificación como el exotismo o el voyerismo relacionado con la construcción del otro.

Junto a ella nos ha sido de gran utilidad las críticas feministas a la cartografía, siendo como eran los mapas herramientas privilegiadas en el proyecto “Madrid, ciudad de las mujeres”.

Finalmente, a la hora de abordar esas dos metodologías, hemos querido recurrir a distintas estrategias de la geografía feminista y del feminismo como resaltar la ética vinculada a las representaciones del espacio así como el uso de conocimientos situados o relacionales (HARAWAY, 1991).

Contexto: la ausencia de las mujeres en la ciudad de Madrid

En la ciudad de Madrid hay una presencia mínima de protagonismo femenino. A partir del cuadro anexo, podemos observar la escasa presencia femenina, máxime cuando la mayoría de la presencia femenina no es de mujeres que hayan existido, sino simbólica en forma de santas y otras figuras similares.

CIUDAD	ELEMENTO	TOTAL	MASCULINOS	FEMENINOS	OTROS	Hombres REALES	Mujeres REALES	H. SIMB.	M.SIMB
Madrid	Placas	382	302 (79%)	38 (10%)	42 (11%)				
Madrid	Monumentos	554	484 (87%)	70 (13%)		460 (95%)	45 (64% parcial, 8% total)	24 (5%)	25 (35%)
Madrid	Calles	3.116	2.305 (74%)	654 (21%)	156 (5%)	42%*	18%	42%	82%
Barcelona	Calles	1.303	925 (71%)	247 (19%)	130(10%)				
Valencia	Calles	1.475	1.268 (86%)	147 (10%)	59 (4%)				
EE.UU.	Monumentos	5575	5017 (90%)	557 (10%)					

Fuente: Ayuntamiento de Madrid, 2016a; Ayuntamiento de Madrid, 2016b; Llaneras, 2017; Criado-Pérez, 2016; Peled, S. 2017. *Otros sustantivos y adjetivos menores a 1% son el 16%.

De ello se desprende una clara desigualdad de género difícil de entender en un marco común europeo donde se aboga por la igualdad de género, como la “*Strategic engagement for gender equality*” de la Comisión Europea, que marca la estrategia de género 2016-2019 (EUROPEAN COMMISSION, 2016) o el programa Habitat de Naciones Unidas que analiza y propone mejoras para la presencia de las mujeres en las ciudades (UN-HABITAT, 2012). La institución Smithsonian analiza la presencia de mujeres en los Estados Unidos y afirma la dificultad de encontrar estatuas de mujeres notables en Estados Unidos (LEWIS, 2016). Hay 5.575 monumentos de figuras históricas en los Estados Unidos y solo 559 representan mujeres (10%). (PELED, 2017) En el Reino Unido, los datos son aun más desalentadores: la periodista Caroline Criado-Pérez clasificó los monumentos públicos y descubrió que solo un 2,7% pertenecen a mujeres que no hayan sido de la realeza. (CRIADO-PÉREZ, 2016)

No obstante, desde hace décadas, han sido numerosas las iniciativas artísticas que han denunciado y propuesto la apropiación de la ciudad por sus ciudadanas. Desde que Suzanne Lazy en 1977 realizó la obra “*Three Weeks in May* (1977)”, donde expuso las

violaciones denunciadas en Los Ángeles durante un período de tres semanas en mayo de 1977, la primera de una serie de acciones a gran escala de Lacy sobre la violencia contra la mujer, a la repetición del mismo en 2014 con diferentes propuestas y soportes, el artivismo ha puesto sobre la mesa la violencia real y simbólica que la ciudad ejerce contra las mujeres.

2 Material y métodos ¿Cómo surge el proyecto "Madrid, ciudad de las mujeres"?

Partiendo de los alarmantes datos anteriores y las premisas teóricas de inicio, El proyecto Erasmus+, *Divercity, diving into Diversity in museums and in the city*, paraguas del proyecto, surge de la iniciativa de siete miembros europeos -la mayoría asociaciones no gubernamentales implantadas como asociaciones en diversas ciudades- con el objetivo de introducir la diversidad y la inclusión en los espacios culturales y urbanos y llevar a la práctica estrategias de participación ciudadana activista en la ciudad de Madrid.

Las metodologías utilizadas para definir, organizar el desarrollo del proyecto y validarlo posteriormente han sido de corte eminentemente cualitativo. En primera instancia se inició una recopilación documental en torno al arte inclusivo, diversidad, arte participativo, género y evaluación de las artes al servicio de la sociedad y se elaboró un Thesaurus comentado, útil para la consulta y planificación. Tras ello se procedió a realizar un archivo de buenas prácticas en torno a la diversidad en museos y ciudad, base para la realización del segundo producto intelectual, denominado "*Fundation Bricks*", o piedras angulares. En ella se recogieron más de cien buenas prácticas, atendiendo a los indicadores sobre prácticas artísticas comunitarias (López Fdz. Cao, 2015; Palacios, 2009; Morgan, 1995; Matarasso, 1997; Jermyn, 2001), sujetas a una triple revisión que velara por la comprensión y coherencia de terceros, y que aseguró la consistencia de los resultados. Estos resultados se colgaron en la *web on line* en inglés, francés, español, suomi, húngaro y alemán. A partir de ello se puso en marcha la recolección y análisis de metodologías básicas utilizadas en el trabajo de la diversidad en museos y ciudad a través del arte, utilizando métodos de corte cualitativo, como entrevistas cortas, entrevistas largas/ entrevistas en profundidad presenciales con expertos y en algunos casos como en Madrid, el *Focus Group*, que permitió un abordaje sistemático en la materia de estudio, en este caso, el destilado de metodologías y procesos de diversidad en museos y ciudad. Se realizaron tres *Focus Group* con un total de 18 expertos del campo del teatro social, la educación artística, las prácticas comunitarias, los museos, centros culturales, ayuntamiento de Madrid, entre otros. Como consecuencia de ello, tras la grabación, transcripción y análisis de todas las entrevistas realizadas por todos los miembros del

consorcio, a través de herramientas cualitativas (Nvivo), se elaboraron las bases metodológicas necesarias para dar paso a la implementación de grupos piloto en los diferentes lugares de los socios del proyecto, y que tras su análisis, darían lugar a un informe y diversas publicaciones en revistas científicas así como a su publicación *on-line en la web*, junto a los videos de los *Focus Group* que dan cuenta del grado de implicación de los expertos en el tema. Estos *Focus Group* fueron grabados en el museo Thyssen Bornemisza, en el Centro Matadero Madrid y en la universidad Complutense y los resultados pueden encontrarse en los trabajos desarrollados por Bernárdez Rodal (2015) y Semova (2015).

El proyecto "Madrid ciudad de las mujeres", presenta una doble articulación:

- **A través de un itinerario que recoge la memoria de las mujeres**, en forma de una aplicación móvil conectada a videos que rastrean las huellas de las mujeres en la ciudad, abriendo debates históricos, sociales, estéticos, políticos y educativos, retomando el concepto de "aspecto vivo de la memoria" de Tiwari (2010, p. 76), ofreciendo cauces donde el pasado y el presente puedan encontrarse, en diferentes momentos y espacios, creando, siguiendo a Lefevre, ese "tercer espacio".
- **Un mapa interactivo de narraciones de vida, o "*storytelling*",** en la línea de geografía emocional postulada por Owain (2007) y Sibley (1995). Este mapa, tejido a partir de las narrativas de vida, desde septiembre de 2015 a junio de 2016, fue surgiendo en torno a talleres de arte participativo. En ellos se colaboró con diversos grupos de mujeres, entre ellos, mujeres en situación de vulnerabilidad como mujeres con problemas de salud mental, mujeres migrantes, mujeres que ejercen la prostitución en la ciudad, mujeres que han estado en situación de calle, pero también estudiantes, artistas, y mujeres que quisieron colaborar con sus narrativas. Todos los talleres tenían el objetivo común de mostrar una cartografía de narrativas (escritas, audiovisuales, artísticas…) que vincularan espacios ciudadanos con emociones.

"Madrid, ciudad de las mujeres", una aplicación móvil

Cuando se planteó el proyecto se tuvieron en cuenta los recursos tecnológicos más utilizados, una web adaptativa, una web app y una App, teniendo en cuenta UX y UI. Este tipo de diseño centrado en el usuario ha sido analizado entre otros por Garrett (2010). Se reunió a un panel de expertos para que puntuaran de 1 a 3 una serie de preguntas.

Análisis del producto

	Web	Web App	App
Usabilidad. Experiencia de usuario (UX)	2	2	3
Interfaz de Usuario (UI)	3	3	3
Calidad en la recepción del contenido	2	2	3
No necesidad de Wifi o datos	1	1	3

(tabla 1)

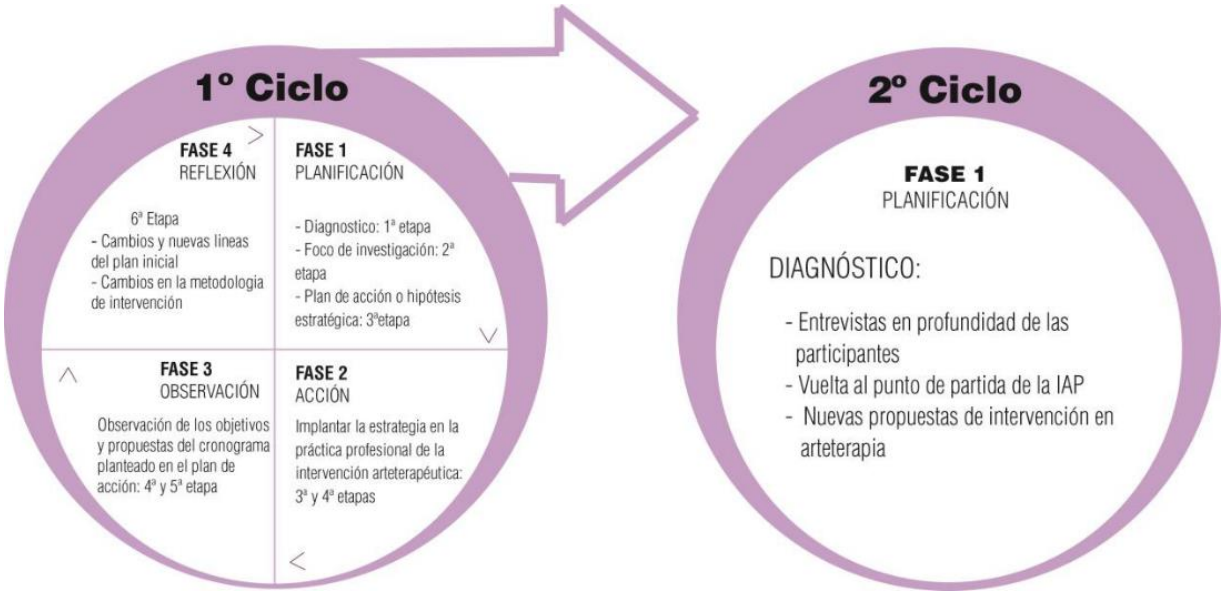
La opción más consensuada fue la de desarrollar una aplicación. La app consta de un diseño que tiene en cuenta los consejos de accesibilidad de la ONCE. Está desarrollada en español e inglés. El objetivo ha sido el transmitir la información con la mayor cercanía posible. Los audios están geoposicionados y se activan automáticamente cuando el usuario/a se acerca a un punto de interés. También está pensada para poder usarla sin salir de casa, viendo los vídeos en "*Streaming*" a los que se accede a través de vínculo que conecta con un canal de YouTube. En el desarrollo de la app se tuvo en cuenta el *Design Thinking* desarrollado por Brown y Wyatt (2010) en IDEO y sus cinco fases (Empatizar, Definir, Idear, Prototipar y Testar). Después se programó la aplicación y se desarrolló el interfaz gráfico según normas UX e UI. Se desarrolló para iOS y Android. Posteriormente se crearon los contenidos (guionización, edición, traducción, locución y postproducción audiovisual) y se subió a la app store con el nombre de MadridFem.

Se crearon aquellos puntos relacionados con la historia de las mujeres que abordan temáticas históricas, sociales, políticas y activistas: deconstruyendo los emblemas y símbolos de Madrid: la osa y el madroño; violencia contra las mujeres (El primer crimen machista); primeros mitos del el amor romántico (La primera suicida del Viaducto); el control de la sexualidad (La cárcel de adúlteras); la actividad de las mujeres en el trabajo fabril y su fuerza como colectivo: (La fábrica de tabacos); el trabajo femenino en la modernización tecnológica (Las telefonistas); los cuidados (La inclusa y la leche mercenaria y Las lavanderas); las mujeres como productoras de la creación de conocimiento (El papel de las mujeres en los monasterios y la residencia de señoritas); las mujeres en la cultura (Real Academia de Bellas Artes); las salonnieres; (Las primeras mujeres independientes (El lyceum club); luchas de la transición política española; el papel de las mujeres en la Guerra Civil; las primeras asociaciones feministas.[6]

[6] Se puede acceder a los vídeos asociados en el siguiente enlace de Youtube "Madrid, ciudad de las mujeres": https://www.youtube.com/channel/UC-nroLMlxJy2h4X50oYqALA/videos

“Madrid, ciudad de las mujeres”, un mapa político-emocional

Para la realización de talleres participativos se utilizó como metodología básica la Investigación Acción Participativa (IAP), que se centra en desarrollar identidades de autogestión, permitiendo a los/las ciudadanos/as asumir poder y control acerca de las decisiones, ocupaciones y roles en sus vidas (GARCÍA-RAMÍREZ, BALCÁZAR, SUÁREZ-BALCÁZAR, 2003). Busca desarrollar modelos alternativos de planificación, ejecución y evaluación de los procesos de transformación social (SALAZAR, 1992) y por ello resultaba idónea para el abordaje del proyecto. En nuestro caso, se trataba no sólo de articular memorias vivas de las mujeres de Madrid, sino reapropiar y concebir la ciudad como un espacio vivo, orgánico y receptor de cambios a través de sus ciudadanas, donde existiese una co-implicación en el trabajo de los investigadores sociales y de las personas involucradas en el programa (ANDER-EGG, 2003). Se partía de la premisa de la IAP, por la cual son mucho más formadores, enriquecedores y profundos los conocimientos que un individuo o grupo genera que los que consume (ANDER-EGG, 2003) y en este sentido, la co-construcción de narrativas ligadas al espacio nos permitía la reconstrucción de una historia colectiva como catalizadora no sólo de toma de conciencia sino de refuerzo de la imaginación colectiva hacia nuevas metas.



Fuente: García Castro, 2017.

Se utilizó como técnica de recogida de datos la observación participante, y las principales herramientas, el diario de campo, un registro en cuadricula de las sesiones y el registro visual de las obras plásticas. En las etapas finales se añadieron los instrumentos de grabación en audio y audiovisual, y la técnica de la entrevista con guía semiestructurada. En el registro en cuadrícula se incluyeron indicadores relacionados con cuerpo, la

exploración de la identidad femenina y la autoimagen. A partir de ello se extrajeron categorías relacionadas con el vínculo, la identidad, y su relación con las técnicas y la creación artística. Asimismo, se analizaron subcategorías como: in/seguridad, relación con la enfermedad, confianza, toma de decisión, autonomía e identificación[7]. A través de las fases realizadas y de los análisis de estudios de caso llevados a través del análisis de las categorías señaladas, se derivaron cambios visibles en su confianza y seguridad en el espacio, mayor autonomía en sus creaciones artísticas, y un aumento del vínculo. Este vínculo creado a través de la acción participativa da posibilidad de lidiar con el miedo y los sentimientos de invisibilidad que viven algunas mujeres en sus realidades familiares y sociales, siendo el espacio de los talleres un lugar para sentirse libres y sobre todo creadoras (GARCÍA CASTRO, 2017, p. 41).

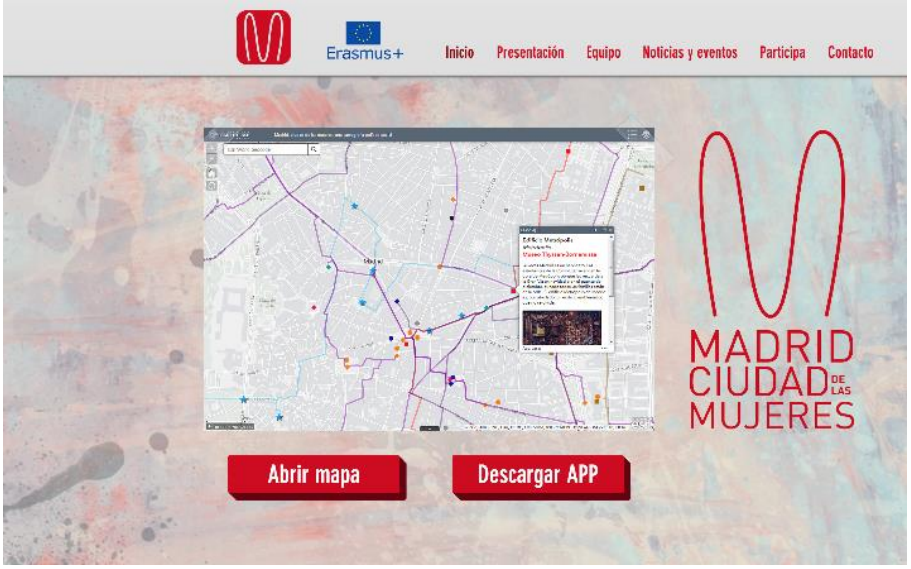
colectivo	Duración	Número de horas	Número de participantes	Modelo de intervención
Mujeres migrantes	Octubre 2015/mayo 2016	30	12	IAP
Personas con problemas de salud mental	Octubre 2015/mayo 2016	30	10	IAP
Estudiantes	Octubre 2015/mayo 2016	20	16	IAP
Mujeres que ejercen la prostitución	Noviembre 2015	4	3	IAP, taller único
Mujeres que han vivido situación de calle	Noviembre 2015	4	1	Entrevista semiestructurada
colaboradoras	Octubre 2015/mayo 2016	variable	10	Entrevista semiestructurada
LGTB	Octubre 2016	6	6	IAP

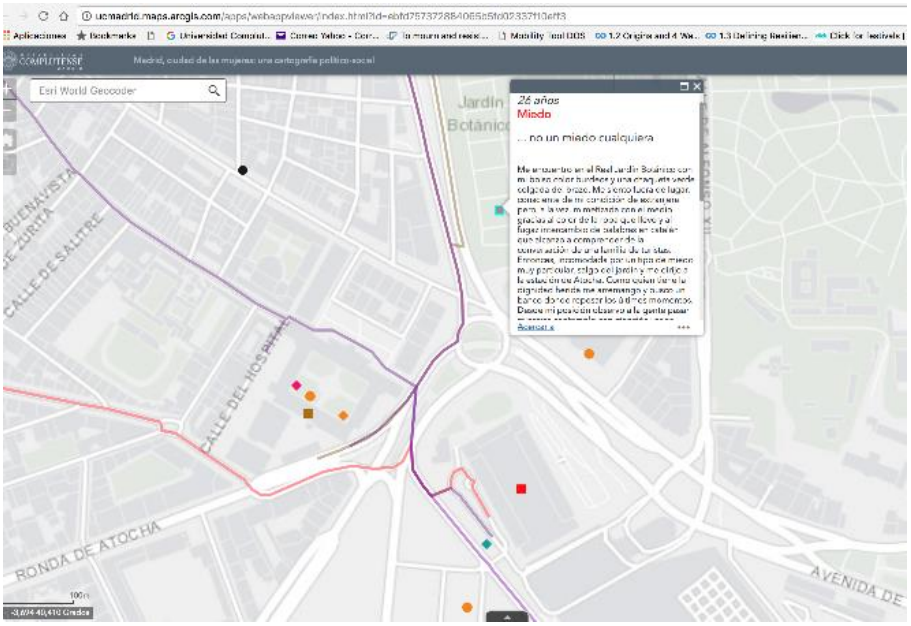
(tabla 2)

El resultado de todos los talleres señalados se vertió en un mapa utilizando la herramienta ArcGis, donde las narrativas personales o *storytelling* pudieron ser geolocalizadas. El objetivo final de esta cartografía emocional era, en segunda instancia, político: hacer visibles los “otros” discursos presentes en la ciudad. En dicha cartografía se enmarcan las narrativas escritas, de audio y audiovisuales, no sólo de los colectivos

[7] El taller dirigido a mujeres con problemas de Salud Mental, implementado en el Centro de Rehabilitación Psicosocial, La Latina, fue llevado a cabo por Paula García Castro y Esther Lara, arteterapeutas colaboradoras del proyecto. El taller dirigido a mujeres migrantes fue llevado a cabo en Pueblos Unidos y llevado a cabo por Andrea López Iglesias.

señalados, individuales y en grupo, sino la geolocalización de las mujeres asesinadas víctimas de violencia de género en los últimos diez años en la ciudad de Madrid, señalando, en negativo, las narrativas usurpadas de la ciudad.





Todo ello ha venido acompañado de distintos eventos relacionados con la difusión de los productos, como diversos "*Open day*" y su discusión con participantes y expertos en las distintas ciudades implicadas (París, Budapest, Viena, Helsinky, Lisboa y Madrid) así como un evento multiplicador del proyecto en forma de conferencia internacional en Madrid, y que fue replicado en castellano en distintos espacios educativos de la comunidad.

3 Análisis y resultados

Desde el lanzamiento de la aplicación “Madrid, ciudad de las mujeres”, en abril de 2017 se han realizado numerosas descargas tanto de la aplicación como de los vídeos asociados. Los tres vídeos más visionados han sido: 1) “Las mujeres en la Guerra Civil”, con más de 5700 visionados; 2) “Símbolos de Madrid: la Osa y el Madroño”, más de 4800 visionados, y 3) “Las telefonistas”, con más de 3700 visionados.

Estos datos, junto con el eco conseguido en los medios de comunicación como el Telediario de Televisión Española, los informativos de Antena 3 o de la Sexta, RNE y medios digitales e impresos (El País, El Periódico, Europa Press) demuestra que existe un interés y una reivindicación de la presencia de las mujeres en la ciudad. La repercusión en los medios de comunicación ha sido muy alta y gran calidad. Los titulares de los medios, que hablan de “visualizar la huella” (La Vanguardia); “Siguiendo la huella femenina” (El Periódico): “Seguir la huella” (Antena 3): “La lucha inquebrantable de las mujeres” (La Sexta); “Visibilizar las gestas” (El País) ponen de manifiesto la repercusión del proyecto en los medios de comunicación.

Para evaluar la calidad y alcance de las dos propuestas se ha empleado la metodología de análisis Delphi, que se ha convertido en uno de los más eficaces instrumentos para analizar y consensuar la opinión de expertos sobre un tema. Para su desarrollo hemos tenido en cuenta los estudios de Okoli y Pawlowski (2004), Hsu y Sandford (2007) y de Astigarraga (2003). Se determinó como expertos a profesionales y académicos vinculados con educación, análisis de género, nuevas tecnologías y comunicación audiovisual. Se contactó con 24 personas vinculadas a alguno de estos campos. De las 28 personas contactadas 21 respondieron afirmativamente (75%). Se diseño una encuesta en un sistema digital a través de una plataforma de forma que fuese anónima “para evitar los efectos de ‘líderes’” (ASTIGARRAGA, 2003, p. 3). De las 21 personas participantes 12 eran mujeres (57%) y 9 hombres (43%). Su nivel de formación era: 17 doctores/as (81%) y 4 licenciados / graduados (19%).

Se han desarrollado dos cuestionarios de preguntas relacionados respectivamente con el mapa político emocional y con la aplicación móvil. Una vez contestados se han puesto en común los resultados obtenidos para intentar conseguir un consenso evitando las respuestas situadas en los extremos. Los participantes han tenido la oportunidad de cambiar sus respuestas iniciales tras haber analizado las respuestas de sus pares. A continuación mostramos el resultado final conseguido por consenso.

El primer grupo Delphi se centró en el proyecto global “Madrid Ciudad de las Mujeres, una cartografía político-emocional”, a partir de 16 cuestiones, algunas de las cuales se valoraban en una escala Likert de 0 a 5 y otras requerían de un desarrollo narrativo.

Concepto	Escala likert				
	1	2	3	4	5
Innovación					71%
Participativo				25%	75%
Protagonismo mujeres					100%
Sobre el mapa en la web				14%	86%
Repensar la relación con la ciudad			29%	14%	57%
Visibiliza				29%	71%

(tabla 3)

En relación con la usabilidad del mapa en la web, el 86% afirmó que su uso era sencillo y el 14%, muy sencillo. En la pregunta sobre la posibilidad de ampliarlo a más colectivos un 87% estuvo de acuerdo y un 14%, en contra, asimismo, un 50% afirmó que puede ser una herramienta de lucha contra el estigma social, mientras que un 17% afirmó que no, y el 33% no contestó.

En relación a la unión emoción / espacio podemos destacar algunos verbatim como: “se da vida a la ciudad”, “un artefacto en el que se articulan aspectos tan valiosos como la emoción, las experiencias y vivencias en relación a la institución”, “relación emocional entre las personas y los espacios urbanos se consigue a través de la re-construcción de la memoria y la visibilidad”. En cuanto a las principales características del proyecto teniendo en cuenta el “expertise” individual, afirmaron “es un contenedor de historias reales de mujeres”, “reflexión participativa”, “facilitador de visibilizar lo que está oculto”, “dando poder a la mujer y empoderándola”, “ofrecer voz e identidad a aquellas personas que normalmente no la tienen”. Los tres adjetivos que destacaron del proyecto, después de hacer una nube de tags fueron “participativo”, “integrador” e “inclusivo”. Sobre la potencialidad del trabajo en el ámbito de la inclusión social, hubo afirmaciones como: “visibilizar a mujeres que no suelen tener voz”, “una herramienta para el rediseño urbano de la ciudad”, “pone en valor la narrativa individual de cada persona”, “potencial para el trabajo en los barrios y mejorar la inclusión”. En relación con la potencialidad del trabajo en el ámbito del arte y la participación ciudadana, aseguraron que “la potencialidad está en el trabajo en los barrios”; “arte como dinamizador” o “ver a través de nuestra experiencia”. Con respecto a las fortalezas y a las oportunidades, las más destacadas han sido Innovación, inclusión, motor de reflexión, canal de recuperación de la memoria histórica y ruptura del discurso hegemónico. En cuanto a las debilidades, amenazas y limitaciones algunas voces han

determinado que no es una plataforma social, que no tiene una estructura y dotación económica para seguir desarrollándose, una escasa difusión, y que tendría que abrirse a otros colectivos no solo femeninos.

En el segundo análisis, sobre la aplicación “MadridFem”, se contó con expertos/as vinculados con docencia, análisis de género, urbanismo, nuevas tecnologías y comunicación audiovisual.

Dentro de los puntos más interesantes del proyecto destacaron: “normaliza y da visibilidad al papel de las mujeres”, “es una forma innovadora y didáctica de mostrar la relación mujeres y ciudad”, “tiene todas las características para ser un proyecto atractivo a los medios de comunicación”, “le da voz no solo a mujeres sino a lugares y oficios”. En relación a la pertinencia del uso de una aplicación con respecto al desarrollo de contenidos, podemos destacar comentarios como: “sí porque puedes deslocalizar y asistir in situ o a distancia”, “lo más conseguido es la geolocalización de los hechos con los lugares”, “es innovadora, saca a la persona de su casa”, “es una herramienta perfecta para enseñarnos y guiarnos”, “es cercana y se puede consultar en cualquier momento”. Atendiendo a la valoración sobre los puntos seleccionados, entre los verbatim podemos destacar: “me parecen escasos”, “Es un proyecto que puede crecer”, “la selección es pertinente”, “habría que añadir más”, “me gusta que no solo sean mujeres históricas”, “puede ampliarse, el enfoque es apropiado y pertinente”. Desde el punto de vista comunicacional, varios expertos/as consideraron que los textos e imágenes son pertinentes y relevantes, aunque los más largos quizás no conectaban con los más jóvenes. En relación a su posible uso y repercusión educativa, podemos destacar comentarios como “se puede visionar en el aula y hacer excursiones con los alumnos”, “es necesario su uso, sobre todo en Secundaria y en la Universidad”, “es interesante para realizar un trabajo de campo”. Sobre la capacidad de réplica sobre otros contenidos y en otros lugares, hay un consenso sobre la replicabilidad en otras ciudades y su posible diversificación desde un punto de vista temático: literatura, cine, diseño, política, guerra, arte.

En relación a las fortalezas y oportunidades así como las debilidades y amenazas, podemos destacar como fortalezas el contenido sólido, “buen producto”, “buen diseño”, “divulgativo”, “gratuito”, “práctico y fácil de usar”. En relación a las oportunidades se considera que “es material educativo de alta calidad científica”, “innovador” o “no hay productos similares”. En cuanto a las debilidades se apunta la escasa difusión del mismo, la necesidad de enmarcarlo en un proyecto de más alcance educativo y que se podría gamificar más. En relación a las amenazas únicamente ser refirieron a la posible competencia.

Concepto	Escala likert				
	1	2	3	4	5
Innovación				25%	75%
Divulgación de la Hª de las mujeres					100%
Incide en la visión en igualdad de la ciudad					100%
Potencial educativo					100%

(tabla 4)

	Prim.	Sec.	Univ.	Prim. y Sec.	Sec. Univ.	Ed. No formal Adu.
Tiene potencial educativo				12,5%	75%	12,5%

(tabla 5)

4 Discusión y conclusiones

El feminismo ha sido uno de los responsables de la llamada crisis de representación (MCDOWELL, SHARP, 2014, p. 235) en los estudios geográficos basada en poner en duda el carácter científico y aséptico de ciertas representaciones del espacio como las cartográficas. Una disciplina que según Haraway (1991, p. 189) utiliza "*the god-trick of seeing everything from nowhere*". Dicho de otro modo, la geografía feminista ha analizado como los mapas son representaciones de poder y como detrás de esa anónima universalidad se esconde una mirada masculina e individual. Este planteamiento nos ha sido de especial importancia por el modo en el que, en los dos proyectos resultantes, el mapa político-emocional y la app, el uso de mapas comúnmente aceptados por las tecnologías cartográficas entraba en fricción con las historias personales o colectivas olvidadas.

Junto con el uso del arte como mecanismo activista y memorialista, el proyecto "Madrid ciudad de las mujeres" se ha basado en dos aspectos de los estudios geográficos que han sido esenciales para realizar tanto el mapa político-emocional como la app de historia de las mujeres: la geografía emocional y la geografía feminista. Tal y como afirman Davidson, Bondi y Smith (2007) los estudios geográficos están viviendo un giro emocional relacionado con el análisis de la importancia simbólica de los lugares y sus asociaciones sentimentales. Para estos autores la geografía emocional "*attempts to understand emotion – experientially and conceptually – in terms of its socio-spatial mediation and articulation rather than as entirely interiorized subjective mental states*" (p. 3). Para ello resaltan en la aproximación emocional de la geografía tres conceptos "*location of emotion in both bodies and places, the emotional relationality of people and environments, and representations of emotional geographies*" y señalan que la aproximación a los fenómenos emocionales debe de ser no cosificadora, entiendo a estos fenomenos emocionales como "*relational flows,*

fluxes or currents, in-between people and places rather than 'things' or 'objects' to be studied or measured." (p. 3). Este carácter fluido e intrínsecamente relacional de las emociones (p. 7) es uno de los modos con los que estos fenómenos construyen las identidades sociales, tal como demostró el estudio de David Sibley *Geographies of exclusion* (1995) donde explicó el valor no material de los sentimientos de miedo o de rechazo en la construcción del otro y como éstos sentimientos se codifican en los lugares. Del mismo modo, las geografías de la conexión, basadas en sentimientos como el amor, el deseo o la compañía ha sido ampliamente estudiado por los y las geógrafas de la familia como Jamieson (1998) en su libro *Intimacy: personal relationships in modern societies* así como en diversos estudios sobre las geografías del amor o de la sexualidad como en la recopilación de Bell y Valentine (1995) *Mapping Desire: Geographies of Sexuality*.

La relación entre el arte, el activismo, la memoria y el *storytelling* ha sido esencial para el proyecto "Madrid, ciudad de las mujeres" por la capacidad que tienen las historias de construir memorias colectivas y por el modo en el que el arte, puesto en relación con el activismo, puede servir como potenciador narrativo de esas historias poniéndolas en relación de manera orgánica con los paisajes urbanos entendidos como paisajes culturales.[8]

Referencias

ASTIGARRAGA, E. **El método delphi**. San Sebastián: Universidad de Deusto, 2003.

AYUNTAMIENTO DE MADRID. **Plan Placas Memoria de Madrid**. 2016a. Disponible: <http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/FormularioElectronico/Inicio/El-Ayuntamiento/Cultura-y-ocio/Bibliotecas-Publicas-Municipales/Plan-Placas-Memoria-de-Madrid?vgnextfmt=default&vgnextoid=d84088eecb593410VgnVCM1000000b205a0aRCRD&vgnextchannel=f60c2cd44f465110VgnVCM1000000b205a0aRCRD>.

_____. **Monumentos de la ciudad de Madrid**. 2016b. Disponible: <https://datos.madrid.es/portal/site/egob/menuitem.c05c1f754a33a9fbe4b2e4b284f1a5a0/?vgnextoid=41649723dbd8c410VgnVCM2000000c205a0aRCRD&vgnextchannel=374512b9ace9f310VgnVCM100000171f5a0aRCRD>.

[8] Esta investigación ha sido apoyada por la Comisión Europea a través del proyecto Erasmus+ "Divercity, diving into Diversity in museums and in the city", una ayuda del Banco Santander para grupos de investigación. Ha recibido asimismo apoyo del Ayuntamiento de Madrid y de la Subdirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Cultura, a través de dos contratos 83.

BARINGO EZQUERRA, D. “La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración”. **Quid**, v. 16, n. 3, p. 119-135, 2013.

BELL, D.; VALENTINE, G. **Mapping Desire:** Geographies of Sexualities. London: Routledge, 1995.

BENJAMIN, W. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Madrid: Abada Editores, 2008.

BONDI, L.; DAVIDSON, J.; SMITH, M. “Introduction: Geography’s Emotional Turn”. In: BONDI, L.; DAVIDSON, J.; SMITH, M. (Eds.). **Emotional Geographies**. Hampshire: Ashgate, p. 1-19, 2007.

BOYER, C. **The City of Collective Memory:** Its Historical Imagery and Architectural Entertainments. Cambridge: The MIT Press, 1994.

BROWN, T.; WYATT, J. Design thinking for social innovation. **Development Outreach**, v. 12, n. 1, p. 29-43, 2010.

CASEY, E. **Remembering:** A Phenomenological Study. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

CHONODY, J. M. “Approaches to evaluation: How to measure change when utilizing creative approaches”. In: CHONODY, J. M. (Ed.). **Community art:** creative approaches to practice. Champaign: Common Ground Publishing, p. 1-22, 2014.

COURAGE, C. **Arts in Place***.* The Arts, the Urban and Social Practice. London: Routledge, 2017.

CRIADO-PÉREZ, C. “I sorted the UK’s statues by gender – a mere 2.7 per cent are of historical, non-royal women”. 2016. Disponible: <https://www.newstatesman.com/politics/feminism/2016/03/i-sorted-uk-s-statues-gender-mere-27-cent-are-historical-non-royal-women>.

DIVERLUS, R. “Re/imagining artivism”. In: ELLIOTT, D.; SILVERMAN, M.; BOWMAN, W. (Eds.). **Artistic Citizenship:** Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis. New York: Oxford, p. 189-213, 2016.

EUROPEAN COMMISSION. **Strategic Engagement for Gender Equality 2016-2019**. Luxemburgo: Publications Office of the EU, 2016.

FISHER, F. “Participatory Governance: From Theory To Practice”. In: LEVI-FAUR, D. (Eds.). **The Oxford Handbook of Governance**. New York: Oxford, p. 457-472, 2012.

GARCÍA CASTRO, P. **Cuerpo e imagen femenina** - hacia una exploración de la identidad en una experiencia arteterapéutica con mujeres de un CRPS. Trabajo Fin de Máster, Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017.

GARRETT, J. J. **The elements of user experience:** user-centered design for the web and beyond. Pearson Education, 2010.

GINWRIGHT, S.; CAMMAROTA, J. “New Terrain in Youth Development: The Promise of a Social Justice Approach”. **Social Justice**, v. 29, n. 4, p. 82-95, 2002.

GOLDSTEIN, B.; LEJANO, R.; WESSELS, A. “Narrating resilience: Transforming urban systems through collaborative storytelling”. **Urban Studies**, v. 52, n. 7, p. 1285-1303, 2013.

HARAWAY, D. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. **Feminist Studies**, v. 14, n. 3, p. 75-599, 1998.

HAYDEN, D. **Power of Place:** Urban Landscapes as Public History. Cambridge: The MIT Press, 1995.

HELMS, M. M.; NIXON, J. Exploring SWOT analysis–where are we now? A review of academic research from the last decade. **Journal of strategy and management**, v. 3, n. 3, p. 215-251, 2010.

HOOKS, b. **Yearning:** Race, Gender and Cultural Politics. Boston: South End Press, 1991.

HRISTOVA, S. “We, European cities and towns: The role of culture for the evolving European model of urban sustainability”. In: HRISTOVA, S.; ŠEŠIĆ, M. D.; EVI, M. D.; DUXBURY, N. (Eds.). **Culture and Sustainability in European Cities:** Imagining Europolis. London: Routledge, p. 42-55, 2015.

HSU, C. C.; SANDFORD, B. A. La técnica Delphi: dar sentido al consenso. **Evaluación práctica, investigación y evaluación**, v. 12, n. 10, p. 1-8, 2007.

HULST, M. van. “Storytelling, a model of and a model for planning”. **Planning Theory**, v. 11, n. 2, p. 299-318, 2012.

JAMIESON, L. **Intimacy:** Personal Relationships in Modern Societies. Maiden: Polity Press, 1997.

JONES, O. “An Ecology of Emotion, Memory, Self and Landscape”. In: BONDI, L.; DAVIDSON, J.; SMITH, M. (Eds.). **Emotional Geographies**. Hampshire: Ashgate, p. 1-19, 2007.

LEFEBVRE, H. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1974.

LEWIS, D. “It’s way too hard to find statues of notable women in the U.S.” 2016. Disponible: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/its-way-too-hard-to-find-statues-of-notable-women-in-the-us-180958237/>.

LLANERAS, K. “Ellos son doctores, ellas vírgenes y santas”. **El País**, 6 ene 2017. Disponible: <https://politica.elpais.com/politica/2017/01/06/actualidad/1483666778_781495.html>.

LYNCH, K. **The image of the City**. Cambridge: The MIT Press, 1960.

MCDOWELL, L.; SHARP, J. P. **Space, Gender, Knowledge:** Feminist Readings. London: Arnold, 1997.

_____. **Gender, Identity, and Place:** Understanding Feminist Geographies. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

_____; SHARP, J. P. **A Feminist Glossary of Human Geography**. London: Routledge, 2014.

MILOHNIĆ, A. Artivism. **Maska**, v. 20, n. 1-2, p. 15-25, 2005. Disponible: <http://eipcp.net/transversal/1203/milohnic/en>.

OKOLI, C.; PAWLOWSKI, S. D. The Delphi method as a research tool: an example, design considerations and applications. **Information & management**, v. 42, n. 1, p. 15-29, 2004.

PELED, S. “Where are the? New effort to give them just due on monuments street names”. 2017. Disponible: <https://edition.cnn.com/2017/03/08/us/womens-monument-project-trnd/index.html>.

POINTER, R.; BOSCH, T.; CHUMA, W. (et al.). Civil society, political activism and communications in democratisation conflicts. A literature review. **Working Paper**. MeCoDEM. 2016. Disponible: <http://eprints.whiterose.ac.uk/117310/1/Pointer%20Bosch%20Chuma%20Wasserman%202016_Civil%20and%20communications%20in%20conflicts_review.pdf>.

RYNASIEWICZ, R. “Social Theories of Space”. In: KALDYS, B. (Eds.). **Encyclopedia of Philosophy and the Social Sciences**. Vol. 2. London: SAGE, p. 952-953, 2013.

SANDOVAL, C.; LATORRE, G. “Chicana/o artivism: Judy Baca’s digital work with youth of color”. In: EVERETT, A. (Ed.). **Learning race and ethnicity:** Youth and digital media, The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning. Cambridge: The MIT Press, p. 81-108, 2008.

ŠEŠIĆ, M. D.; BRKIĆ, A.; MATEJIĆ, J. “Mobilizing urban neighbourhoods: Artivism, identity, and cultural sustainability”. In: HRISTOVA, S.; ŠEŠIĆ, M. D.; EVI, M. D.; DUXBURY, N. (Eds.). **Culture and Sustainability in European Cities:** Imagining Europolis. London: Routledge, p. 193-205, 2015.

SIBLEY, D. **Geographies of Exclusion:** Society and Difference in the West. London: Routledge, 1995.

SOLANKI, A.; KANE SPEER, A.; HUANG, H. “Youth ARTivism: fostering civic engagement through public art”. **Journal of Urban Culture Research**, v. 9, p. 38-51, 2014.

TIWARI, R. **Space–Body–Ritual** - Performativity in the City. Plymouth: Lexington Books, 2010.

UN-HABITAT. **Gender Issue Guide:** Urban Planning and Design. Nairobi, Kenia: UN-Habitat, 2012.

ZANG, Z. “What Is Lived Space?” **ephemera**, v. 6, n. 2, p. 219-223, 2003.

Narrativas da memória na cidade contemporânea: memoricidade – Museu de Rua

Ingrid Hötte Ambrogi
(Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Fotografias de gaveta: vestígios da história da cidade

Ao longo dos últimos sete anos, efetivamos ações para organizar, digitalizar e pesquisar o que representou o Museu de Rua, evento criado por Julio Abe Wakahara a partir de 1977. Inicialmente realizado na cidade de São Paulo, buscou criar uma sinergia entre memórias, através de imagens da cidade e seus cidadãos apresentadas em exposições no passeio público, provocando o olhar e a reflexão sobre o que acontecia com a cidade em uma época de grandes transformações.

O grupo de pesquisa AMeCidade (Arquivo, Memória e Cidade - CNPq - MackPesquisa) vem se dedicando s construir uma narrativa sobre esse grande arquivo fotográfico, pouco documentado, mas reconhecido no conjunto da obra de Julio Abe. A importância desse acervo fotográfico transcende os campos da museologia, do urbanismo e da historiografia, especialmente por fazer documentos pessoais, como fotografias de família, serem compreendidos como algo maior, documentos que revelam a história da população, dos comuns, de suas comunidades e de sua relação intrínseca com a cidade.

A partir dessa premissa, é conferida a importância da preservação de um acervo, nesse caso, as fotografias das famílias que sobreviveram através do tempo, especialmente pela vulnerabilidade a que são expostas na maneira como são guardadas, pelos processos de seleção contínua ao longo dos anos, pelo passar de mãos em mãos e, por vezes, por perderem a referência com a memória da família, seu sentido de existência, sendo descartadas.

Uma fotografia possui muitas camadas, nem sempre as pessoas retratadas são o aspecto mais interessante. O lugar, a organização do que compõe o entorno pode revelar muitos aspectos de uma época. Portanto, os diferentes planos de uma fotografia representam indícios preciosos do cotidiano das cidades.

A ação do grupo AMeCidade é a de preservar, conservar e difundir acervos, em especial os acervos fotográficos, divulgando seus resultados em suportes variados, como arquivos digitais, livros, artigos, vídeos, entre outros.

Processo de revelação

O Museu de Rua foi criado para divulgação do acervo fotográfico do Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, vinculado ao Departamento de Patrimônio Artístico e Cultural da Secretaria da Cultura da Prefeitura de São Paulo, a partir de 1977. O objetivo inicial foi o de divulgar o acervo do Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, as fotografias de Militão Augusto de Azevedo (1879-1905) e de Aurélio Becherini (1879-1939), que, para Julio Abe, pelo seu valor documental, deveriam constituir uma grande exposição na cidade, mas, diante da falta de espaço em locais fechados, rompe com a estrutura expográfica usual e expõe na rua, cria um museu na rua, o Museu de Rua.

As primeiras exposições foram realizadas através de 17 painéis expositivos, fixados em 10 pontos emblemáticos da cidade de São Paulo, colocados na mesma posição e perspectiva em que os fotógrafos Militão e Becherini realizaram suas fotografias.

Figura 1 - Museu de Rua, Avenida São João. Fonte: Registros 3 DPH Secretaria Municipal de Cultura, 1979, p. 33.

Os lugares das primeiras exposições do Museu de Rua são: Pátio do Colégio, Praça da Sé, Rua Quintino Bocaiuva, Largo de São Francisco, Rua de São Bento, Viaduto do Chá, Rua Direita, Praça Antônio Prado, Avenida São João e Largo de São Bento.

A ocupação do espaço público como sala de exposições foi sua proposta desde o início, e se tornou um marco na cidade por meio da instalação dos painéis fotográficos distribuídos pela área central da capital, que convidavam a população a olhar para a cidade enquanto acervo patrimonial inserido no cotidiano.

Esses painéis buscavam ter um tamanho que possibilitasse aos transeuntes observar as imagens e ler algumas informações, mesmo sem parar de andar. Outro cuidado foi o de colocar cada uma das imagens no mesmo ângulo em que foram realizadas, para proporcionar a comparação visual de diferentes épocas e gerar a percepção das mudanças sofridas pela cidade.

A exposição possibilitava a “leitura visual comparativa da cidade em três épocas: a mais antiga, uma cidade com características coloniais de Militão, em contraponto com a de Becherini, cidade afrancesada, e a cidade entre as décadas de 1970 e 1980, radicalmente transformada pelas obras do metrô, especialmente na região central da cidade de São Paulo.

Essas exposições iniciais ocorreram entre 1977 e 1985, quando a cidade foi tomada por obras de grande porte, em especial com a implantação do metrô, como já mencionado. Essas obras modificaram definitivamente a paisagem da cidade e definiram um modelo de expansão urbana pautado na destruição de tecidos antigos, mais uma vez seguindo ideários estrangeiros que negavam a identidade da cidade e seu contexto.

A memória da cidade no Brasil não tem sido reconhecida como um artefato humano a ser preservado, ainda que se busque um aparente “progresso”, esses modelos parecem caricaturas mal copiadas, cartões-postais fictícios, modismos que são constantemente substituídos. As entranhas de uma cidade são reveladas a partir daquilo que faz sentido à sua população. Só haverá uma aproximação real com a memória dos lugares se houver um vínculo com a memória das pessoas e seus modos de ver a cidade.

Esses sentidos são mutáveis, se transformam e se recriam, é nessa perspectiva que as tecnologias da informação podem abarcar os múltiplos sentidos dados aos lugares ao longo do tempo, oferecendo espaço para registro dessas memórias, dos assuntos cotidianos e gerar o sentimento de pertencimento.

As tecnologias da informação possibilitam a guarda das memórias particulares, que hoje podem parecer banais, mas poderão se constituir em acervos importantes para o futuro, sobretudo com a vinculação entre a história das pessoas e a história da cidade.

O Museu de Rua, em suas exposições nos bairros de São Paulo, criou seu acervo a partir de arquivos pessoais. Julio Abe, ao se interessar pela história de um bairro, buscava as memórias dos antigos moradores vinculando a história do lugar. Coletava fragmentos

através de fotografias de famílias, histórias cotidianas, ouvindo e identificando os aspectos mais importantes para aquela comunidade. Cada arquivo vinculava a história das pessoas, a história do lugar e pesquisas desenvolvidas por uma equipe multidisciplinar de historiadores, antropólogos, geógrafos, museólogos, entre outros profissionais, que em conjunto definiam a exposição e seu foco, e assim era montada, entrelaçando as histórias.

Portanto, para realizar uma exposição do Museu de Rua, as histórias pessoais eram vinculadas à história oficial, seus conteúdos gerando um amálgama entre o passado e o presente, o oficial e o não oficial.

A preservação de bens patrimoniais passa pela visibilidade das pessoas que dão sentido a esses bens, a história deve congregar os múltiplos olhares e sentimentos dos habitantes das cidades, para tornar a memória viva e objeto de desejo da maioria da população. Dessa maneira, a difusão da informação deve ser oferecida em diferentes suportes e mídias, possibilitando acesso ao conhecimento.

Dar visibilidade às instituições é mostrar as várias faces da história, difundir o conhecimento tanto para as comunidades locais como para aqueles que visitam esses espaços, são estratégias imprescindíveis para manutenção do patrimônio.

Reprofotografia

O termo *reprofotografia* não é usado em português, contudo é utilizado em espanhol. Significa, para Vring (1972), reproduzir, fotografar de novo, uma imagem que existe.

O acervo do Museu de Rua tem seus negativos feitos a partir de reprodução fotográfica das fotografias de inúmeros anônimos, ou seja, são fotos de fotos, que revelam o olhar de pessoas comuns diante de seus interesses e desejos de registro, da necessidade de guardar um momento, um instante congelado no tempo.

Certamente muitas dessas imagens que compõem o acervo do Museu de Rua não existem mais. Como citamos inicialmente, fotografias são constantemente selecionadas e descartadas, em especial quando se tem a ilusão de que ao serem reproduzidas, ou digitalizadas, estarão eternamente preservadas.

As tecnologias da informação têm lá os seus encantos, mas muitas vezes são “cantos de sereia”, capturam e afogam os iludidos. A mutação frequente de programas e a dificuldade de migração de versões ou plataformas entre si fazem com que acervos inteiros tenham dificuldade em se manter atualizados e disponíveis. É possível atualizar e migrar para outro programa ou plataforma, mas tem sido um processo dispendioso, por se tratar de um conhecimento muito específico, vinculado a programação e desenvolvimento de softwares.

Nesse sentido, o grupo AMeCidade atua na preservação e conservação do acervo original e na difusão através da sua digitalização, que serve para manter o registro do arquivo, divulgar sua existência e seu estado de conservação. Ainda que o registro digital possa sofrer a obsolescência, vale o esforço em garantir essa estratégia, para revelar a existência de um acervo e sua relevância, como no caso do acervo do Museu de Rua.

Nosso grupo tem uma relação de amor com a memória e com a história da cidade. Buscamos valorizar os acervos através do que fazemos, para que outros possam despertar o interesse e o encantamento pelas muitas camadas de história das cidades.

Álbuns de família do Bexiga

Uma das coleções que mesmo durante o período da pandemia da Covid-19 vem sendo trabalhada pelo grupo é a coleção do Museu de Rua do Bexiga. Essa exposição foi uma das primeiras realizadas após as exposições do “centro velho” na cidade de São Paulo.

Júlio Abe fez uma parceria profícua com Armando Puglisi e Paulo Santiago, fundadores do Museu Memória do Bixiga, um Museu Território.

O Museu Memória do Bixiga, para a museóloga Waldisa Russio (1935-1990), que realizou a primeira proposta museológica para o Museu, tem a seguinte diretriz:

> O museu, nascido dos documentos e objetos coletados, e mais que isso, da paixão de Armando Puglisi, foi (e é), sempre visto pelo curso de museologia [...] como uma possibilidade de bairro museu, do qual as ‘Memórias do Bexiga” seriam o centro de documentação, de referência, e sua exposição uma amostragem significativa. Nessa visão percebe-se a potencialidade de sucessivos acréscimos ao acervo de objetos e uma crescente ampliação dos arquivos de referência de objetos não abrigados em sua sede central. Daí também pensarmos que a sede atual poderá, em algum tempo, transformar-se na casa 1, de um organismo complexo, compreendido em casas, (residências e estabelecimentos de comércio, indústria, saúde, ensino), praças “manchas da paisagem” usados dinamicamente em um processo de autoconhecimento da comunidade e da interação na história da cidade [...] (RUSSIO, 1982, p. 15-17)

O Museu Memória do Bixiga revela, através de seus artefatos, a vida da população do bairro, em sua maioria artífices, prestadores de serviços, uma população de imigrantes que buscaram se estabelecer da cidade. É um acervo sobretudo de objetos desgastados pelo uso, muitos dos quais teriam desaparecido se não tivessem sido recolhidos, da mesma maneira as fotografias de inúmeras famílias do bairro.

Figura 2 - Museu de Rua do Bixiga. Fonte: Acervo MUMBI, 1979.

Para realizar a exposição Museu de Rua “A história do Bixiga contada por seus moradores”, foram utilizadas fotografias das famílias do bairro, que, como já citado, têm um imenso valor para a história do cotidiano da cidade, trazidas especialmente através de álbuns de família – acervos pessoais, organizados geralmente em um tipo de catálogo, de maneira cronológica, em uma tentativa de expor fatos e eventos e suas etapas vivenciadas.

Há, no entanto, muitas maneiras de organizar um conjunto de fotografias, sobretudo aquelas que são escolhidas para compor uma sequência em um álbum e aquelas que sobram dessa organização e recebem formatos menos organizados, como caixas, pacotes, gavetas, entre outros.

Um álbum de fotografia remete sobretudo a um desejo de guardar memórias. Pode conter, além de fotografias, outros materiais, como bilhetes, anotações, pequenos objetos. Representam um percurso, um significado que é mantido apesar da ausência de quem organiza um álbum. É, em certa medida, um arquivamento de um gesto pessoal.

Um exemplo icônico de álbum fotográfico é o Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887). Feito para ser comercializado, buscou revelar as transformações da cidade por Militão de Azevedo, cujas fotografias são um dos únicos registros da cidade de São Paulo, contrastando a cidade com traços coloniais, bastante rudimentares, com a cidade transformada pela economia cafeeira. Certamente algumas cópias sobreviveram, por se tratar de um álbum, o que chamou a atenção para o acervo de Militão, que passou a ser objeto de inúmeras pesquisas, incluindo as primeiras exposições do Museu de Rua.

Figura 3 - Álbum sobre a cidade de São Paulo, o olhar da cidade de Militão de Azevedo – 2017. Fonte: Wikipédia[9].

Os fotógrafos adotam uma maneira de organizar seus arquivos para encontrar facilmente negativos, réplicas, mas os afetos estão nas memórias construídas, selecionadas em narrativas particulares. Destaca-se o exemplo de Elvira Pastore, esposa do fotógrafo Vicenzo Pastore, que, quando ficou viúva, fez álbuns sobre o marido:

> Ao arquivar inúmeros vestígios escritos, [...] a guardiã dessa memória fabricada lançou-se em uma prática de triagem e seleção, entendida por Philippe Artiéres como um verdadeiro gesto de “arrumar” e “manipular” a existência”. Nesse processo de “arquivamento do eu”, que se funda na relação ambígua entre individuo e aquilo que Susan Pierce chama de “material things”, não ocorreu uma construção da própria Elvira, mas sim a tentativa de elaborar simultaneamente, uma quase biografia de Pastore [...]. (BELTRAMIN, 2016, p. 21-22)

Memórias para crianças

Uma iniciativa do grupo de pesquisa AMeCidade em 2020 foi fazer um livro infanto-juvenil com histórias do bairro do Bixiga, em São Paulo, utilizando uma linguagem lúdica, baseada em dados e fatos, para assim aproximar as crianças da comunidade de seu lugar de pertencimento. O grupo sempre buscou múltiplas formas de acessibilizar os acervos à comunidade, foi assim que buscamos uma possibilidade de interlocução com as crianças.

[9] https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81lbum_Comparativo_da_Cidade_de_S%C3%A3o_Paulo

Figura 4 - Flyer da divulgação do livro Bixiguinha - histórias às escondidas (2020).

A realização do livro infanto-juvenil partiu das muitas discussões presentes no grupo e da apropriação de histórias do bairro do Bixiga, em especial a partir das histórias até então contadas apenas para o público adulto, esquecendo-se a importância de aproximar as crianças do território.

Uma das histórias do bairro narradas pôde ser apreendida quando, ao visitar uma casa, percebeu-se em seu quintal a presença de uma mina d'água, que brotava de um antigo muro. A história do muro e dessa mina d'água revelava seu vínculo com um dos ribeirões da região, o Saracura, atualmente canalizado, invisível. Julgamos fundamental registrar essa história, e assim nasceu o conto "O Muro que chora", a primeira a ser criada.

Outros lugares icônicos do Bixiga foram escolhidos e compõem as seguintes histórias: "Palacete assobradado" revela a história do Museu Memória do Bixiga; já "O Reino da Vila Itororó" mostra a história da realização de um sonho, um castelo feito com partes recolhidas da demolição de vários imóveis do centro da cidade; "Janelas Conversadeiras" indica a relação do território entre dois locais, o teatro Oficina e a Casa da D. Yayá, que é abordada no próximo conto, sobre a vida de clausura de Yayá, uma mulher livre considerada louca para seu tempo; o conto seguinte é "Uma aventura no Tetro Ruth Escobar", que mostra as características de sua proprietária, generosa e engraçada; já a história de Nss Senhora

Achiropita atribui à imagem ser feita por mãos divinas; o berço do samba é tratado como “Cai Cai na Vai, Vai”, que explica o porquê de seu nome e a importância de sua presença no bairro; o último conto, “Um bolo do Bexiga para São Paulo”, apresenta sua criação que se repete todos os anos em homenagem à cidade no dia de seu aniversário.

Para divulgar o livro, fizemos uma distribuição de contos impressos pelos locais das histórias, indicando a existência da versão integral digital, mas os moradores e visitantes poderiam percorrer as ruas do bairro e recolher todas as histórias, formando um livro. A obra ganhou também uma versão em audiolivro, que possibilita o acompanhamento da leitura com interpretação de cada história. Tanto o livro impresso como a versão audiolivro podem ser conferidos no endereço digital <https://www.bixiguinha.com.br>.

Muitas interfaces nasceram e nascem desse trabalho, que mobiliza possibilidades de aproximar as memórias das pessoas, divulgar e criar novas oportunidades. Entendemos que o trabalho com arquivos e acervos não é a simples catalogação, requer uma estreita intimidade com os sentidos dados que emergem da materialidade constitutiva de cada acervo, que deixam traços, vestígios de suas intenções.

Nosso trabalho ao longo de anos é tentar resgatar um pouco do espírito do acervo Museu de Rua, registrar o que seu idealizador, Julio Abe, revelou em inúmeras conversas, visitas ao acervo, em uma parceria profícua de respeito e amizade.

Julio Abe, durante sua trajetória como museólogo, fotógrafo e arquiteto, e as várias combinações com as quais brincava dessas múltiplas qualificações, realizou muitos projetos, o Museu de Rua é apenas um deles. Foi um nobre guerreiro na difusão da história das cidades, aproximando as pessoas de suas raízes escondidas, desconectadas da existência. Foi um hábil interlocutor no resgate dessas reminiscências, sabendo ouvir o que era importante, costurando aspectos acadêmicos aos populares. Foi um grande contador de histórias, das muitas vozes esquecidas em arquivos públicos e pessoais. Soube sobretudo falar com candura sobre essas histórias, e assim foi ouvido e será lembrado.

Fica o registro de sua morte em decorrência da Covid-19 no final de 2020, uma grande perda, assim como muitos outros brasileiros, poderia ter sido evitada. Ele sempre foi confiante e tratou de frente muitas barreiras de sua saúde, merecia uma despedida à altura de sua generosidade, com uma grande reunião de familiares, amigos e admiradores. Ainda faremos uma, Julio!

Figura 5 - Júlio Abe Wakahara. Retrato no convite para a premiação IPHAN – 2017.

"Os amadores de fotografia, que não perdem a ocasião de impressionar placas, pelas coisas aparentemente fúteis, vão ver que mesmo assim são úteis à humanidade." (PEREIRA, 2016)

Referências

BELTRAMIM, Fabiana. **Entre o estúdio e a rua** - A trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2016.

PEREIRA, Adriana Martins. **Lentes da Memória**. A descoberta da fotografia de Alberto de Sampaio. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

RUSSIO, Waldisa. **Plano Museológico Museu Memória do Bixiga**. Caderno de anotações. São Paulo, IEB - USP, 1982 (mimeo).

SILVA, Carlos Francisco A.; KARAN, Mara Paulete H.; AMBROGI, Ingrid H. **Bixiguinha** - Histórias às escondidas. Ebook. São Paulo: Mackpesquisa, 2020.

VRING, J. A. **Reprofotografia**. Barcelona: Publicaciones offset, Graficas PER Dep. Legal, 1972.

O Museu da Cidade de São Paulo: novas perspectivas

Marcos Cartum
(Diretor do Museu da Cidade de São Paulo - SMC SP)

O Museu da Cidade de São Paulo tem como universo de atuação uma metrópole que em um século teve sua população multiplicada por cem e sua área por dez. Um objeto quase inapreensível, tanto pela escala como pelas características destrutivas e excludentes dessa expansão. Para enfrentar os desafios de abordar a complexa teia de transformações paulistanas – resultantes do crescimento urbano vertiginoso, desenfreado e caótico –, a instituição adotou como diretriz estruturante a já conhecida tríade traçada pelo antropólogo Ulpiano Bezerra de Meneses para a compreensão da cidade: forma, imagem e forças sociais.

Entretanto, a singularidade do Museu não está apenas em seu objeto, mas em sua trajetória errática, de certa forma análoga ao próprio objeto: desde a origem em permanente processo de construção. Embora sua história tenha se iniciado há mais de quatro décadas – como parte da criação da Secretaria Municipal de Cultura e do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) –, sua oficialização efetiva como instituição independente deu-se há poucos anos, quando foi constituído o Departamento dos Museus Municipais, no ano de 2016. Nesse longo percurso, destaca-se o importante ponto de inflexão que se deu a partir da experiência inovadora do “Museu de Rua”, criada em 1978, quando sua gestão museológica (à época pertencente à Divisão de Iconografia e Museus – DPH/DIM) começou a mudar de perfil, estruturando-se com ênfase na documentação fotográfica das transformações da cidade. Vale notar que, não obstante a relevância paradigmática da experiência do Museu de Rua, sua reedição ocorreu apenas agora, como parte das propostas de reestruturação implantadas nesta gestão.

Apresentamos a seguir uma síntese das principais ações, em curso desde 2019, na direção de “propiciar aos habitantes a tomada de consciência da cidade e o aprofundamento permanente dessa consciência” (MENESES, 2003, p. 279). Para tanto, em continuidade ao processo de construção institucional das contribuições realizadas anteriormente, a atual gestão tem buscado, desde o ano passado, em diversas frentes, avançar na consolidação do Museu, pela correção de rumos, superação de carências, definição de conceitos, fixação de estruturas organizacionais e ampliação da equipe.

Uma ação fundamental foi a de assegurar e consolidar a identidade singular da instituição como “museu de cidade”, procurando deixar um legado a seus caminhos futuros,

visto que em muitos momentos sua atuação foi desviada para os objetivos mais pertinentes a um museu de arte ou histórico. Para isso foi elaborado o Plano Museológico do Museu da Cidade[10], preenchendo uma lacuna existente até hoje. Desenvolvido de forma participativa, esse instrumento de planejamento estratégico e de gestão irá organizar as atividades do Museu, agora amparadas nas normativas recomendadas pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e pelo Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEM-SP). O esforço de qualificação institucional tem sido também marcado pela preocupação em promover uma maior integração da rede de unidades do Museu (composta de treze edificações, todas protegidas por tombamento, e distribuídas nas quatro regiões da cidade), de modo a criar um complexo sistêmico que amplie seu potencial único. Com isso a instituição ganha maior visibilidade, considerando-se que sua condição polinucleada e de ampla presença territorial na cidade fragmenta e dilui a percepção do conjunto.

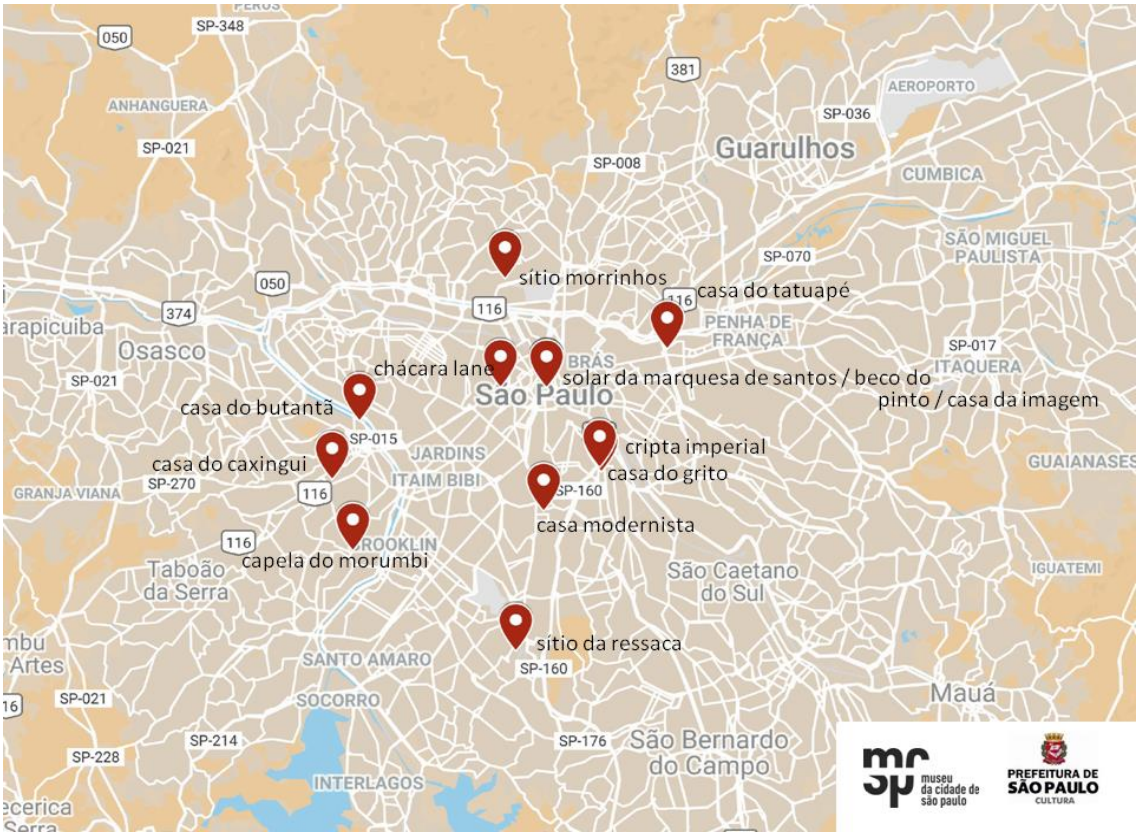


Figura 1 - Distribuição das unidades do MCSP na cidade.

Nesse período, foram implantadas atividades sistemáticas, tais como o Programa "Diálogos no Museu" – encontros periódicos que colocam a cidade e seus territórios em

[10] O Plano Museológico está disponível para download no site do Museu da Cidade: https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/

foco, por meio da discussão crítica acerca de diversos aspectos que se imbricam em sua conformação cultural. Para isso são convidados atores sociais de diferentes áreas, de modo a possibilitar reflexões sobre o próprio contexto museal e também sobre os elementos que constituem a teia de relações que se expressam na cidade, levantando o véu de seus pontos de tensão e ensejando formas diferentes de olhar e viver nela, sobretudo na óptica da contemporaneidade. Além disso, o Programa possibilita a produção de conhecimento e o registro, tão caros às instituições que trabalham com preservação de memórias.

Figura 2 - Exemplos de divulgações do Programa Diálogos.

A ação educativa do Museu vem ganhando maior protagonismo no diálogo com o público, com a ampliação da potência pesquisadora e produtora de conteúdo da equipe de educadores. Com o objetivo de criar espaços de discussão sobre a cidade e fortalecer as múltiplas vozes e culturas que permeiam suas histórias, memórias e construções, têm sido promovidos encontros e reflexões, a partir do acervo do Museu, das exposições temporárias e de programas como “Tramas Urbanas – Clube de Leitura” e “Sarau LGBT”. De forma continuada, sob a óptica educativa, a equipe realiza a atualização e a contextualização do acervo arquitetônico, o atendimento de grupos agendados e espontâneos. Por meio das redes sociais e de publicações relacionadas ao acervo fotográfico e às exposições temporárias, os educadores desenvolvem também projetos visando a formação continuada de professores das redes formal e informal sobre monumentos da cidade, a pesquisa do acervo fotográfico e o diálogo com o público visitante. Além disso, o caráter sistêmico da instituição tem se fortalecido por meio de atividades transversais para todas as unidades, sem se deixar de destacar as especificidades de cada uma delas. Ao criar conexões entre as unidades e a cidade e diálogo com o público visitante e com profissionais da educação, busca-se superar o paradigma da educação patrimonial que predominou nas práticas do Museu por muito tempo – com ênfase apenas na informação sobre as técnicas construtivas tradicionais das casas históricas.

Figura 3 - Exemplos de divulgações dos Saraus desenvolvidos pelo Núcleo Educativo do Museu da Cidade.

Uma exposição, lançada nesse momento, é bastante emblemática quanto ao papel que se pretende consolidar na linha curatorial, abordando a construção da história a partir da valorização do contemporâneo e tornando o Museu um lugar de abertura, acolhimento e amplificação dos grupos invisibilizados e das narrativas apagadas pelo discurso dominante colonialista. A exposição *São Paulo Invisível* propõe um novo conceito na

atuação da instituição, como provocador de percepção e reflexão. Pretende-se aqui olhar (e ver) a cidade para além do alcance moldado pela alienante narrativa patriarcal, branca e europeizada. O desafio colocado pela curadoria é, nesse sentido, o de reconhecer e valorizar aquilo que a perspectiva oficial e dominante normalmente trata como informal, periférico e secundário.

Painéis de jovens artistas, em diferentes linguagens, convidam o visitante a transpor os limites das imagens idealizadas pela tradição excludente para, assim, atingir a cidade real e polifônica – composta também pelas presenças individuais e coletivas que resistem ao apagamento. A riqueza da mostra resulta ainda da legitimidade do processo, uma vez que os trabalhos captam a diversidade de experiências e relatos na luta pelo pertencimento, a partir de encontros dos artistas com pesquisadores e outros agentes. Esse inédito olhar curatorial reforça assim o objetivo do Museu da Cidade de possibilitar consciência sobre São Paulo, abrindo espaço para romper o ocultamento de lugares, pessoas e grupos sociais que a constituem.

Figura 4 - Divulgação da Exposição “São Paulo Invisível”.

Em coerência com esses princípios, no plano simbólico, o Museu pretende mudar os nomes de duas de suas unidades. A “Casa do Bandeirante” deverá ser chamada de “Casa do Butantã” e a “Casa do Sertanista” de “Casa do Caxingui”. Tal proposta fundamenta-se no entendimento de que as atuais denominações possuem conotações inadequadas aos conceitos museológicos sobre os quais trabalha a instituição a que pertencem, no sentido da afirmação dos valores da democracia e dos direitos humanos, bem como do reconhecimento da diversidade e da busca de pertencimento e de inclusão social. Os significados agregados aos termos “Bandeirante” e “Sertanista”, referentes a um momento histórico ultrapassado, os associam à construção de imagens simbólicas de idealização de personagens para a legitimação de narrativas míticas e de uma herança histórica de uma elite, desconsiderando o necessário pensamento crítico sobre a escravização de negros e indígenas no período colonial. Além disso, as novas denominações irão associar as casas aos bairros em que estão localizadas, estabelecendo identidades mais adequadas à rede que compõe o Museu da Cidade.

Marcando esse período de fortalecimento e caracterização do escopo institucional, destaca-se ainda uma ação de grande significado, com o lançamento da revista “Memoricidade”, uma publicação impressa e *online* destinada a ampliar a comunicação do Museu por meio da produção de conhecimento, promoção da reflexão das dinâmicas de construção da cidade física e simbólica, bem como do registro da diversidade cultural e memória de sua população. A cidade é aqui tratada como acervo operacional, para além do acervo museológico, possibilitando o entendimento do território em suas diferentes perspectivas.

A partir de uma matriz transdisciplinar, trazendo reflexões geradas a partir do diálogo entre os habitantes e os campos do saber envolvidos nos estudos sobre a cidade, a memória e o patrimônio cultural, o novo periódico irá articular as dinâmicas pertinentes ao amplo e diversificado universo de atuação do Museu. Em cada edição, de acordo com questões contemporâneas da cidade, a revista elegerá uma temática que será aprofundada por profissionais convidados. Para a primeira edição o Conselho Editorial definiu o tema “Invisibilidades na Cidade”, nos seus mais distintos aspectos[11].

[11] A Revista Memoricidade n. 1 está disponível para download no site do Museu da Cidade: https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/

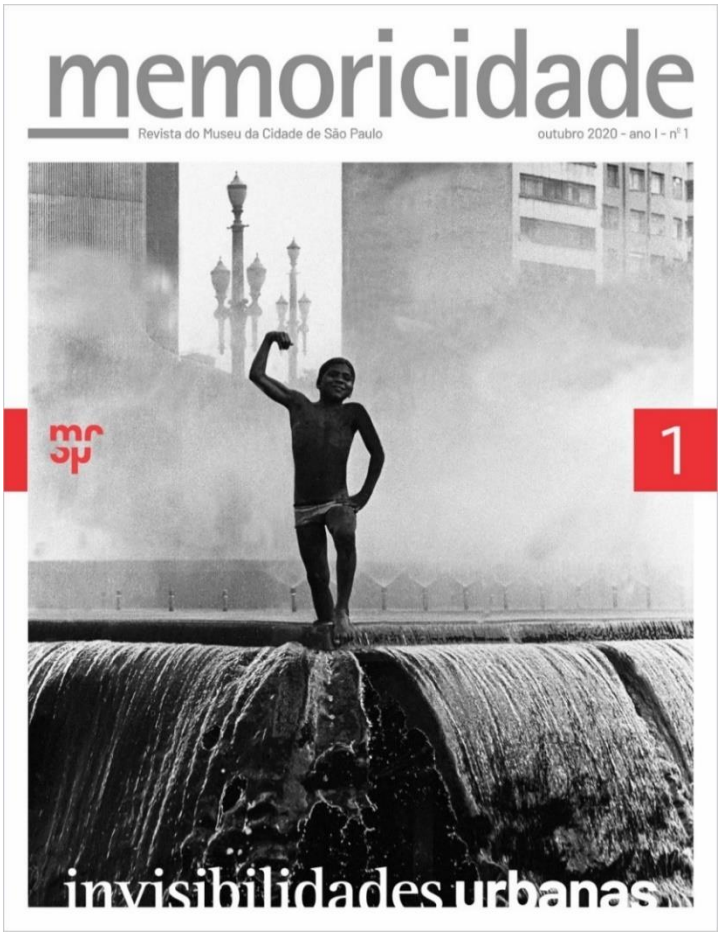


Figura 5 - Capa da Revista Memoricidade n. 1.

Por uma nova memoricidade de São Paulo!

Referência

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O museu de cidade e a consciência da cidade. In: SANTOS, Antônio Carlos Marques dos; GUIMARAENS, Ceça; KESSEL, Carlos (Orgs.). **Museus & cidades**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p.279.

Lugando entre los territorios reales y virtuales del mundo ordinario

Liliana Fracasso
(Universidad Antonio Nariño - Colombia)

¡No podemos eliminar espacio mientras sigamos siendo cuerpo!
(Cacciari, 2010)

Introducción

La condición postmoderna de las ciudades tiende a invisibilizar o hacer desaparecer los lugares simbólicamente significativos y, en las ciudades europeas, a "hospitalizar" la memoria en los museos (CACCIARI, 2010). Contribuyen a dicha invisibilización, por una parte, la generación de espacios urbanos heterogéneos, determinada por razones económicas, políticas y culturales, como jamás se ha visto antes (SOJA, 2000) y, por otra, la hiperrealidad de la vida cotidiana. La realidad urbana a nivel global ya no se reconoce como única sino múltiple, hay ciudades dentro de la ciudad, con ritmos y tiempos diferentes. El simulacro cuestiona lo "real" y "lo imaginado" (BAUDRILLARD, 1978)[12], ha reestructurado los imaginarios y desafiado las bases de los estudios urbanos contemporáneos (SOJA, 2000). Capellà Miternique (2012) usa la técnica pictórica de la 'anamorfosis'[13] para explicar cómo la transformación simbólica del lugar en América nace de la distorsión de la proyección del lugar de origen europeo. En el continente americano el concepto "lugar" se define con una nueva acepción que se desprende en parte de su base física y adquiere una fuerte carga simbólica y de hiperrealidad "mágica", que acaba invirtiendo los paradigmas producidos por el Primer Mundo (SOJA, 2000, p. 462). En este proceso, tanto el patrimonio cultural como el significado de lugar adquieren matices propios que demandan innovar la formación para el estudio de las territorialidades y sus *insights*.

Territorialidades en la hiperrealidad latinoamericana

Más allá del aspecto técnico, el uso del concepto anamorfosis14 es relevante en el debate filosófico acerca de la realidad y de la ficción puesto que, por una parte plasma situaciones lógicas irreales, parecidas al cuadro *Relativity* de Escher de 1953, donde hay

---

[12] Para profundizar en la historia y el significado del concepto de simulacro en Baudrillard véase (SANTCHES VASKES, 2008).
[13] "Un ingenioso juego optico que parte de la duplicidad irreal de varios puntos de observacion simultaneos [...] el resultado genera dos imagenes en una, en el sentido de que existen dos referentes visuales dispares, generando una situacion imposible de ser observada desde dos lugares a la vez." (CAPELLÀ MITERNIQUE, 2012)
[14] Del griego ἀναμόρφωσις (anamórphosis = renovación, nueva conformación, transformación).

escaleras que empiezan y no terminan (CAPELLÀ MITERNIQUE, 2012) y por otra, nos ayuda a reconsiderar la aproximación territorialista al lugar en la que se busca valorar y significar el mundo ordinario por sus aspectos ecológicos, históricos, identitarios y simbólicos.

> La anamorfosis del lugar es el proceso por el cual pasamos a considerar un lugar mitificado original y ficticio, como una realidad territorial [...] la colonización de América por parte de europeos se ha traducido en una anamorfosis del lugar original para convertirse en una nueva Europa, llamada América, que ha terminado por definir una nueva relación con el lugar, al margen del tiempo. (p. 15)

En la opinión de Capellà Miternique (2012), en el lugar anamórfico la relación hombre-medio natural se desdibuja, se vuelve más desapegada de la relación temporal del lugar. Los efecto de las migraciones y la colonización recrean artificialmente los lugares de origen, sin interesarse por los determinantes del contexto físico o “lo sagrado” del lugar de destino, en un intento violento de “borrar” las preexistencias del palimpsesto territorio (CÓRBOZ, 1983).

Evangelizar el territorio y normativizar la naturaleza

En cuanto montaña sagrada, los Cerros de Bogotá eran transitados y conocidos por los antiguos habitantes Muiscas, población que llegó en el siglo IX y X - desplazando grupos agroalfareros llamados Cultura Herrera - ocupando el territorio con patrones de asentamiento que mezclaban vivienda de aldea y bohíos dispersos (MEJÍA, 2006). Durante el periodo colonial, el poder eclesiastico creó en los Cerros un lugar de culto católico, eremitérios en los picos más elevados (cuyos nombres originales fueron sustituidos por Nuestra Señora de la Peña, Monserrate, la Virgen de Guadalupe) que garantizaron a partir del siglo XVII la regulación de los límites urbanos así como el control moral, económico y social de la población del suroriente de la ciudad (MEJÍA, 2006).

Las áreas más próximas a los cerros orientales, en los siglos XVII y XVIII, conformaban los barrios más densamente poblados, con 154 habitantes por manzana: población indígena y mestiza, definidos “indios urbanos”:

> Habitante de la periferia, cerros, lomas y extramuros de la ciudad; “gentes humildes”, encargadas de suministrar la leña, el chusque o la tierra negra, los “indios más pobres”, que se establecían en “casitas diseminadas a la vera del camino a los cerros”, precarias tiendas, chicherías y que, incluso hasta 1806, continuaban viviendo en chozas y bohíos de paja y barro. (MEJÍA, 2006, p. 247)

Estos sectores sociales eran invisibilizados por las crónicas de la época y los planos coloniales, así como lo eran los cerros, que apenas figuraban, cuando no omitidos del todo, en las primeras representaciones de la ciudad de Bogotá. En el siglo XVIII, aumentaron los problemas sociales y la 'vagancia', la pobreza y los robos que fueron atribuidos sobretodo a los indígenas y a la población de los barrios orientales de Bogotá, sinónimo de desorden que había que ordenar y civilizar. Los cerros eran para los conquistadores aquella "naturaleza feroz" a domesticar, exorcizar y marcar con signos cristianos, ya que impedían al hombre urbano hacer su vida urbana.

Así entonces, los mismos lugares que utilizaban los pueblos prehispánicos de la Cordillera Oriental para realizar sacrificios y ofrendas (pagamentos) a la Pachamama con el objetivo de restablecer el equilibrio entre humano y no-humano, fueron reinscritos y resignificados por los colonos.

> Los cerros orientales, con cruces en sus cumbres, altos, peñas y cuevas, nos señalarían entonces una disputa territorial entre los seres sobrenaturales nativos y los cristianos, o entre seres "diabólicos" y "divinos" que habitarían en aquellas montañas contiguas a la ciudad. Las alturas fueron quedando entonces visiblemente marcadas con cruces cristianas para ser domesticadas, exorcizadas, pertenecer a la ciudad y regir sobre sus habitantes. (MEJÍA, 2006, p. 249)

La autora María del Pilar Mejía argumenta que, si bien en el siglo XVII Bogotá tenía una predominancia indígena (según el censo de 1778-1779), en el siglo XVIII dicha predominancia pasa a ser de población mestiza, por las presiones de aculturamiento, el control cívico-militar y eclesiástico (no debe olvidarse que con la colonia llegó la Santa Inquisición).

La razón fue sobre todo el imperativo de transformación indígena ante la coyuntura urbana. "Bajo el término mestizo se esconde entonces un proceso en el que la población indígena de Santafé encontró en la ciudad un escenario de cambios y mimesis culturales" (p. 251) en un ejercicio que la autora describe en "acotar lo urbano y normalizar la naturaleza en la ciudad". Los propósitos del poder eclesiastico en esta época podríamos entonces resumirlos en dos palabras: evangelizar el territorio y normativizar la naturaleza.

El ejemplo de los Cerros Orientales de Bogotá, hace referencia a un área de borde urbano. Sin embargo, generalizando el proceso de urbanización hispanoamericano, encontramos que el sistema de relaciones es creado y dirigido desde Europa. La intención fue adoptar una política de ocupación del espacio usando la ciudad como instrumento de penetración y dominio, en el intento de homogeneizar cultural y espacialmente el mundo americano hasta entonces plural y diverso (REBOLLEDO, 1993, p. 2). La estrategia fue concebir las ciudades coloniales no como

núcleos aislados sino cómo núcleos integrados, en una única estructura formal y administrativa a concretar en un tiempo muy corto[15]. Esto generó cambios abruptos en el paisajes y en las transformaciones demográficas con la ruptura de equilibrios existentes. El valor histórico, artístico y ambiental así como la permanencia y vitalidad de los centros urbanos de las ciudades fundadas por españoles y portugueses en América Latina adquiere un incuestionable valor (DURÁN ROCCA, 2006, p. 114). Sin embargo el valor de antigüedad de las ciudades europeas opacó la historia urbana latinoamericana subestimando la relativa identidad cultural (DURÁN ROCCA, 2006).

Figura 1 - Franja de adecuación Cerros Orientales de Bogotá, UPZ 90. Foto: Johana Avila, 2017.

Figura 2 - Centro histórico ampliado, Barrio Las Cruces, Bogotá. Foto: Orlando Salgado, 2016.

[15] "El lapso transcurrido entre el descubrimiento de América y 1570, según López deVelasco, se habían fundado alrededor de 200 núcleos, cifra que a fines del XVI había aumentado a 300 fundaciones." (REBOLLEDO, 1993 p. 2)

La visión criolla del enfoque territorialista

La traslación de un territorio a otro lugar, en la opinión de Capellà Miternique, desvincula, deforma y transforma el referente espacial alejando el lugar simbólico (vivido) de su realidad referencial física (de vida). Nace una disociación espacio-temporal del lugar, aquí relevante para argumentar, con matices específicos, por lo menos dos aspectos: primero la importancia del simbolismo o de la virtualidad asociada al lugar (denominada también "hiperrealismo mágico") y segundo, la relación que se establece entre mundo ordinario y patrimonio cultural, que nos lleva a hablar de *lo patrimoniable* y del "juego de lugares y lugares en juego" para su reconocimiento.

> La reconstrucción de las formas de vida de origen europeo en el nuevo espacio americano permitirá mantener una ilusión visual de la forma, pero se desvincula del sentido profundo del lugar al descontextualizarse de la realidad natural circundante. En esta transformación, el lugar deja de responder a la idea de un constructo colectivo de interacción entre el hombre y el medio o *weltanschauung* (concepción del mundo). (CAPELLÀ MITERNIQUE, 2012, p. 14)

La hiperrealidad, reforzada en la postmodernidad, se convierte en el contexto americano en algo distinto: en la anamorfosis del lugar, se establece una visión espacial de mayor simbolismo o virtualidad determinada por la "dimensión migrante" que adopta como referencia el lugar de origen e incrementa el (hiper-)realismo mágico de America Latina.

El enfoque territorialista de la escuela italiana (MAGNAGHI, 1998; MAGNAGHI, 2011) busca dar respuesta a la pérdida de significatividad de los lugares en la postmodernidad. Los problemas de sostenibilidad, salud pública y desarrollo son un asunto cultural que depende de las formas cómo nos apropiamos, significamos, apreciamos, habitamos y valoramos los lugares y la ciudad-territorio (MAGNAGHI, 2011). En la visión criolla y mestiza16 del enfoque territorialista, la relación con el lugar pasa a ser esencialmente simbólica, mítica, perdiendo fuerza su referente más físico y material. Dicha condición de anámorfosis del lugar determinaría desapego en relación a la memoria histórica dominante puesto que el referente mestizo y popular, no necesita de un discurso explicativo de justificación histórica.

La concreción del enfoque territorialista en el conexto latinoamericano, necesita reconocer la hiperrealidad de lugares propios que transitan por las ficciones espacio-

[16] Hay que recordar que el termino "criollo" distingue a los hijos de españoles nacidos en América y por lo tanto diferente de los llamados mestizos esclavos o indígenas.

temporal herencia de los colonizadores y sus descendientes[17]. Las identidades territoriales colectivas se establecen sobre imaginarios y ficciones “que terminan por concretar realidades, compartidas y transmitidas como tradiciones” (CAPELLÀ MITERNIQUE, 2012).

Habitar una ciudad no es posible si ésta no se dispone para ser habitada, es decir si no genera lugares (CACCIARI, 2010). Como simbiontes en un proceso de adaptación entre un individuo, un grupo y un lugar, habitamos cuando construimos (HEIDEGGER, 1951) y cuando nos “ambientamos” (LA CECLA, 2015). El proceso de territorialización al que nos referimos es un proceso de construcción colectiva complejo , fascinante y frágil al mismo tiempo, es una forma de control del mundo, material, simbólico y organizacional (TURCO, 2010), que implica activar procesos cognitivos y de aprendizaje. Lo anterior construye cultura, a lo largo de varias generaciones por la frecuentación colectiva y asidua en el tiempo con el lugar (LA CECLA, 2015).

¿Que pasa cuando dicha frecuentación con un lugar es negada, obstaculizada, interrumpida por hechos violentos determinados por lógicas de mercado (gentrificación, por ejemplo) o conflictos armados? En muchas realidades territoriales de Colombia los despazamientos forzados18 generan una fuerte “angustia territorial”. Este concepto (DE MARTINO, 1996) expresa una situación históricamente determinada según la cual el estar no es ni decisivo ni garantizado, pues existe siempre el riesgo de no lograr “mantenerse” firme en el devenir y por ello ceder a la angustia territorial (FRASCOGNO, 2008). El devenir nos obliga siempre a tener que gestionar situaciones que desafían la capacidad de estar (*capacità della presenza*), pues con el devenir ocurre un cambio, un momento crítico que requiere siempre ser domesticado, o en caso contrario podríamos quedar traumatizados (DE MARTINO, 1996).

No obstante, cuando el devenir territorial es violento, por las prevaricaciones de los negocios que prevalecen sobre los intereses sociales o de los conflictos armados sobre la población civil, la frecuentación con el lugar se interrumpe y las configuraciones de las territorialidas generan “otras geografías” (MAGGIOLI et al., 2020) de los lugares, en las que el hábitat popular acaba transformandose en una expresión de resistencia.

Mantenerse firme en estas “otras geografías”, permanecer, resistir, vivir, habitar en el sentido definido en el párrafo anterior en la anamorfosis del lugar, alimenta las ontologías

---

[17] “Que responden a una realidad territorial europea, [que] pero se transforman en un espejismo en el nuevo escenario americano al desvincularse de la realidad espacio-temporal especifica.” (CAPELLÀ MITERNIQUE, 2012, p. 16)

[18] En Colombia, las oleadas migratorias del campo a la ciudad, los territorios sin planificación, la creación en la periferia de cinturones de pobreza, la segregación espacial, la exclusión social, el deterioro de la seguridad por el incremento de delitos comunes (ERAZO PATIÑO, NAIL, 2017) son solamente algunos de los impactos generados sobretodo por el conflicto armado que vive el País desde más de 48 años.

múltiples del patrimonio (GONZÁLEZ, 2016): formas de adquisición de conocimiento de algo que no es ‘dado’ ni que ‘realmente existió’, que no es parte de una historia objetiva, ni que es un objeto valioso per se, “sino que se refiere más bien a los usos que del pasado se hacen en el presente” (p. 179), y no solamente del pasado, sino los usos que las innovaciones sociales generan en los territorios donde el patrimonio representa un ámbito metacultural extremadamente complejo (GONZÁLEZ, 2016).

Definimos dichas formas de adquisición del patrimonio cultural, “*lo patrimoniable*”, refiriendonos a un constructo que integra los valores contextuales y los principios que están asociados con los elementos simbólicos, afectivos, bioculturales de un lugar y que presentan carácter dinámico, efímero o permanente, material o intangible, que evolucionan constantemente en el mundo ordinario y que pertenecen al patrimonio del hábitat popular y del mundo cotidiano (FRACASSO et al., 2016; FRACASSO, CABANZO, 2020).

Re-descubrir el habitar del mundo ordinario con base en las artes

La investigación basada en las artes (*art based research*) propone la posibilidad de utilizar los procesos creativos y artísticos como formas de conocimiento y métodos de indagación (MCNIFF, 1998; MCNIFF, 2011). Para el artista-investigador-creador (individuo o colectivo), la heurística (principios demostrados, hipótesis o ficciones) conduce a una rol de “hacedor” que descubre nuevos *insights* a partir de experiencias, vivencias, sensibilidades y creatividad. El proceso heurístico se abre a la participación o colaboración cuando incluye la investigación acción participativa (IAP) (*Participatory Action Research,* FALS BORDA, 1970, 1978, 1987a, 1987b), que propicia la emancipación popular, y el arte colaborativo o comunitario, que favorece la formación de sociedades creativas y la innovación social.

El concepto del arte colaborativo o comunitario establece relaciones conceptuales y fácticas con el arte comprometido socialmente (*socially engaged art*); las prácticas sociales (*social practices*); las prácticas del arte colaborativo; las estéticas dialógicas o el arte dialógico; el desarrollo cultural comunitario (*Community Cultural Development*); el desarrollo comunitario basado en el arte (*Art Based Community Development*); la a/r/tografía (IRWIN, 2013) . Cada una de las categorías anteriores representa un campo de reflexión y de acción que expande el significado y las conexiones del arte comunitario el arte contextual, relacional y por supuesto, al arte público de nuevo género (*New Genre Public Art*).

En este marco de referencia el proyecto de investigación asume como objetivo general19 visibilizar los lugares del mundo ordinario "*patrimoniable*" por medio de prácticas artísticas. Se asume que se trata de "lugares anamorficos", por ser parte de una realidad social esencialmente diversa y plural, que necesita ser incesantemente re-descubierta con las comunidades y las instituciones para que el gobiero del territorio sea más efectivo y espacialmente justo (SOJA, 2010). Asimismo, para que la adquisición del conocimiento pueda mantenerse al paso con las configuraciones de las territorialidades, que se dan también de forma violenta, por procesos migratorios y desplazamientos forzados*20*. El resultado esperado concebir una adecuada aproximación territorialista (aquí definida como visión criolla21 del enfoque territorialista) para el desarrollo de las proyectualidades en los lugares y la busqueda de los *insights*.

Los objetivos específicos son: a) construir con la indagación basada en las artes el conocimiento acerca del acervo de saberes, memorias, historias, trayectorias de vida, experiencias subjetivas y colectivas en los territorios hiperreales del mundo ordinario; b) "in-formar" (en el sentido de dar forma y contextualmente información) a valores y sentimientos menos obvios que se establecen con los territorios; c) manifestar la relación ética y estética que se establece con el lugar; d) potenciar la participación de coinvestigadores del contexto iberoamericano y los intercambios en red, para que adquieran un caracter rizomático y para que la dimensión de *lo patrimoniable* en el mundo ordinario se manifieste como glocal (global y local al mismo tiempo), es decir un multicampo de acción tanto en los territorios reales como en los virtuales.

---

[19] Se trata más bien de un "Programa de investigación-creación" ya que articula tres proyectos en diferentes años: "Prácticas artísticas experienciales para el reconocimiento de lo patrimoniable en Colombia: el hábitat popular y el hábitat ancestral contemporáneo en lugares pilotos (Municipio de Choachí, Bogotá D.C. - Barrios Pardo Rubio, El Minuto de Dios, Las Cruces, El Pañuelito, la localidad Rafael Uribe Uribe, Municipio de Facatativá" entre el 2015 y 2017 (primera etapa); Proyecto de investigación-creación "Hábitat popular y creación artística : elaboración de un dispositivo para el análisis de lo patrimoniable en área de borde urbano" 2017-2018 (segunda etapa). La tercera etapa, "Sistema de Indicadores S4C para la valoración de lo patrimoniable y la ECO-4E en hábitat popular en borde urbano" financiada siempre por la UAN empezó en agosto 2019 y sigue en curso.

[20] En Colombia los procesos de territorialización adquiere especial significado e importancia en el proceso de post-conflicto, pues el territorio emerge como problema tanto en el conflicto, por su indeterminación e irresolución en la organización, como en el post-conflicto, por la necesidad de generar tendencias reformistas del Ordenamieto Territorial (OT) estatal y la incorporación de "espacios especiales" es decir espacios destinados a los ex-guerrilleros y concebidos para la dejación de armas, la capacitación, la salud y la reincorporación a la vida política del país (BORJA, 2017).

[21] Sería más apropiado definirla 'popular' retomando, por una parte a Ticio Escobar (ESCOBAR, 2014), quien subsume lo ancestral en lo popular y ambos en las manifestaciones del mundo contemporáneo y, por otra Antonio Augusto Arantes (ARANTES, 1998) que asocia lo popular a formas de resistencia politico-cultural. No obstante por la economía del texto y debido a que el debate acerca de lo "popular" non llevaría lejos, nos parece más consecuente con el lugar anamórfico, definirlo enfoque territorialista "criollo", entendido en la acepción de autóctono o propio de un país hispanoamericano.

Metodología

La investigación de lo patrimoniable se basa en las prácticas artísticas y en la idea de un patrimonio cultural todavía-no (*lo patrimoniable*) (FRACASSO, 2016). La estrategia general para interactuar con los territorios toma el nombre de "Lugando" y se activa como un juego de lugares y de lugares en juego, como se explica a continuación.

Las prácticas en los territorios, gestionadas por los colectivos de artistas del barrio, los investigadores del proyecto, creadores y grupos de habitantes, se configuran cómo un observatorio en red (CABANZO, MONCADA, 2014). Por lo general se trata de lugares de dificil acceso para quien "no es del barrio" por ser "íntimos", ilegales, peligrosos o violentos. A través del *hip-hop*, el *break dance*, el rap, el graffiti, la deriva, el *happening*, los talleres de alfarería, cartografía artística, arte sonoro, etc. la experiencia estética se comparte de forma abierta e partecipativa y se videodocumenta.

La obra colaborativa, a partir de las *performance*s del grupo produce relatos y datos empíricos y viceversa (FRACASSO, APERADOR, CABANZO, 2021) permitiendo un mapeo y generando una cartografía colaborativa y artística de *lo patrimoniable* en los lugares observatorios.

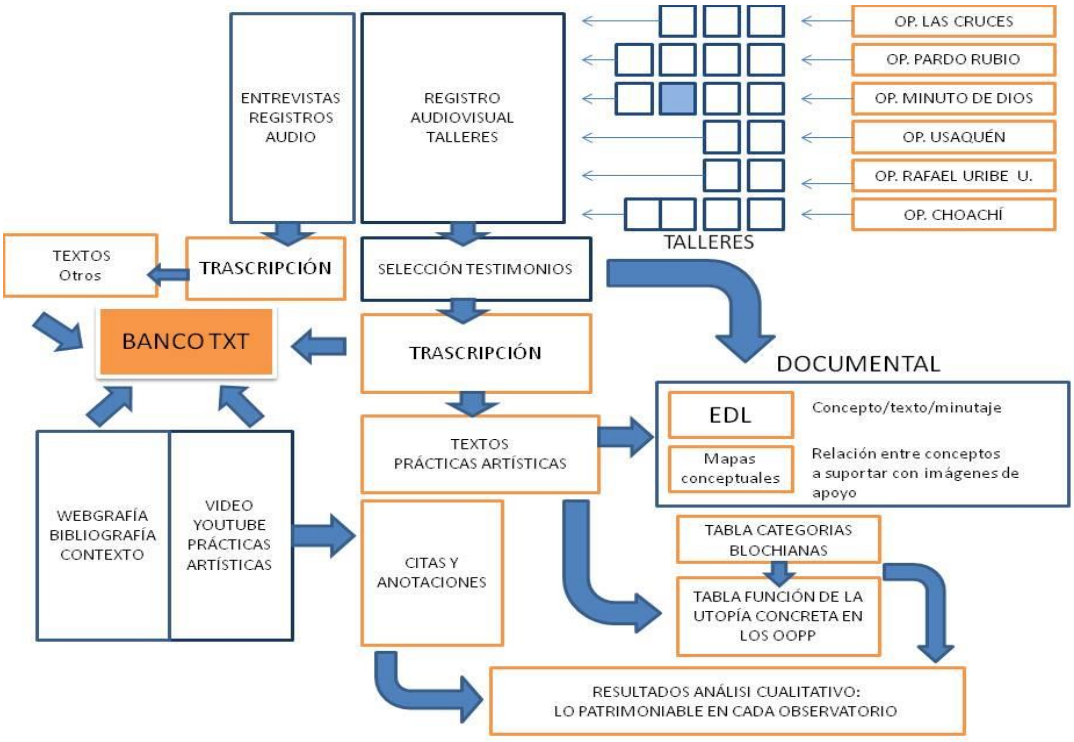


Figura 3 - Diagrama de flujo del proceso de análisis de los datos cualitativos y basados en las artes para la articulación del "observatorios en red" de lo *patrimoniable*. Elaborado por L. Fracasso.

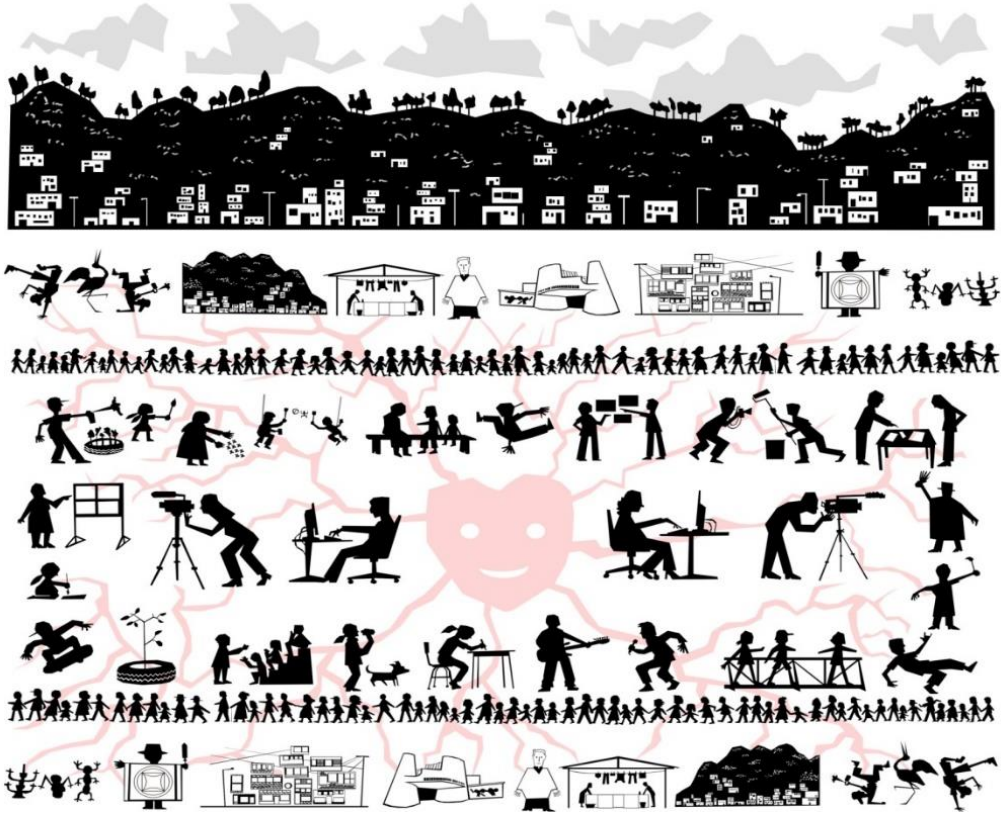


Figura 4 - Ilustración de las prácticas artísticas en los observatorios de lo patrimoniable.Autor: Elenio Pico, 2017.

Con la finalidad de generar un dispositivo para el mapeo en red, se han realizado diversos experimentos de exploración de *lo patrimoniable*, también en el ciberespacio: museografías en red, creación y articulación de paisajes sonoros con diversas realidades iberoamericanas, acciónes artísticas y poéticas generadas de forma sincrónica, en un espacio virtual de interaccion y diálogo acerca de *lo patrimoniable*. En el primer año de confinamiento por Covid 19 el observación se realiza desde las ventanas de nuestras casas, hacias las fachadas de otras casas vecinas, considerando su “lado A y lado B”, interpretando o imaginando los relatos del afuera y del adentro, en la vivencia de un momento muy crítico para el mundo entero22.

Desarrollo y resultados

El trabajo de investigación de *lo patrimoniable* en Bogotá empieza en el 2015 con un enfoque crítico que debate acerca de qué patrimonio realmente interesa en America Latina (AMARAL, 2015) y en la ciudad de autoconstrucción o en los barrios residenciales. La

[22] La experimentación desarrolladas con la participación de Norman Gil llevó sucesivamente al desarrollo de una acción poética realizada con la Dra. Lilian Amaral en el V Simpósio Internacional de Formação de Educadores em Arte e Pedagogia organizado en noviembre 2020 por la Universidade Presbiteriana Mackenzie.

metodología de estudios de caso, considera los lugares en red un “observatorio de hecho” de *lo patrimoniable* (OP), que incluye barrios en el centro de la ciudad, bordes urbanos de los Cerros Orientales de Bogotá, fragmentos urbanos de una ciudad "genérica" o pueblos pequeños rurales en los alrededores de Bogotá (Figura 5).

LUGAR-OBSERVATORIO DE LO PATRIMONAIBLE	EVENTO/ACTIVIDAD	LUGAR
Pardo Rubio[1]	Talleres de creación	
	Mapas mentales y de dibujo : uso del tiempo y recorridos, bachilleres, Colegio San Martín de Porres	Colegio San Martín de Porres Barrio San Martín de Porres
	Deriva	Salida a la quebrada La Delicia y al Cerro del Cable
	Mapas mentales y fotointerpretación en grupo, relatos	Ex Colegio los Titos Barrio Pardo Rubio
	El cumpleaño de barrio El Paraíso y sus 60 años : actividades lúdicas y rememorativas en los espacios abiertos	Barrio El Paraíso
El Minuto de Dios[2]	Happening y apropiacionismo artístico	
	Deriva : adentro y afuera	Plaza del Museo de arte contemporáneo de Bogotá, Minuto de Dios- MAC
	Un minuto en el Minuto: testimonios y relatos de jóvenes	Plaza del Mac
	Proyección y performance artísticas en el espacio público.	Plaza del Mac
	El vació urbano y la memoria colectiva : en unas acciones de apropiacionismo artístico y *happening*	Recinto de la casa Parroquial Minuto de Dios
Las Cruces[3]	Acompañamiento con registro	
	Cruces Capital Rap: historias	Centro de desarrollo comunitario Lourdes Las Cruces
	Toma cultural : musica y acciones de *pleacemaking* organizadas por chicos del barrio	Lugar de desechos y consumo de drogas en el Barrio Las Cruces
	Competencias de break dance 'Urban kids' en Las Cruces (Secretaria de Cultura, Alcaldía Mayor de Bogotá)	Polideportivo Las Cruces
	Festival Cruces (Instituto Distrial de Patrimonio Cultural, IDPC)	Plaza Mercado
El Pañuelito[4]	Obra de arte relacional	
	Taller deriva – Sarah Baylis (residencia)	Usaquén – Barrio El Pañuelito
	Taller sensibilización - deriva	
	Taller – el asado	
Rafael U U – Sibundoy[5]	Acompañamiento con registro	
	Círculo de armonización- Comunidad Inga	Parque Entrenubes (Bog)
	Encuentro de grupos étnicos y Secretaría de Integración social, Alcaldía Mayor de Bogotá	Jardín Botánico de Bogotá
	Círculo de armonización (grupos étnicos ancestrales residentes en Bogotá)	Plaza de Bolívar (Bogotá)
Choachí[6]	Taller de creación	
	Sensibilización – recorrido salida de campo	caminos ancestrales, fincas - vereda Villanueva
	Taller pigmentos minerales	Salón de clase UEB
	Taller cartón estructural	Salón de clase UEB
	Taller confección dispositivo - cartón estructural	Choachí - Colegio “El Hato” vereda El Hato
	Taller piloto – Dispositivo cuerpo- espacio-gesto	Choachí - Colegio “El Hato” vereda El Hato

Figura 5 - Prácticas artísticas en los lugares observatorios de lo patrimoniable:tipología de eventos-actividades y lugares de realización.[23]Elaborado por L. Fracasso.

[23] [1] A cargo de Liliana Fracasso (UAN), Heiler Torres (UAN). Líder local Luis Miguel Guerrero, Oscar Alemán. [2] A cargo de Liliana Fracasso (UAN), José Orlando Salgado (UAN), Mauricio Prada (UAN). Lider local Iván Cano. [3] A cargo de Yenny Ortíz (UAN), Lider local Nazari Sound. [4] A cargo de Glenda Torrado (UEB) y familias del barrio. [5] A cargo de Francisco Cabanzo (UEB), Líder local (Anónimo etnia Inga). [6] A cargo de Francisco Cabanzo (UEB), Leonor Moncada (GIPRI), Heiler Torres (UAN), con antecedentes en el 2015, caso de Facatativá, Parque Arqueológico Las Piedras del Tunjo (Cabanzo & Moncada 2015). La dirección de todos los eventos fue a cargo de la investigadora principal del proyecto, en la fase uno, dos y tres (actualmente en curso), autora de este articulo.

Figura 6 - Ambitos de los observatorios de *lo patrimoniable* con indicación de la producción de audiovisuales.

Figura 7 - Producción artística y audiovisuales en los observatorios de lo patrimoniable.

Desde la primera etapa del estudio la pregunta de investigación es ¿pueden las prácticas artísticas construir lugares? Las prácticas artísticas representan una dimensión analítica y a la vez poética de *lo patrimoniable*. Expresan estas "otras geografías" que revelan pluralidad, configuraciones menos evidentes, experiencias estéticas y ontologías del patrimonio. En las calles y en los espacios colectivos, con el lenguaje del arte urbano, las historias épicas y la superación personal, se manifiestan mitos y leyendas de las tribus urbanas, involucrando al investigador-creador, como si fuera un artista-plural, que acciona el dispositivo narrativo y propicia diálogos de saberes.

Los "bienes" o expresiones culturales *patrimoniables* corresponden a la manera de sentir, emocionarse y también apasionarse por formas de vivir, de percibir, pensar el mundo y sus circunstancias. Categorizar, tipificar, analizar, incluso detectar *lo patrimoniable,* no es un asunto fácil porque el concepto es abierto, se transforma y adquiere un significado *in situ* (es decir, contextual) a partir de la experiencia estética participativa que concierne bienes y prácticas inherentes a la invisibilidad de determinados lugares habitados también por minorías culturales.

Lugando representa en el estudio un *modus operandi* para investigar el patrimonio cultural del mundo ordinario que genera una propia marca registrada "Red de *lo patrimoniable*", aprobada por la Superintendencia de Industria y Comercio de Colombia con el objetivo de "Reconocimiento, seguimiento, monitoreo y promoción de iniciativas de valoración del patrimonio cultural en hábitat popular".

Las clases de servicio son la n. 41: Organización de foros, mesas de discusión técnicas, debates ciudadanos, actividades (de formación, sobre potenciales problemas de la comunidad en el ámbito local; sobre la valoración del patrimonio cultural; investigación en materia de educación, desarrollo; comunicación, publicación y divulgación de material y contenido educativo) y la n. 42: Servicios científicos y tecnológicos, así como servicios de investigación24.

El proceso de investigación-creación descripto anteriormente de forma sucinta por medio de tablas y gráficos de síntesis, se articula a las funciones sustantivas de la educación universitaria: la investigación, la docencia y la extensión. Se describen a continuación los principales resultados.

Con respecto a la primera (investigación) destacamos cómo en el desarrollo del proceso, se vinculan diversas facultades de la Universidad Antonio Nariño, por medio de investigadores procedentes de sus respectivos grupos de investigación (Figura 8).

Facultades de la UAN- Bogotá	**Grupos de investigación de la UAN**
Facultad de Artes	Ciudad. Medio Ambiente, Habitat Popular (COL0029183)
Facultad de Ingeniería ambiental	GRESIA Grupo de Investigación en Recursos, Ecología, Desarrollo Sostenible e Ingeniería Ambiental (COL002032)
Facultad de Psicología	Esperanza y Vida (COL0039822)
Facultad de Sistemas	Laboratory for Advanced Computational Science and Engineering Research -LACSER- (COL0158799)

Figura 8 - Facultades de la UAN y grupos de investigación que colaboran en el estudio de *lo patrimoniable*.

[24] Superintendencia de Industria y Comercio de Colombia. Registro marca. Resolución 10927. 30 abril 2019.

Otros socios nacionales e internacionales apoyan el proyecto con la colaboración de investigadores, adscritos a sus respectivos grupos de investigación, tanto de ámbito nacional como internacional (Figura 9).

Universidad	**Facultad**	**Grupo de investigación (nacional)**
UNAL (Bogotá, Colombia)	Facultad de Ciencias Humanas	Territorios, Aprendizajes y Ciberespacios (TAC)
PUJ (Bogotá, Colombia)	Facultad de Arquitectura y Diseño	Estética, nuevas tecnologías y Habitabilidad
UEB (Bogotá, Colombia)	- Facultad de Creación y Comunicación - Facultad de Ingeniería Ambiental	Expresión artes y creación Producción Limpia Choc Izone
Universidad	**Facultad**	**Grupo de investigación (internacional)**
UFG Goiânia - Goiás - Brasil	Facultad de Artes Visuais	Media Lab /Br Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas
Universidad de Chile (Santiago del Chile, Chile)	Facultad de Arquitectura y Urbanismo (Chile)	Geografías del acceso a la vivienda y condiciones de habitabilidad en el norte minero extractivo chileno
UFG Goiânia - Goiás - Brasil	Faculdade de Artes Visuais	Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual
Univ. Presbiteriana Mackenzie (Sao Paulo, Brasil)	Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura	Núcleo de Estudos de História da Cultura, Sociedade e Mídias

Figura 9 - Universidad, facultades y grupos de investigación nacionales einternacionales que colaboraron en el proceso de estudio de lo patrimoniable.

De la segunda función sustantiva (formación), destacamos la creación de un semillero de investigación en el Programa de Arquitectura de la Facultad de Artes de la UAN, asimismo la vinculación de semilleros de otras instituciones (Figura 10), de un practicante, una joven investigadora, la creación de una nueva asignatura institucional y la oferta de un nuevo programa de postgrado, la Maestría en Prácticas Artísticas en Hábitat, aprobado en diciembre de 201925, se trata de un curso que ofrece su primer cohorte en el semestre 2021-2.

[25] Aprobada por el Ministerio de Educación Nacional de Colombia con la Resolución n. 15.454 del 18 de diciembre de 2019. El programa es presencial, duración 4 semestres, 49 créditos.

Alcance	Tipo
Creación Semillero	Nuevo Semillero Polisemia (2020) Artes Programa Arquitectura
Prácticas Profesionales	Prácticante Diseño Industrial/UAN (2018) Artes Programa DI
Joven Investigador	Joven investigadora/ UAN (2018-2019) Artes Programa Artes Visuales
Vinculación Semilleros	Participación Semillero Observatorio de Ríos Urbanos (2018) Fac. Ingenieria ambiental UAN
	Semillero Tejidos (2020) CUN
	Semillero Creadero de tejidos (2020) UEB
	Semillero de arquitectura La Salle (2017)
Nueva Asignatura Institucional	Paisaje urbano, prácticas artísticas y cine (2017)
Nuevo Postgrado	Maestría en Prácticas Artísticas en Hábitat (2019)[26]

Figura 10 - Formación articulada con el estudio de lo patrimoniable.

Formación de postgrado en Prácticas Artísticas en Hábitat

El curso de estudio de la Maestría en Prácticas Artísticas en Hábitat (MPAH) es ofertado por la Facultad de Artes de la Universidad Antonio Nariño de Bogotá[27]. Propone a sus estudiantes, por medio de las prácticas artísticas y la estrategia de la creación en las artes, adquirir y activar en los territorios los conocimientos necesarios para obrar de forma colaborativa, generando aportes éticos, estéticos y sensibles a la resolución de los problemas del hábitat contemporáneo.

Figura 11 - Dialogo de saberes. Fuente: Archivo fotografico del proyecto.

[26] Código SNIES 108943 Registro Calificado Resolución de aprobación 15454 del 18 de diciembre de 2019, MEN.
[27] Pagina oficial del programa https://www.uan.edu.co/maestria-en-practicas-artisticas-en-habitat

Figura 12 - Reunión de investigación. Fuente: Archivo fotografico del proyecto.

El programa cuenta con tres líneas de investigación-creación propias, directamente relacionas con la experiencia de la investigación-creación acerca de lo patrimoniable y que nacen del Grupo de Investigación Ciudad, Medio Ambiente y Hábitat Popular de la Facultad de Artes de la UAN: 1) Hábitat y derecho: producción y gestión social del hábitat y reconocimiento de los derechos humanos y el derecho a la ciudad; 2) Patrimonio cultural: apropiación y gestión social del patrimonio cultural integral; 3) Prácticas artísticas: arte colaborativo, el nuevo género de arte público, la esfera pública, el espacio público y las prácticas contemporáneas.

Las tres líneas de investigación-creación se articulan a cuatro momentos de formación propios del Programa: Fundamentación: marco teórico y estado del arte, habilidades tecnológicas y aproximación a los lugares (estudio de caso); Inmersión: metodologías, *networking* y énfasis temático; Producción: obra o trabajo de creación; Sistematización: técnicas de sistematización del conocimiento e innovación.

Cada momento del curso de la maestría es específico, autónomo, flexible, abierto y articulado, con alcance individualizado (calibrado sobre el estudiante) y personalizado (cada estudiante cuenta con la posibilidad de desarrollar sus propias potencialidades), que dependiendo del momento, pondrá énfasis en la profundización y la investigación-creación. En el desarrollo de la Producción: obra o trabajo de creación, el estudiante podrá articularse con otras instituciones, empresas o redes especializadas para que pueda desarrollar competencias creativas en relación con un ecosistema de aprendizaje que se propicia realista, dinámico y pertinente. Los conocimientos previos del estudiante quedan así potenciados estimulando la capacidad autoreflexiva, el pensamiento crítico, las

competencias y las capacidades para activar procesos sociales dando forma a las soluciones.

El programa se propone como un Laboratorio Urbano y Artístico, activo y dialogante con el territorio que se centra en la dimensión glocal: global y local al mismo tiempo. Ofrece espacios de investigación creación basados en las artes y las nuevas tecnologías para obrar en la esfera pública y en la generación de espacios públicos contemporáneos orientados a realizar proyectos complejos en colaboración con las comunidades asentadas en los territorios y con las instituciones. La experimentación en los territorios reales y virtuales es el ámbito del trabajo interdisciplinario y trasdiscipinario, que se fundamenta en la investigación basada en las artes, en las prácticas artísticas y en la reflexión que orienta la acción sensible.

Desde el punto de vista pedagógico, además del saber acádemico, adquieren relevancia en la formación: el diálogo de saberes, empíricos y asociados con la praxis; los trans-saberes que valoran otros saberes que poseen validez, como el saber ancestral; el saber “extra académico”, para incluir saberes plurales, abiertos, creativos, móviles y flexibles; saberes subestimados que incorporan diferentes identidades, formas de aprender, maneras de concebir el conocimiento, hibridaciones culturales, o transmisión de experiencias (ZEA MACARTY, n.d.).

Las capacidades y las competencias adquiridas por los estudiantes servirán para obrar en territorios con alta complejidad, dentro del contexto regional y en conexión con otras realidades. El egresado podrá desempeñarse en ámbito académico, comunitario, empresarial y administrativo, para la definición creativa y participada de proyectos de mejora del espacio colectivo y público, con énfasis en la inclusión, la estética, el diseño, la regeneración, recalificación colaborativa y la revitalización de lugares habitados.

Nivel de formación	Alcance
Colegios: Colegio San Martín De Porres (Ied) - Bogotá Colegio San Carlos, Bogotá Colegio El Hato Choachí	Educación patrimonial inclusión social Apropiación
Pre-grado: Electiva II (2020) Facultad De Artes UAN Programa de Arquitectura, Seminario de Énfasis (2020) Facultad De Artes UAN Facultad de Artes, Diseño básico / Sensibilización cultural (2017, 2018)	Investigación en aula
Post grado Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura Mackenzie (2020) Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual UFG/FAV (2020)	Investigación post-grado

Figura 13 - Formación: Formal/no formal/informal articulada con el estudio de lo patrimoniable.

Socios	Alcance glocal
GIPRI Grupo de Investigación del Patrimonio Rupestre Indígena: Corporación, Colombia	Arte rupestre, apropiación en campo
La Casa Voladora. Espacio para la creación y la investigación educativa	Creación investigación educativa
Museo Arte Contemporáneo -MAC- de Bogotá	Comunicación-museografía social
Asociación deportiva y cultural Cerros Orientales	Educación patrimonial en campo
Nazari Sound -Bogotá	
Smoking Family	
Abya Yala	
Galeria Art- Bogotá	Educación ambiental apropiación en campo
COHITEPA- Colectivo Historico Territorial Paraíso	

Figura 14 - Extensión/ apropiación social articulada con el estudio de lo patrimoniable (nacional).

Proyecto y alcance nacional	Proyecto y alcance internacional:
Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) (2020) Dialogos en vivo Proyecto de extensión RE Recicla+Diseña+Usa (2019) Educación ambiental y patrimonial SIAS (2018-20) Sonidos Patrmoniables, sublínea del proyecto de investigación “Sistemas de Información de Arte Sonoro (SIAS) en Colombia”, Facultad de Artes, UAN Mapeo de lo patrimoniable (2018-2019) Jornada de inducción UAN, Ciudad de Bucaramanga	MuRe Museografía en Red (2017) Articulación con MuRe- Anilla Cultural Latinoamerica y Europa Lugando 2.1 (2020) Articulación Universidade Presbiteriana Mackenzie HOLOSCI(U)DAD(E) Alcance Iberoamericano – Red de redes

Figura 15 - Extensión / apropiación social articulada con el estudio de lo patrimoniable.

Conclusiones

El patrimonio, al igual que la ciencia y el arte es una contrucción social, validada en los sistemas insitucionales principalmente sobre la base del paradigma científico, la universalidad y la normatividad (WINTER, 2013). Encuestas, informes técnicos, evaluación del riesgo, mediciones, entre otras herramienta de análisis y catalogación, definen el patrimonio cultural como “texto en sí”. El estudio tradicional del patrimonio cultural, confía exclusivamente en el uso del lenguaje científico y técnico para determinan los bienes materiales e inmateriales a conservar y proteger sobre la base de su dimensión axiológica.

La aproximación al estudio de lo *patrimoniable* en cambio demanda consolidar un campo transdisciplinar de estudio, basado en la investigación-creación colaborativa del mundo ordinario en hábitat popular. Aquí el ambito ontologico y epistemiologico incorpora

preguntas relevantes de la comunidad y las prácticas artísticas consideradas como una forma de conocimiento y educación al sentido del lugar, según un modelo heuristico-creativo que contrasta con los modelos racionales y positivistas en uso para la valoración del patrimonio. Aquí dicha valoración opta más bien por una idea de "medición" de *lo patrimoniable* sobre la base de principios y criterios definidos de manera contextual, creativa, colaborativa y convergente.

La heurística no tiene algoritmos específicos, admite lógicas no clásicas (logica borrosa) que nos dan más chanse de enfrentarnos a la complejdad y a la realidad con conocimiento situado, pensamiento crítico, pensamiento lateral que reconoce y resuelve de manera imaginativa los problemas. Lo anterior contribuye a superar "nuestro habitual modo de valorar e intervenir el espacio" (MARTINEZ ESPINAL, 2013, p. 118) fundado en el eurocentrismo, antropocentrismo y racionalismo instrumental. Las prácticas artísticas se convierten en un importante marco del aprendizaje y, al mismo tiempo, en una posible vía para la exploració de los principios del habitat, por sus implicaciones inmateriales, requerimientos sociales y condición ordinaria de habitabilidad.

Referencias

AMARAL, Lilian (Org.). **Cartografias artísticas e territórios poéticos**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2015.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é Cultura Popular**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y Simulacro**. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

BORJA, Miguel. Perspectivas Territoriales Del Acuerdo de Paz. **Analisis Politico**, v. 30, n. 90, p. 61-76, 2017.

CABANZO, Francisco; MONCADA, Leonor. Hacia una red latinoamericana de observatorios de lo 'patrimoniable': categorías, casos, rastros, registros de obras trayecto-tránsito en Colombia CLIO. **History and History teaching**, v. 40, n. 40, 2014.

CACCIARI, Massimo. **La Ciudad**. Gustavo Gili, 2010.

CAPELLÀ MITERNIQUE, Hugo. El Lugar en América: de una anamorfosis ajena a una hiperrealidad propia. **Cuadernos de Geografía:** Revista Colombiana de Geografía, v. 21, n. 2, p. 13-27, 2012.

CÓRBOZ, Andrés. **El territorio como palimpsesto**. 1983. Disponible: <https://bibliodarq.files.wordpress.com/2014/08/5_corboz-a-y-maroy-s-le-territoire-comme-palimpseste.pdf>

DE MARTINO, Ernesto. **Sud e Magia**. Milano: Feltrinelli, 1996.

DURÁN ROCCA, Luisa. La malla urbana en la ciudad colonial Iberoamericana. **Apuntes** - Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural, v. 19, n. 1, p. 30-47, 2006.

ERAZO PATIÑO, Lorena Andrea; NAIL, Sylvie. Espacios Públicos y Posconflicto: Lecciones Para Colombia. **Ciudad paz-ando**, v. 10, n. 1, p. 47, 2017.

ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito del pueblo**. Ariel, 2014.

FALS BORDA, Orlando. **Ciencia propia y conocimiento popular**. México: Editorial Nuestro Tiempo, 1970.

_____. **Conocimiento y poder popular**. Bogotá: Punta de Lanza, 1978.

_____; RODRÍGUEZ BRANDAO, Carlos. **Investigación Participativa**. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental, 1987.

_____; ZAMOSC, Leon (Coords.). **Investigación Acción Participativa en Colombia**. Bogotá: Punta de Lanza, 1987.

FRACASSO, Liliana (et al.). Lo “patrimoniable”: utopías concretas, prácticas artísticas y hábitat popular y hábitat ancestral contemporáneo. **Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica:** las utopías y la construcción de la sociedad del futuro. Barcelona: Universidad de Barcelona (España), 2016. Disponible: <http://www.ub.edu/geocrit/xiv_lilianafracas.pdf>.

_____; CABANZO, Francisco. Lo ‘patrimoniable’: el patrimonio cultural de lo cotidiano. **Paisajes Patrimoniales**. Resiliencia, Resistencia y Metrópoli en América Latina. Universidad Autónoma Metropolitana (México), Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento del Medio Ambiente, Área de Investigación Arquitectura del Paisaje, p. 48-67, 2020. Disponible: <http://hdl.handle.net/11191/7593>.

FRASCOGNO, Flaviana. Relazione di commento al testo di Ernesto de Martino: “Angoscia territoriale e riscatto culturale nel mito achilpa delle origini. Contributo allo studio della mitologia degli Aranda”. **Antrocom**, v. 4, n. 2, p. 165-168, 2008.

GONZÁLEZ, Pablo Alonso. **Patrimonio y ontologías múltiples:** hacia la co-producción del patrimonio cultura. 2016. Disponible: <https://www.researchgate.net/publication/305278021_Patrimonio_y_ontologias_multiples_hacia_la_co-produccion_del_patrimonio_cultural>.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, Habitar, Pensar**. 1951. Disponible: <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>.

IRWIN, Rita L. La Práctica de La A/r/tografía. **Revista Educación y Pedagogía**, v. 25, p. 65-66, 2013. Disponible: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/328771>.

LA CECLA, Franco. **Mente Locale**. Per Una Antropologia Dell’abitare. Elèuthera, 2015.

MAGGIOLI, Marco (et al.). “Questioni Di Geografia: Stalin, La Territorialità Sovietica e Gli Ingegneri Di Anime”. **Semestrale di studi e ricerche di geografia**, n. 2, 2020. Disponible: <https://ojs.uniroma1.it/index.php/semestrale-geografia/article/view/17402>.

MAGNAGHI, Alberto. **Il Territorio Degli Abitanti**. Società Locali e Autosostenibilità. Ed. Libreria Universitaria Zanichelli, 1998.

_____. **El proyecto local hacia una conciencia del lugar**. 2011. Disponible: <www.agapea.com>.

MARTÍNEZ ESPINAL, Harold. **Habitabilidad terreste y diseño**. Ensayo sobre el sentido de lo natural, lo cultural y lo social en la práctica acádemica y profesional de la arquitectura. Editoral Universidad del Valle, 2013.

McNIFF, S. **Art-Based Research**. Londres: Jessica Kingsley, 1998.

_____. Artistic expressions as primary modes of inquiry. **British Journal of Guidance & Counselling**, v. 39, n. 5, p. 385-396, 2011. DOI: 10.1080/03069885.2011.621526.

MEJÍA, Maria del Pilar. “Monserrate, Guadalupe y La Peña: Vírgenes, Naturaleza y Ordenamiento Urbano de Santafé, Siglos XVII y XVIII”. **Fronteras de la Historia**, v. 11, 2006.

REBOLLEDO, María Dolores Muñoz. El Impacto ambiental de las ciudades coloniales. **Arquitecturas Del Sur**, v. 10, n. 19, p. 2-8, 1993.

SANTCHES VASKES, Irina. “La Transestética de Baudrillard: Simulacro y Arte En La Época de Simulación Total”. **Estudios de Filosofía**, n. 38, p. 197-219, 2008.

SOJA, Edward W. **Postmetrópolis**. Estudios Críticos Sobre Las Ciudades y Las Regiones (2000). Ed. Traficantes de Sueños, 2008.

TURCO, Angelo. **Configurazioni Della Territorialitá**. Milano: Franco Angeli, 2010.

WINTER, Tim. Clarifying the Critical in Critical Heritage Studies. **International Journal of Heritage Studies**, p. 532-545, 2013.

ZEA MACARTY, Roberto. Desarrollo de Competencias creativas a traves de las artes. Disponible: <https://www.academia.edu/33169143/Desarrollo_de_competencias_creativas_a_traves_de_las_artes_Roberto_Zea>.

Entre territórios: arte, memórias, cidade [In]Visibilidades urbanas

Lilian Amaral[28]
(MediaLab BR UFG | DIVERSITAS USP|
Rede Internacional de Educação Patrimonial
– www.oepe.es / www.riep.es)

Fazer é pensar

A relação entre a pesquisa e a ação permite cruzar desejos com necessidades e gerar novos meios de iluminar as "zonas cinzas", os nós silenciados ou abandonados de nossas formas de viver, sobretudo quando a comunidade é um organismo em constante pulsão. O que o espaço público visibiliza sobre as relações sociais, culturais, políticas e estéticas? O que nos mostra sobre a comunidade?

Dois projetos realizados entre 2016 e 2020 servirão como base para a discussão entre linguagem, documentação, edição e intervenção em dois processos de criatividade coletiva. O primeiro deles, "TOQUE" e o outro, "Casa Rodante", ambos na região central da cidade de São Paulo, o Bom Retiro e a Luz.

Cartografamos, documentamos, entrevistamos, convivemos com o território para experienciar as transformações vividas no espaço público de uma cidade em desmanche. Cartografias, metamapas, visualizações, intervenções urbanas, conversações com os habitantes e passantes se apresentam em narrativas audiovisuais e publicações experimentais sobre a percepção das transformações do espaço público, entre o local, ou ultralocal, melhor dizendo, e o global.

O segundo, "Entre Territórios e Redes: arte, memórias, cidades" é um projeto em processo, desenvolvido junto ao Grupo de Pesquisa e Programa de Pós-Graduação da USP o DIVERSITAS, projeto desenvolvido na região central da cidade de São Paulo, onde os bairros Bom Retiro e Luz fazem parte, sem nunca perder de vista as relações entre as diversas regiões da cidade, quer sejam centrais ou periféricas.

Neste território delimitado entre a Avenida Paulista e a região da Luz, definido como "Território de Interesse da Cultura e da Paisagem - TICP Paulista Luz", uma série de camadas são imbricadas entrelaçando as distintas temporalidades mediadas por práticas artísticas implicadas em repensar formas de produzir e habitar cidade.

---

[28] Artista visual, curadora e pesquisadora no DIVERSITAS/USP e MediaLab BR/UFG. Doutora e Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Pós-Doutora em Arte, Ciência e Tecnologia - IAUNESP e Universidade de Barcelona. Pós-Doutora em Arte e Cultura Visual pelo PPG da FAV-UFG. Membro dos Grupos de Pesquisa Barcelona Recerca: Art i Creació Universidade de Barcelona, AMECIDADE – Arte, Memória e Cidade, do PPGEAHC do Mackenzie e Líder do Grupo de Pesquisa HOLOSCI(U)DAD(E) - http://www.espai214.org/holos/. Membro da ANPAP/BR.

Assim, com base na observação, análise crítica e projetiva, busca-se mapear, explorar, visualizar para ativar as relações locais por meio da articulação entre criatividade social, ação coletiva e práticas artísticas as quais se convertem em instrumentos de tecnologia social em torno do pró-comum. Estes projetos atravessam e são atravessados por inúmeras ações que emergem no território, estabelecendo uma rede de redes de proteção, intercâmbio, sustentabilidade e resistência.

Bom Retiro: porta de entrada da diversidade na cidade e suas distintas temporalidades

A instalação de um conjunto de ferrovias convergindo para a cidade de São Paulo, entre as décadas de 1870 e 1920, é comumente entendida como um dos principais fatores que elevou uma pequena capital de província em uma grande metrópole, capaz de acumular progressivamente as funções comerciais, de serviços, administrativos, financeiros e industriais.

A ferrovia provocou também importantes reestruturações intraurbanas na cidade. Uma delas foi o surgimento de alguns bairros – que com o imenso crescimento urbano tornaram-se bairros centrais – que vêm se comportando desde então como “portas de entrada” da cidade, agregando sucessivos grupos de imigrantes. Ao lado do Brás, o Bom Retiro pode ser analisado como uma dessas portas de entrada da cidade pós-ferrovia.

Por um lado, o Bom Retiro estruturou-se como um bairro urbano fortemente influenciado pela ferrovia. Por outro lado, encontrava-se convenientemente “do lado de lá”, separado do centro principal e dos bairros elegantes das elites pelo paredão da estrada de ferro. Uma passagem de nível, instituída no início do século XX, facilitou a conexão com o aristocrático bairro vizinho dos Campos Elísios, mas as diferenças entre os dois lados da ferrovia sempre foram muito grandes. De um lado as alamedas, as mansões e os imponentes edifícios institucionais. De outro lado, as altas densidades, a mistura de usos, o ritmo frenético da produção e do comércio, onde foram se alojando sucessivamente italianos, portugueses, judeus, gregos, árabes, A partir da década de 1960 foram os coreanos, e de 1980 os bolivianos, os últimos a se instalarem no bairro.

Na presente reflexão, em que discutiremos as plíticas da desmemória, pretendemos utilizar outra chave de leitura: a de um bairro estruturado sobre a lógica do trabalho. Os grupos imigrantes, que chegam na cidade com poucos recursos e com redes sociais frágeis, integram-se por meio do trabalho, e há mais de um século o Bom Retiro tem se convertido na base territorial para essa integração.

Memória processual: rugosidades e fricções

A problemática de se fazer uma *história do presente* rejeita um modo de fazer história tradicional que tem uma visão progressista, em que não há rupturas, em que todo espaço deve ser preenchido num encadeamento sequencial de fatos. Ao contrário desse modo clássico, o que podemos chamar de esse outro jeito de fazer história aponta para um modo de fazer que se dá mais pelo estabelecimento de séries de diferentes níveis, como por exemplo séries educacionais, demográficas etc., e ao relacioná-las identifica momentos de ruptura ou cortes, momentos em que houve um acontecimento que muda uma dada direção.

A esse modo já não tradicional de fazer história, Foucault nos convoca a pensar sobre o que seria então fazer uma *história do presente*. O autor nos aponta que no exercício de se produzir uma narrativa histórica produzimos também um abalo no presente, e dessa forma fazemos com que o presente não seja mais totalizante, englobante, o que nos possibilita, então, descolar desse presente para encontrar uma singularidade. Acabamos, assim, por fazer a história do que já não somos.

Chamamos a atenção para esses dois aspectos muito relevantes sobre o modo de construir narrativas que se apresenta nos textos genealógicos de Foucault. O primeiro trata do caráter ficcional e sempre um pouco desatualizado, ou seja, ao produzir uma narrativa já se produz junto um abalo na forma como o presente é visto, já se coloca algo em movimento. O segundo diz respeito a que o sentido de uma narrativa tem a pretensão de construir futuro, e não uma verdade, sobre o passado. Nessa visão, não se pode alienar do campo de construção de uma *história do presente* o atual, que, num desencontro com esse presente, abre um estranhamento capaz de promover a emergência de uma singularidade. Desse modo, esse exercício em si mesmo já promove transformação, promove a construção de futuro, reforçando o caráter criativo e seu inegável impacto em nos transformar, em alterar o nosso campo de visibilidade, nossa atualidade.

Com base nessas premissas, convocamos o pensamento da psicanalista Suely Rolnik e do historiador André Mota, em busca de um posicionamento conceitual que permita descrever a proposta de construção de uma cartografia da memória, cujo elemento central está ancorado no exercício de uma copesquisa participativa, em que seus elementos-chave são eleitos numa curadoria de relevância dada pelos atores envolvidos no processo de coelaboração das práticas artísticas e sociais, bem como na investigação dos dispositivos de registro apontados por eles como os mais estratégicos para a consolidação de um acervo processual e compartilhado, seja de documentos, relatos, objetos.

Esse exercício narrativo em torno de certa memória exige identificar rastros dessa história, ou seja, construir a ideia de que é forçoso que algo tenha permanecido, para ser agora (re)lembrado. No entanto, se uma lembrança pode ser recuperada é porque em algum momento foi perdida; apesar disso, se ela é reencontrada e reconhecida, é porque sua imagem sobrevivera dentro de um espaço temporal: "[...] o ato concreto pelo qual reaprendemos o passado no presente é o reconhecimento." (BLOCH, 2001) O reconhecimento de que não existem linearidades ou totalidades, mas sempre contextos possíveis sob certos tempos, afinal, mesmo que se esconda no silêncio das entrelinhas da história, o imponderável também é peça decisiva para a compreensão da aventura humana.

Por isso, mais que "resgatar a verdade histórica", o memorial como cartografia de processos de resistência e participação deve "representar" narrativas sobre o passado, indicando espaços não preenchidos desse mesmo passado. Além da legitimidade da memória no fazer histórico, o que se quer perceber são os contrastes de sua facção pela experiência vivida, sempre conduzida pela preocupação histórica de apresentar um determinado tempo, com seus homens e suas mulheres, revelando por isso o tempo presente, também com seus homens e suas mulheres, mas esses carregados de projeções de um futuro incerto.

Nesse sentido, um memorial deverá comportar a facção do fazer, lembrando aquilo que a sociedade quer esquecer. Se seus esforços buscam reconstruir uma verdade histórica aproximando-se do passado, também ele deve lembrar-se dos limites de sua contribuição. Vai para além de suas definições fechadas, abrindo-se para a experiência do viver e de seus registros no tempo, por isso os documentos e registros como fontes da memória, das pistas que iluminam o caminho. (MOTA, 2018)

Reforçamos a ideia de construção de um memorial processual do território por meio de um acervo digital em constante produção, para além de seu potencial museológico, adentrando o campo de uma antropologia dos sentidos que se dá atrelada a experiências vividas e marcadas no corpo dos habitantes, trabalhadores e usuários do território do Bom Retiro/Luz. Memórias que podem ser reativadas em contato com perguntas, encontros, documentos e objetos que atualizam e convocam o que se quer lembrar e o que ficou esquecido.

> A memória nesse plano é memória de marcas, potencialmente geradora de novas linhas de tempo. Uma memória que se faz em nosso corpo, não em seu estado visível e orgânico, mas sim em seu estado invisível, onde o corpo integra uma textura [...] que se compõe das misturas dos mais variados

> fluxos, e onde se produzem as diferenças que engendram os devires, devires da própria textura. (ROLNIK, 1993)[29]

Memória em deslocamento: patrimônios em transição na contemporaneidade. Podem as práticas artísticas construir lugar?

Transitar entre territórios converteu-se em condição humana contemporânea marcada pelo deslocamento, pelo fluxo e pela aceleração. Territórios entendidos como contextos definem os lugares de existência. Territórios culturais, étnicos, religiosos parecem definir melhor a noção contemporânea de lugar. Nesse sentido, diálogos cada vez mais intensos vêm configurando uma nova cartografia cognitiva, caracterizada por colaborações entre diferentes territórios e domínios, colocando em evidência as possibilidades de compartilhamento de estratégias pautadas por complementaridade, inter-relacionamento e reciprocidade entre campos: a história da arte, a estética, a teoria cinematográfica, os estudos culturais, a teoria dos meios, a arte/educação, a museologia, a cultura visual, os estudos de gênero, entre outros.

Que lugares, num mundo como o conhecemos, marcado pelo nomadismo, impermanência e simultaneidade, as manifestações artísticas podem ocupar como práticas críticas?

Hoje debatemos com muita insistência e clarividência o lugar da arte – fora do museu, no cotidiano – e, mais ainda, a própria instituição "museu" se vê pressionada a conquistar um lugar no cotidiano urbano na era do espetáculo, ora confundindo-se, ora competindo com *shopping centers*. Tudo está para ser visto, consumido, refletido, assumido ou descartado (AMARAL, BARBOSA, 2009).

Na atualidade, as práticas artísticas representam, por um lado, ferramentas de pesquisa e conhecimento da realidade e, também, instrumentos de ação que alcançam o *status* de "arte fora de si mesma", ou "arte pós-autônoma", segundo o pensamento de García Canclini.

> Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética. (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 17)

[29] Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, publicada no Cadernos de Subjetividade.

As práticas artísticas contemporâneas, que poderiam situar-se na categoria de *new genre public art* (LACY, 1995) ou, mais recentemente, no gênero da arte *site specificity* (KWON, 1997), despertam um interesse crescente tanto como marco para a aprendizagem como pelo valor que carregam em termos de implicações imateriais, demandas sociais e condição ordinária da vida urbana cotidiana.

Nesse sentido, segundo Amaral (2016), as práticas artísticas atuais consistem, em geral, em voltar a caminhar na cidade (praticar a deriva urbana), percorrê-la, redescobri-la, observá-la, mapeá-la, cartografá-la, reinventá-la, criar novos sentidos utilizando todos os meios disponíveis. Assim, ao fortalecerem a dimensão cultural do espaço público, atuam como expressão política.

A comunicação e a expressão artística intervêm em distintos âmbitos de construção social. Observamos que os avanços tecnológicos condicionam os fatores socioeconômicos e culturais promovendo formas de intercâmbio mais complexas, assim como mais complexas vão se tornando as mediações técnicas, semânticas e estéticas que sustentam a produção e a transmissão de informação que integram corpo e lugar – a palavra, a imagem, o movimento, o som, o território – por meio de cartografias artísticas diversas, formatos, linguagens e suportes: cartografias dos sentidos e das memórias coletivas.

A atualidade é marcada pela complexidade que configura o campo da Cultura, conceito em constante transformação. A problemática da preservação da memória pelos mecanismos da arte contemporânea, bem como do registro das ações nesse campo, tem configurado um amplo debate, não somente por conservadores e restauradores, mas também por pesquisadores, curadores, educadores, museólogos, historiadores, assim como se converteu em contexto de criação dos próprios artistas. Entender o lugar da memória e do arquivo na/da arte contemporânea e seu papel na mediação com o Patrimônio Cultural se constitui como enfoque da pesquisa colaborativa ***Entre territórios: arte, memórias, cidade***, compreendendo um campo expandido de estudo-intervenção cuja origem é o espaço urbano paulistano.

Constitui-se como projeto coautoral, coelaborativo, assim como campo ampliado de práticas poéticas como plataformas de discussões realizadas processualmente, propondo deslocamento de contextos e entrecruzamento de miradas. Práticas artísticas performativas, derivas urbanas coletivas, funcionam como acupuntura cultural, resistências e ponto de ignição em face das mutações aceleradas frente aos interesses imobiliários, aos intensos processos de adensamento que vêm caracterizando, na atualidade, as paisagens centrais da cidade de São Paulo.

Na qualidade de obra processual e porosa a múltiplas contribuições, ***Entre territórios*** parte do questionamento, experimentação e intercâmbio entre pesquisadores, educadores, artistas e os territórios urbanos como lugares praticados, espaços de encontro, confronto, dissensos, fricções. A temática e poética híbridas centram-se nas relações contextuais, nos processos de gentrificação, apropriação crítica e urbanismo tático. Expande-se, na condição de um Laboratório Nômade, com a realização de narrativas multissensoriais – vídeo, fotografia, paisagem sonora, performances, cortejos, publicações –, atravessando o tecido urbano em suas múltiplas camadas, deixando resíduos do caminhar como prática estética, ética, política. Instaura paisagens transitórias, propositoras de transformações, por meio de narrativas e situações colaborativas que atuam como observatórios dos territórios, das memórias individuais e coletivas, bem como laboratórios de aprendizagem e incubadora de projetos.

O patrimônio cultural, pelo seu teor simbólico e sua significação, funciona como suporte para evocar a memória/esquecimento, como fenômeno social que articula passado e presente [re]criando e [re]definindo os imaginários urbanos, projetando futuros possíveis. A prática artística, dessa forma e nesse contexto, configura-se como dispositivo privilegiado, uma espécie de tecnologia de processamento sensorial com potencialidade para, no encontro com o outro, fazê-lo sair da posição de observador neutro, testemunha imparcial, indiferente e colocá-lo também em ação, a mover-se, percebendo e transformando o lugar, enquanto nele se percebe, performa.

Figura 1 - Casa Rodante. Redução de danos. Enquadro 5X5. Episódio 2 – Centro-Luz. Coletivo Casadalapa / Casa Rodante, Micro-roteiros da Cidade (Laura Guimarães), Paulestinos Coletivo Trasnverso, Ozi. São Paulo, 2017.Fonte: Arquivo Casadalapa.[30]

[30] https://enquadroweb.wordpress.com/2017/09/29/enquadro-5x5-luz/

Entre territórios: arte, memórias, cidade parte das práticas artísticas – ***[in]visibilidades urbanas*** e seus antecedentes – ***Toque*** [31] ***e Casa Rodante***[32] (práticas artísticas colaborativas circunscritas aos territórios do Bom Retiro e Luz), em direção às ***Poéticas Públicas*** – Território Educativo das Travessias, proposta de entrelaçamento entre poética, educação e cidade, no contexto da Vila Buarque/Consolação. Tais experiências são desenvolvidas no eixo Paulista-Luz, compreendido como um dos TICPS - territórios de interesse da cultura e da paisagem, integrantes do Plano Diretor Estratégico da Cidade de São Paulo, como contexto de investigação-ação, abordando processos que vêm redefinindo nossa plataforma de atuação em intervenção urbana e humana. Os trabalhos investigam como as psicologias privadas afetam o espaço público, entendendo a Arte como subversão da Cultura para criar um campo de ação em que os significados e estados das coisas sejam sempre revistos.

Essa concepção de arte situa-se no campo da intervenção urbana com que a arte pública, como a compreendemos hoje, articula novas experiências estéticas, espaciais, em que o objeto de arte se coloca em situação, junto com o observador, diante da prática do lugar, conforme suas especificidades, conferindo-lhe olhar crítico, significação social, percepção política e sentido histórico. Nela, o espectador passa de uma condição contemplativa para uma postura ativa, de "espectador emancipado", pelo que se entende o "desmantelar a fronteira entre os que agem e os que veem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo" (RANCIÈRE, 2010, p. 31).

Espaços entremeios como lugares de encontro

Habitar o mundo, portal, lugar, diálogo... são metáforas que permitem visualizar a atmosfera em que a compreensão do encontro seja possível. Habitar como sinônimo de criar um espaço onde o humano possa emergir: construir situações ou, melhor dizendo, "a construção concreta de ambientes momentâneos da vida e sua transformação em uma qualidade afetiva superior: [...] o cenário material da vida e os comportamentos que entranha e que o desordenam." (DEBORD, 1957)

A conformação da prática artística contemporânea como experiência-poética urbana lembra a ideia de rizoma pensada por Deleuze e Guattari como algo que "se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo", que se configura como "aliança,

---

[31] Toque: instalação em processo, autoria compartilhada. Coordenação Hélio Schonmann. Curadoria Lilian Amaral. São Paulo: Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, 2016/2017.
[32] CASA RODANTE. Coletivo casadalapa. Projeto de Redução de Danos. Apoio PMSP | Secretaria Municipal de Direitos Humanos. São Paulo, Bom Retiro/Luz, 2017.

unicamente aliança" e que "tem como tecido a conjunção 'e..., e..., e...' ". É o caso de dizer que ***Entre territórios***, visto como rizoma, "não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho [...] que rói as duas margens e adquire velocidade no meio" (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 36).

Assim é o projeto ***Entre territórios: arte, memórias, cidade***, cuja potência encontra-se no "entre", quer dizer, naquilo que as direções perpendiculares e os movimentos transversais proporcionam. As "formas" aqui, longe de se circunscreverem a um esboço fechado, dão lugar a um sentido de "formação", devem ser consideradas suas dimensões relacionais, enquanto práticas artísticas com certo grau de acento de transitividade, na medida em que seus elementos ultrapassam o campo exclusivo da arte e se entrecruzam no âmbito das relações inter-humanas. Na concepção de Nicolas Bourriaud (2009, p. 40), "as figuras de referência das esferas das relações humanas agora se tornaram 'formas' integralmente artísticas", dessa maneira toda iniciativa de se estar juntos, de compartilhar momentos de convivência, de criar situações de encontros, enfim, "todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais".

O que é, então, ***Entre territórios*** [33] senão um convite às relações de convívio, como estratégia de proximidade, no modo como se assentam as práticas artísticas e as memórias na atualidade? Dos encontros presenciais (percursos, reuniões, cursos, palestras, oficinas) às relações virtuais em espaços eletrônicos e vetores discursivos, midiáticos, poéticos, tudo isso faz pensar esse projeto-processo como dispositivo relacional, pelo qual campos de produção variados e interconexões de códigos culturais são acionados; um dispositivo que, pela experiência da cidade, amplia nossa percepção estético-crítica do espaço como lugar praticado, com o qual nos relacionamos de forma física e simbólica, e por meio do qual dimensionamos o imaginário urbano, a memória social e o patrimônio cultural contemporâneo. O museu é o mundo.

[33] Proposta artística e educativa desenvolvida no contexto do projeto do TICP – Paulista-Luz, 2018. Tuíster da Cidade de São Paulo é uma Intervenção-jogo que envolve relações entre arte, memória, cidade e patrimônio cultural. Projeto resultante do Curso de Exntensão "A Cidade como Experiência. Território Nômade", colaboração entre Fundação Escola de Sociologia e Política, Escola da Cidade e Universidade Presbiteriana Mackenzie. Coordenação desta pesquisadora.

Figuras 2, 3 e 4 - Tuíster da Cidade de São Paulo. Jornada do Patrimônio da Cidade de São Paulo. Da esquerda para a direita: Praça Rotary - Biblioteca Monteiro Lobato, Ocupação 9 de Julhoe Praça Dom José Gaspar. São Paulo, 2018.Foto: Lilian Amaral.

Arte, memórias, cidade

Recentemente, organizamos um curso como parte da pesquisa em processo "Entre territórios. Arte, memórias, cidade: narrativas mediadas"[34] , apresentado no Centro de Pesquisa e Formação do SESC SP, seguido de uma imersão realizada junto ao Museu da Cidade de São Paulo, abrindo os debates do ano de 2020. Integrou a série **Diálogos no Museu da Cidade** [35] , a partir de eixos articulados como propostas de aprofundamento de reflexões e relações entre a instituição museológica e os diversos territórios urbanos. Concebidos em dois eixos temáticos, o primeiro painel discutiu "Museu escola caminhante: transitando pela rua como museu e sala de aula", e o segundo, "Cidade como museu: cultura urbana, memórias, redes", envolvendo a participação de representantes e lideranças comunitárias dos territórios *Paulista-Luz*, com a presença de movimentos de moradia e escolas públicas do Centro; *Jaraguá-Perus*, envolvendo uma complexa inter-relação entre cultura ancestral indígena, questões ambientais, memória operária e direitos humanos; *Grajaú-Bororé*, com foco nas problemáticas ambientais e educacionais; e *São Mateus – São Mateus em Movimento*, como polo de arte urbana. Participam igualmente desses processos as áreas de pesquisa acadêmica da FAU-USP LabCidade e LabHab, o DIVERSITAS USP e o PPG EAHC Mackenzie.

Tais ações integram os campos da investigação-ação e resultam da experimentação, conceituação e questionamentos em torno da concepção dos TICPs - territórios de

[34]https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/entre-territorios-arte-memorias-cidade-narrativas-mediadas
[35]http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/convidadmos-para-o-proximo-dialogos-no-museu-da-cidade-20-de-fevereiro-de-2020/

interesse da cultura e da paisagem[36] como elementos de fomento, intervenção e transformação dos territórios.

Os diálogos estabelecidos entre os dois painéis anteriormente mencionados constituem plataformas relacionais em que estão imbricados campos de prática, construção partilhada de conhecimento e aspectos relacionados aos territórios urbanos em suas múltiplas interfaces poéticas, educativas, patrimoniais e sociais, tomando-os como campos processuais para o debate acerca das disputas e negociações que refletem uma cartografia da (in)visibilidade das memórias urbanas contemporâneas. Essas são problematizadas no contexto das concepções que aproximam (e/ou distanciam) o museu do(s) território(s), campos esses implicados nos atuais debates em torno da sociomuseologia. Entendemos que o Museu da Cidade de São Paulo tem esse desafio e essa motivação para empenhar-se em atuar como Museu do Território.

Parte-se da concepção de que tanto a memória institucionalizada como o esquecimento são produtos sociais, e não dados aleatórios, segundo apresenta Chauí (2006). Para além de discursos acadêmicos rigorosamente estruturados e de incursões em políticas públicas institucionalizadas, evidencia-se a força da construção de territórios patrimoniais sustentada pela experiência da participação direta de sujeitos protagonistas a partir de movimentos sociais debruçados nas temáticas urbanas, de meio ambiente, direitos humanos, diversidade sexual, direitos da natureza e direitos dos animais, que atuam em rede, utilizando-se as redes sociais de comunicação e a arte como veículos e ferramentas narrativas para a visibilização e socialização do intangível. Com efeito, a emergência identitária como fenômeno essencial da vida pessoal e de mobilização social na era da mundialização, da internet e da mídia é um dos maiores paradoxos da sociedade contemporânea. Ou, pelo avesso, estariam as memórias ocultas, negligenciadas e subalternizadas subvertendo as memórias oficiais mercantilizadas e mercantilizadoras, colocando-se a serviço de uma reeducação libertária para compor uma nova ordem do tempo? Na cultura contemporânea, afinal, a memória seria um dever ou um direito? Ou ambos simultaneamente?[37]

---

[36] Art. 314. Fica instituído o Território de Interesse da Cultura e da Paisagem, designação atribuída a áreas que concentram grande número de espaços, atividades ou instituições culturais, assim como elementos urbanos materiais, imateriais e de paisagem significativos para a memória e a identidade da cidade, formando polos singulares de atratividade social, cultural e turística de interesse para a cidadania cultural e o desenvolvimento sustentável, cuja longevidade e vitalidade dependem de ações articuladas do Poder Público.

[37] Discussões propostas por Davidson Kaseker, no contexto de abertura da publicação eletrônica “Patrimônios possíveis: arte, redes e narrativas da memória em contexto ibero-americano”, organizada por esta pesquisadora, como parte da pesquisa de Pós-Doutorado “Cartografias Artísticas e Territórios Poéticos, PPGArte e Cultura Visual e UB/Espanha, 2016.

A partir dos princípios de uma concepção libertadora e emancipatória da mediação no campo museal e patrimonial, como proposta por Freire (2011), destacamos a necessidade de concebermos as comunidades nas quais atuamos como sujeitos do processo, em que os projetos devem partir de suas próprias necessidades e demandas, estabelecendo outro tipo de relação nos lugares. Nesse sentido, contribui para superar as condições que o colocaram como objeto, o que Freire chamou de "conscientização". Nesse sentido, é possível contribuir para a tomada de consciência dos homens como sujeitos de sua própria história. É necessário garantir uma participação social efetiva na construção de políticas de proteção da memória e do patrimônio, para que a população possa se enxergar no patrimônio e na memória oficial. Da mesma forma, é fundamental considerar, para além dos valores estéticos e formais, os laços afetivos, sociais e simbólicos, cabendo às políticas públicas criar e garantir canais de aproximação e de participação social, proporcionando uma experiência única de construção coletiva, capaz não só de proteger a memória como também proporcionar a apropriação social e a consequente reinserção dos patrimônios no tecido urbano e no rural. Assim, destaca-se a necessidade de construção de ações em rede, de forma compartilhada com as comunidades, envolvendo diversos segmentos públicos e da sociedade civil, bem como uma multiplicidade de estratégias, as quais devem ser determinadas a partir das especificidades e problemáticas de cada território.[38]

O museu e a rua: a museificação dos centros urbanos contemporâneos

Na atualidade, é comum encontrarmos exemplos que mesclam, por um lado, valores associados à arte e à cultura em geral e, por outro, dinâmicas de mutação urbana de amplo espectro. As políticas de reconversão e reforma urbana que estão transformando tanto a fisionomia humana como a morfológica das cidades consistem em favorecer os processos de gentrificação e tematização dos centros históricos, assim como a renovação de bairros inteiros previamente abandonados a processos de deterioração para sua posterior requalificação como zonas residenciais de categoria superior ou para sua adaptação às novas indústrias tecnológicas que demandam lógicas globalizantes.

Esses processos de transformação urbana são realizados, quase sem exceção, por todo tipo de atuações que invocam os princípios abstratos de arte, cultura, beleza, sabedoria etc. – em que as políticas de promoção urbana e a competição entre cidades reconhecem um valor a ser dotado de singularidade funcional e prestígio, que, na prática,

[38] Ideias discutidas no contexto do projeto Plataforma Paranapiacaba: memória e experimentação, coordenado por esta pesquisadora, com participação da comunidade local, do IPHAN SP, da OEPE – Observatório de Educación Patrimonial da Espanha – www.oepe.es e da REPEP, 2016.

são estratégias especuladoras e sensacionalistas, além de se constituírem em fonte de legitimação simbólica das instituições políticas diante da própria cidadania.

Nesse contexto, o estabelecimento de grandes conteúdos artístico-culturais em lugares-chave aparece como uma espécie de adorno que acompanha uma reativação do espaço urbano efetuada sempre a partir de critérios de puro mercado e que acarreta, por sua vez, operações de exclusão social daquela população que não será considerada "à altura" do novo território reativado. Tais iniciativas são quase sempre entregues à confiança de arquitetos-estrela, que recebem a incumbência de executar tarefas que não são novas: de um lado, adornar a cidade, enfatizando os valores de harmonia, sugerindo a vida urbana ideal como experiência estética; e, do outro, desemaranhar a cidade, contribuir para a sua esquematização, oferecer lugares claros e esclarecedores nos quais se possa identificar com simplicidade o que deve ser visto e como fazê-lo, desativando ou diminuindo a crônica tendência do urbano à opacidade.

Ao engajar o público na condição de cartógrafo e performer do lugar, opera-se na contramão do sentido de gentrificação dos espaços urbanos. Propõem-se microações de reexistência poética como antídotos à invisibilidade, à espetacularização e à especulação imobiliárias, inscrevendo formas de experimentação e reinvenção de relações entre pessoas, cidades e memórias por meio de criatividade social, ação coletiva e práticas artísticas no presente.

[In]Visibilidades urbanas: imaginários distópicos. Pele e corpo da cidade em camadas

Paisagem audiovisual resultante de experimentações realizadas na cidade de São Paulo, na região central denominada pejorativamente como Cracolândia, local de confinamento de usuários e dependentes do crack, igualmente território historicamente marcado pelos sucessivos apagamentos das memórias, incidindo na configuração dos imaginários urbanos caracterizados pela vulnerabilidade social. Por meio de derivas sonoro-visuais por espaços públicos e privados, opera-se a construção de uma narrativa em camadas, em que a performatividade é dada pelo perscrutar os diversos âmbitos da memória do/no território. Resulta de sucessivos apagamentos, sobretudo vinculados aos grupos minorizados.

Figura 5 - [IN]VISIBILIDADES URBANAS – vídeo – https://www.youtube.com/watch?v=wG1cG25cUMY.Autores: Lilian Amaral e Ivan David. Impressão para lambe-lambe/intervenção urbana articulada ao projeto Paisagens da Memória, copesquisa em contexto ibero-americano. Vídeo, Workshop, experimentações, derivas. São Paulo, 2019/2020. Imagem Ivan David, acervo Paisagens da Memória.

As camadas, ao mesmo tempo que nos fazem penetrar, performar e atritar as fronteiras entre público e privado, memória e esquecimento, entre visibilidade e invisibilidade, mesclam distintos tempos e espaços: das paisagens sonoras em iídiche representadas pelas vozes que relatam as inscrições das lápides de 48 “polacas” oriundas do Leste europeu no início do século XX, estabelecendo um arco temporal em torno das problemáticas do feminicídio praticado e naturalizado na cultura patriarcal, colonizadora e machista do país, às sonoridades do comércio ambulante, aos depoimentos de artistas urbanos que discorrem sobre as condições de vida dos habitantes do território, moradores de rua, sem-tetos, aos subterrâneos que escondem os caminhos dos fluxos das águas que desembocam no enfermo e igualmente invisível rio Tamanduateí. Imagens de sobrevoo nos aproximam das perspectivas das câmeras de vigilância instaladas em todos os espaços da cidade, em que somos surpreendidos com a presença e o aceno de operários atuantes no restauro das torres do Museu da Língua Portuguesa em deslocamentos que utilizam a câmera atrelada ao drone e ao mesmo tempo revelam os vazios e silêncios de um corpo-território-cidade abandonado, esquecido, fraturado, rasurado.

Como forma de apresentar os percursos da memória e destacar regimes de invisibilidade, operamos com distintos planos em camadas, tais quais palimpsestos. O

plano da rua é marcado pela vulnerabilidade, pela presença invisível de moradores e usuários de crack, pelas mais variadas formas de violência e vigilância em um território dilacerado, com rastros de presenças sucessivamente apagadas, sujeitos-objetos descartados como dejetos e a varrição contínua da rua como mecanismo de apagamento e “limpeza social”. A gramática visual anuncia e tatua a resistência e as falências das memórias evanescentes diante do tempo e das forças opressivas.

As camadas sobrepostas que constituem a narrativa audiovisual são estratégias arquitetadas para tentar decifrar as maneiras como se colocam e se resolvem esteticamente os problemas de significação implicados na poética da [in]visibilidade, em que acúmulo, sobreposição e simultaneidade anunciam as formas de mutação e deslocamento engendradas pela cidade.

A arte emerge como dispositivo minemônico com a capacidade de promover a restituição simbólica das vidas precarizadas. Restituir as memórias desses sujeitos hoje, quando o extermínio e suas múltiplas fisionomias são elementos banalizados e transformados em parte de nossa necropolítica, configura-se como uma tentativa de nos revigorar para a resistência cotidiana. “A arte do ‘desesquecimento’ [...] reafirma a capacidade empática e crítica do campo estético, deixando claro que a arte é parte essencial da luta política hoje.” (SELLIGMANN-SILVA, 2019)

Referências

AMARAL, Lilian. O museu é o mundo. Arte contemporânea, cotidiano urbano e transformação do patrimonio cultural. In: AMARAL L. (Org.). **Cartografias artísticas e territórios poéticos**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, MediaLab UFG, 2016. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/679/o/CARTOGRAFIAS_COM_NOVO_I%CC%81NDICE_AGO_2016.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2020.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHAUÌ, M. **Cidadania cultural**. O direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

DAVIDSON, Kaseker. Palavras de apresentação. In: AMARAL L.; ROCHA, C. (Orgs.). Patrimônios possíveis: arte, redes e narrativas da memória em contexto ibero-americano. Goiânia: MediaLab

BR/UFG; CIAR, 2016. Disponível em: <https://patrimonios-possiveis.medialab.ufg.br/apresentacao.html>. Acesso em: 8 abr. 2020.

DEBORD, Guy. **Informe sobre la construcción de situaciones**. Paris, 1957.

DELEUZE, Giles; GHUATTARI, Felix. **O que é filosofía?** São Paulo: Editora 34, 1995.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **La sociedad sin relato**. Antropología y Estética de la inmanencia. Uruguai: Katz Editores, 2010.

KWON, Mwon. One Place After Another: notes on Site Specificity. **October**, v. 80, p. 85-110, 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/778809>.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain:** new genre public art. Bay Press: Seatle, Washungton, 1995.

MOTA, A. Fragmentos da palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Livre-docente do Departamento de Medicina Preventiva da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (FMUSP), 2018.

RANCIÉRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, v. 1, n. 2, set./fev. 1993.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. [In]Visíveis. Polacas: memória e resistência. Folder. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa, Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2019.

Referências audiovisuais

AMARAL, Lilian; DAVID, I. S. [In]Visibilidades urbanas. Videoperformance. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa, Oficina Cultural Oswald de Andrade, 17 abr. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/wG1cG25cUMY>. Acesso em: 1º abr. 2020.

COLETIVO CASADALAPA. Enquadro 5X5. Episódio 2 – Centro-Luz. Coletivo Casadalapa / Casa Rodante - Redução de danos. Micro-roteiros da Cidade (Laura Guimarães), Paulestinos, Coletivo Trasnverso, Ozi. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://enquadroweb.wordpress.com/2017/09/29/enquadro-5x5-luz/>.

Mapas pra quê?

Jorge Bassani
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP)

O que é um mapa?

A pergunta é aparentemente simples a qualquer um, independentemente do nível sociocultural e do acesso à informação erudita, mesmo a uma criança, principalmente as crianças. A grande maioria delas, em algum momento, brinca com mapas. Possivelmente a resposta de uma criança à pergunta é próxima a "um desenho que mostra lugares", um local para se chegar a partir de outro onde se está, ou o lugar em que a peça de tabuleiro deve estar, ou onde foi escondido um tesouro. Ou seja, em nada difere das sínteses de especialistas: *uma representação do território*.

> Cartografía: representación del espacio terrestre esférico, básicamente reducido (proyectado) en las dos dimensiones del plano euclidiano. El mapa es, así, la concretización de un espacio geográfico en forma simbólica. Tiene también unas funciones sociales, como imagen (o modelo) del mundo y como instrumento para su apropiación y gestión. Históricamente la cartografía se desarrolla para las representaciones de espacios resultados de procesos de territorialización, como los territorios nacionales. (TORRICELLI, 2019, p. 13)

Cartografia é a produção de *cartas*, não por crianças, mas por toda espécie de sujeito social investido das mais diversas funções sociais, sempre com alguma finalidade, com objetivos. Mapa e carta se equivalem em significado, prefiro o termo *mapa*, não por questões técnicas ou objetivas, pelo contrário, unicamente por questão subjetiva, por considerar que *mapa* constrói subjetividades muito distintas. Enquanto carta, em sua origem nas cartas de navegação, ou cartas marítimas, nos remete à precisão e à formulação demasiada técnica e objetiva, mapa abre flancos de interpretação em outras dimensões, a do imaginário, do especulativo, do poético, do criativo e do subjetivo na escala da pessoalidade ou identidade. Principalmente porque "a representação cartográfica é baseada em convenção e esta convenção é raramente vista"[39], ou seja, produzida e

[39] Christian Jacob também mostrou a necessidade de estudar as articulações do sistema de signos coerentes que é o mapa. Isso o incentiva a ler o mapa como uma imagem e a se questionar sobre a relação entre gráfico e texto. Quanto a Patrick Gautier Dalché, ele lembra que "a representação cartográfica é baseada em convenção e que esta convenção é raramente vista". Está aí o que está em jogo: para saber ler um mapa, ainda é preciso ter aprendido para decifrar as convenções que o fundamentam. A apreensão do território por um cartão é, portanto, um fato social. Por trás dessa análise surge a questão central para o significado: como garantir a relação entre uma representação, sua percepção de um leitor e sua inserção no mundo social? (BINOIS et al., 2016, p. 18)

acessível unicamente pelos que conhecem as convenções que fundamentam a *carta*. Podemos pensar em “representações mapográficas” produzidas e acessíveis a qualquer um que conviva com determinado território.

Qualquer representação, de qualquer natureza, é sempre uma seleção do que e como pode ser visível e do que deve permanecer na invisibilidade. Ou seja, seguindo a concepção de Jacques Rancière[40], podemos afirmar que toda e qualquer representação é um continente político. O mapa, talvez mais do que qualquer outra representação, é fundamentalmente um instrumento e um discurso político e seus respectivos enunciados ideológicos, pois está sempre relacionado ao poder sobre o território, “para conquistar é preciso conhecer”, como sempre se fala em relação às campanhas militares de conquista territorial. Assim, mapa, também é uma *máquina de guerra*, ou um *aparelho de* Estado[41].

> Los mapas son representaciones ideológicas. La confección de mapas es uno de los principales instrumentos que el poder dominante ha utilizado históricamente para la apropiación utilitaria de los territorios. Este modo de operar supone no sólo una forma de ordenamiento territorial sino también la demarcación de nuevas fronteras para señalar los ocupamientos y planificar las estrategias de invasión, saqueo y apropiación de los bienes comunes. (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 5)

O *Iconoclasistas* é um coletivo argentino formado em 2008 que ficou muito conhecido pelos mapas realizados com diversas comunidades da América do Sul direcionados a “*generar instancias de intercambio colectivo para la elaboración de narraciones y representaciones que disputen e impugnen aquellas instaladas desde diversas instancias hegemónicas*” (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 5). Contudo, a *cartografia crítica* proposta pelo *Iconoclasistas*, assim como por diversos outros coletivos e associações comunitárias pelo mundo todo, vai além de promover discursos em oposição aos hegemônicos. Não só produzem contradiscursos reativos aos poderes instituídos, mas principalmente são em si instrumentos de territorialização, antes e mais profundamente que reativos, são ativos na produção e visibilização do *comum* (RANCIÈRE, 2009). Certamente constituem contradiscursos amparados por outras ideologias, porém na dimensão do extraterritório e da desterritorialização; no intraterritório, ou na reterritorialização, eles constituem práticas

---

[40] “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (RANCIÈRE, 2009, p. 17)

[41] Na Geo-filosofia de Deleuze e Guattari (2010, p. 113), máquina de guerra e aparelho de Estado são os mecanismos de controle e repressão contra os agenciamentos de emancipação e territorialização das máquinas desejantes por transformações políticas e sociais.

de partilha, dificilmente capturadas por ideologias, pois são práticas em permanente mutação.

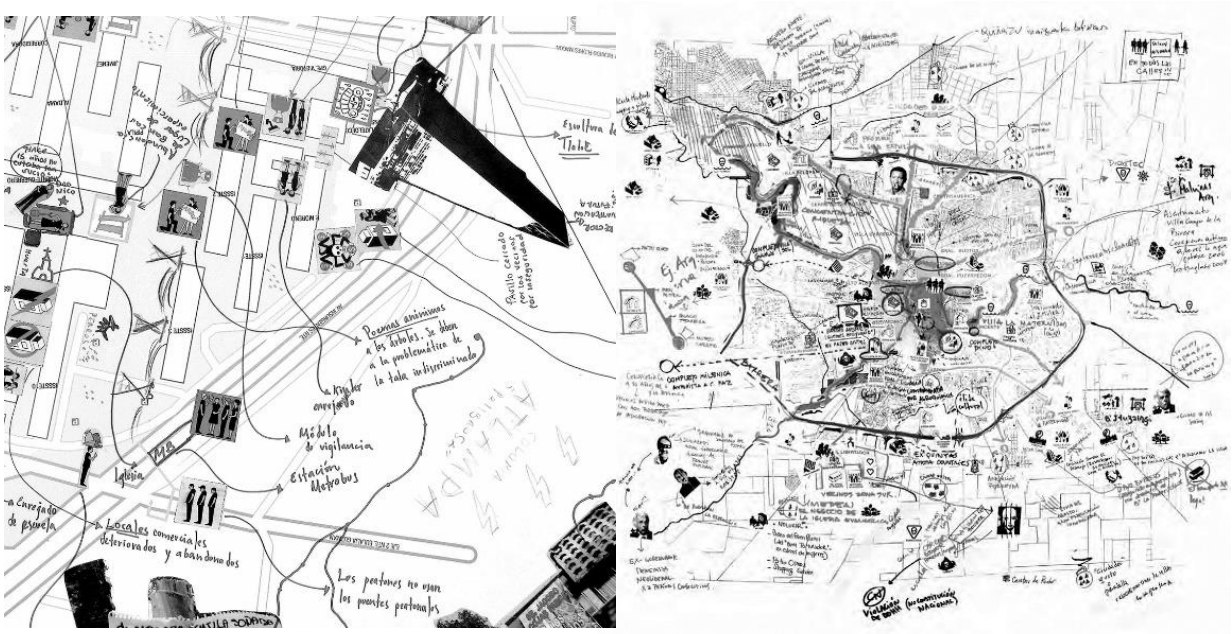


Figura 1 - Iconoclasistas, Mapas coletivos. Fonte: Manual de Mapeo, 2013.

Portanto, o mapa aqui colocado no horizonte alinha-se a três condições fundamentais: 1) é um processo, uma construção coletiva contínua, mais do que um resultado final, configura-se na ação e na experiência coletiva de *partilhas*; 2) nos dias de hoje existem mapas aos montes nos mais diversos suportes, especialmente os digitais, porém os mapas que nos interessam são todos aqueles que tornam visíveis coisas, lugares, acontecimentos e pessoas que não aparecem na infinidade de mapas sob controle das grandes corporações, mapas que deem visibilidade ao comum e especial de cada território; 3) *o território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial* (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 120), mapas construídos como *agenciamento territorial*, ontológicos ao território, o que significa que se constituem em expressão do próprio, porém sempre na condição de processo ativo, de *devir* território, muito além do discurso meramente reativo, uma operação com os códigos próprios, os mesmos que *produzem o território* (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 120), não por questão objetiva de legibilidade, mas sim pelo subjetivado na *visibilidade do comum* (RANCIÈRE, 2009).

Para que serve um mapa?

Praticamente impossível descrever para que serve um mapa ou uma ampla cartografia sem cair no óbvio: serve para tudo, pelo menos para tudo abrigado no que chamamos de civilização, inclusive a própria, que não existiria como a conhecemos sem os mapas, ela foi construída e se expandiu por meio de mapas de diversas modalidades e escalas. Como já foi dito, mapa é um instrumento (o meio) e um discurso (o fato) do poder, cuja ilustração extrema são os mapas bélicos que compõem o maquinário de guerra com a finalidade de domínio físico sobre territórios. No entanto, as condições em que se define o poder são bastante líquidas; se por um lado se estabelece pelo domínio e controle, por outro, institui-se também a partir da resistência e insurgência. Nos dois lados, o mapa é estratégico para se posicionar no tempo e no espaço dos embates. Como também o mapa é o próprio território, além de sua representação, na medida em que estipula os limites e o extravasamento dos domínios e sua visibilidade. Portanto, é melhor restringir o pragmatismo dos mapas para se afastar da generalização e focar no específico, ou seja, refazer a pergunta: para que servem os mapas aqui colocados no horizonte?

Direcionada ao foco específico, a resposta se divide em duas vias, as duas que substanciam este texto, uma direcionada à formação e pesquisa acadêmicas, outra voltada à formação do cidadão politizado e participativo nos destinos de seu território e de sua cidade. Antes de abordar essas duas vias é importante ficar claro que, ao restringir o pragmatismo para evitar a visão genérica, amplia-se seu caráter simbólico, semântico e sintático. O mapa, em qualquer acepção ou materialidade, é sempre linguagem, ou seja, em dimensões variáveis e fluidas, ele se faz de enunciados, signos e códigos definidos a partir das relações significado/significante, como qualquer linguagem materializada, composto de forma e conteúdo. Essa advertência é importante na medida em que coloca os limites e, mais ainda, a superação das limitações, para pensar a questão.

Responder implica encerrar uma questão, é inativá-la. Toda resposta é parcial e temporária, proponho colocar uma reflexão amparada na narrativa de um processo, de um ato contínuo, que aponte para *devir-respostas* para a formação universitária a partir da construção de mapas tal qual foi circunstanciado anteriormente.

Todo estudante brasileiro passa a vida escolar vendo e tentando decifrar mapas, seja nas aulas de Geografia, História ou muitas outras, são os mapas ditos “oficiais”, que registram e espacializam o que chamamos de “história dos vencedores”, reforçam o conhecimento objetivo e seletivo, reafirmam as ideologias dominantes. Ao ingressar na universidade, no ambiente de formação profissional, política e cidadã, muitos estudantes continuam utilizando mapas como ferramenta de compreensão e análise da realidade para

diversas carreiras profissionais, não só a Geografia e o Urbanismo, mas também áreas da Economia e mesmo da Psicologia, os diagramas ou os “mapas mentais”. No entanto, apesar da diversidade de mapas, o conhecimento objetivo, como qualificado pelo ensino profissional formal, impõe a circunscrição disciplinar.

Contudo, desde pelo menos a virada de século, o pensamento transdisciplinar impulsionado pela crescente complexidade das configurações contemporâneas, e pela revolução tecnológica, abriu um grande campo para “outros” mapas em expansão disciplinar com o objetivo tanto de atravessar essa complexidade como também de especializar outras dimensões da vida social, aquelas ignoradas pelo conhecimento produtivista e operativo moderno. O mapa como ferramenta analítica foi incorporado por grande número de professores e laboratórios de pesquisa nas universidades brasileiras.

A partir de um lugar próprio, a formação em Arquitetura e Urbanismo, e, nesse âmbito, com um enquadramento específico, porém muito abrangente no que diz respeito aos diálogos interdisciplinares, os *estudos territoriais*, foi formado em 2010 o *Grupo de Estudos Mapografias Urbanas* (GeMAP), focado nos assentamentos humanos e sua territorialização no urbano. A cidade e o planejamento urbano recentes colocaram explicitamente a necessidade da dimensão do sujeito relativa à produção de subjetividades em seu rol de saberes, quer seja nas políticas preservacionistas, quer seja nos “planos participativos”. O GeMAP propôs o estudo de mapas, amparado nas novas tecnologias e no alargamento conceitual, com o objetivo de confrontar a complexidade física, social e cultural da qual o mapa disciplinar e disciplinador, recortado nas camadas informativas, não dá conta. Ou seja, o estudo sistemático das possibilidades do mapa como conjunto de ferramentas para a compreensão e análise das novas condições urbanas.

Figura 2 - GeMAP, Mapas das áreas livres e públicas da região do Pque. D. Pedro II, São Paulo, 2011.

Nos três anos após a formação do GeMAP com esse objetivo primeiro, foram realizados trabalhos extensivos de pesquisas sobre mapas, leitura e discussão de teoria multidisciplinar e organização de palestras com professores e profissionais de diferentes áreas que operam com mapas, desde os mais técnicos até os direcionados às artes e à política. Um escopo bastante amplo que nos dava a impressão de abarcar os múltiplos modos de fazer e utilizar mapas. No entanto, após esse período, percebemos que algo nos escapava, pois era um trabalho laboratorial que encerrava o conhecimento na pesquisa acadêmica, estávamos debruçados sobre a representação do território, e não sobre o território enquanto mapa e visibilidade do comum territorializado. A conclusão foi que, para realmente realizar *estudos territoriais*, compreender as dinâmicas dos territórios e, mais do que representá-lo, torná-lo massa crítica e conhecimento para o estudante de terceiro grau, deveríamos partir da vivência territorial, ou seja, estudá-lo a partir dos sujeitos do território, nos territorializarmos enquanto grupo de estudos.

Assim, o Grupo passou a se dedicar intensamente aos mapas construídos em diálogo com esse sujeito coletivo, os habitantes do território de estudo. O formato mais apropriado a esses estudos foi a Extensão Universitária[42], em 2013 foi criado o projeto *Mapografias de São Paulo - Construção de mapas por estudantes do ensino médio da rede pública*, desde então ativo e aplicado em comunidades de diferentes bairros da cidade, iniciando pelo Colégio São Paulo, no Parque Dom Pedro II, Centro.

[42] A Universidade brasileira atua na sociedade em três níveis: ensino, pesquisa e extensão. Esta última abrange toda atividade dirigida à população externa à instituição, de participação em palestra à assessoria técnica em projetos comunitários. O GeMAP participa de uma rede independente de professores de universidades pública que a entendem de forma muito específica, atuação em projetos construídos em diálogo com a comunidade, diferente da transferência de conhecimento sistematizado e embalado, construir conhecimento pela troca. Vide: D'OTTAVIANO, ROVATI, 2019.

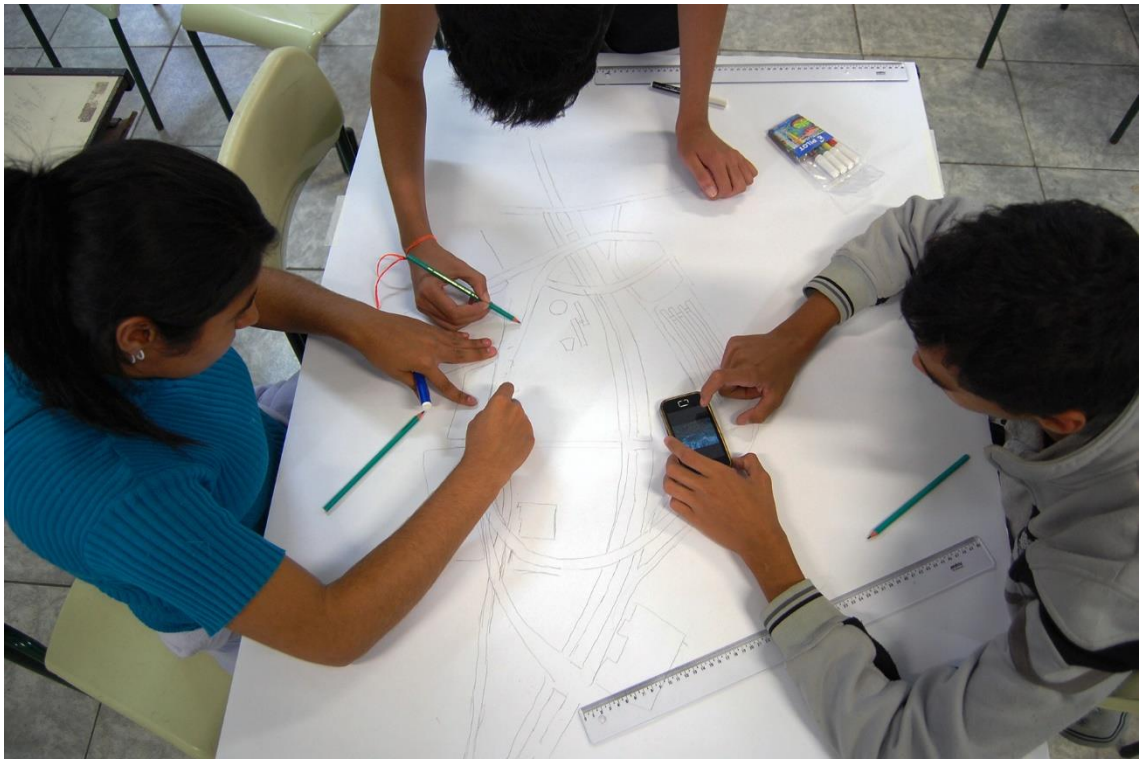


Figura 3 - Primeira edição do projeto Mapografias de São Paulo, Colégio São Paulo, Pque. Dom Pedro II, 2013.

A experiência com o projeto de EU redimensionou o GeMAP em vários aspectos, o primeiro deles o mais básico e imediato, evidente a partir de sua primeira edição, a potencialização dos estudos sobre os territórios que a passagem da representação para a vivência nos ofereceu. Essa potencialização diz respeito não só à intensidade do trabalho em campo e em conjunto com a comunidade, mas também ao aprofundamento do olhar crítico das condições de vida na cidade e do próprio papel do mapa como instrumento da análise crítica, pois os mapas produzidos coletivamente apontavam para a problematização e reflexão simultaneamente. Outra mudança, e mais radical, que a experiência trouxe para o grupo de estudo foi seu posicionamento como corpo social, também territorializado (na Universidade), mas em condições de se reterritorializar pelas trocas de saberes como construção do conhecimento.

Figura 4 - Projeto de extensão Mapografias de São Paulo no Jardim Lapenna, São Miguel Paulista, extremo Leste da cidade de São Paulo, 2015.

Essa mudança foi gradual, precisamos aprender com a prática, e aprendemos especialmente com as trocas com a comunidade, de tal forma que desde 2017 o GeMAP fincou bases no território da Ilha do Bororé[43], em vez de a cada ano mudar de bairro. Essa fixação nos trouxe uma aproximação, intimidade e afetação com os sujeitos e com o território muito maior por ter sido construída e consolidada ao longo do tempo. O projeto de EU não mais nos pertence em autoria, desde o segundo ano na Ilha, tornou-se um projeto em colaboração com as pessoas de lá, com a escola, os *coletivos*, os habitantes[44]. O principal ensinamento que a EU nos trouxe foi que não basta um bom projeto, nem mesmo boas intenções, para a realização de um trabalho comum entre universidade e comunidade, é necessária a partilha, e para tanto não basta querer, tem de ser querido também.

A segunda via para reflexão sobre para que servem os mapas distinguidos aqui, coletivos e produzidos pela troca de saberes, deve ter como foco o outro lado da partilha na construção dos mapas, os sujeitos territorializados, o cidadão comum habitante de um território *comum*.

Para que essa narrativa tenha aderência aos objetivos deste artigo, é fundamental circunstanciá-la em um trabalho de EU e, principalmente, a compreensão de que ele é uma

[43] Ilha do Bororé é uma península debruçada sobre a Represa Billings no subdistrito do Grajaú, extremo sul da cidade de São Paulo, faz parte da Área de Proteção Ambiental Bororé-Colônia.

[44] O Bororé tem um longo histórico de atuação da comunidade na conservação e nas problemáticas que envolve sua condição ambiental e cultural. A única escola de ensino médio no bairro, E. E. Prof. Adrião Bernardes mantêm um projeto de “escola aberta” e fomenta a participação e propostas de coletivos autônomos do território em ações com os estudantes, especialmente as voltadas à educação ambiental.

parceria (BASSANI, D'OTTAVIANO, 2019) e continuado no tempo. A parceria compreende, além de uma realização operacional dividida, a partilha de saberes, portanto, não existe um único sentido de>para, ela é sempre de duplo sentido, isso é importante para desconstruir a ideia da EU levando conhecimento e assistência para populações precarizadas. Pensamos exatamente o contrário, primeiro, não são precárias se consideramos o acúmulo de conhecimento e práticas culturais e de *habitus* comunais, tampouco passivas e reféns desse sentido único. São sujeitos ativos, e só nessa condição podemos considerar os desenvolvimentos de mapas (ou qualquer outra ação política e cultural) compartilhados em produção e difusão. Se não fosse assim estaríamos unicamente reproduzindo a lógica do poder lançando enunciados (do conhecimento universitário) nos territórios independentemente dos desejos e porosidade de seus moradores.

A chamada "formação cidadã"[45] não compete à escola ou à universidade de maneira exclusiva, ou a qualquer outra instituição, incluindo a família; possivelmente, na maioria das vezes, as instituições tenham um papel coadjuvante nessa formação. Ela constitui-se num processo complexo de subjetivação, de formação do sujeito, um ente em permanente mutação.

> Tais mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular como tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho, com a ordem social suporte dessas forças produtivas. E se isso é verdade, não é utopia considerar que uma revolução, uma mudança social a nível macropolítico, macrossocial, diz respeito também à questão da produção da subjetividade, o que devera ser levado em conta pelos movimentos de emancipação. (GUATTARI, 1996, p. 26)

Nessa construção de subjetividade que pode conduzir o indivíduo, mesmo antes da emancipação, à participação ativa e construtiva no corpo social, as relações com as coisas e pessoas do cotidiano territorializado são mais incisivas para a formação do cidadão. As instituições, especialmente as escolares, alcançam níveis mais ou menos profundos na construção de subjetividades na medida em que se territorializam e propõem métodos dialógicos (na acepção de Paulo Freire[46]) com esse cotidiano. As formas de sociabilização, o trabalho, morar, acesso a equipamentos públicos, os meios de transporte e todo o resto

---

[45] De acordo com Maria da Glória Gohn, "a educação não-formal está muito associada à ideia de cultura", e se constitui um campo de formação para a cidadania, pois busca educar para a justiça social, para os direitos humanos, sociais, políticos e culturais, dentre outros (GOHN, 2009, p. 32).

[46] Dialogismo é um conceito do linguista russo Mikhail Bakhtin que Paulo Freire reinventou nas práticas do ensino no Brasil, nestas consiste fundamentalmente na superação da relação professor-aluno por outro tipo de comunicação na qual os dois polos do diálogo são transformados pela experiência pedagógica.

da vida cotidiana compõem um complexo de máquinas de subjetivação muito mais potentes que uma formação escolar ensimesmada.

A construção de mapas coletivos se oferece como prática formativa do cidadão, no sentido estrito – o sujeito que atua com autonomia participativa nas decisões de sua comunidade e sua cidade nas dimensões política, cultural e física. A utilização do mapa como instrumento com tal finalidade pode ser sustentada e mesmo justificada por uma extensa lista, vou me ater unicamente a dois de seus tópicos: o primeiro, e mais explícito, o conhecimento do território e de se pertencerem mutuamente sujeito e território; o segundo, mais fluido e derivável em muitas outras questões, a construção de mapas coletivos como *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009), ou seja, a ação no âmbito da cultura local e sua fricção com a massificação e controle cultural, a ação que opera no sensível, nas dimensões ética, estética e política.

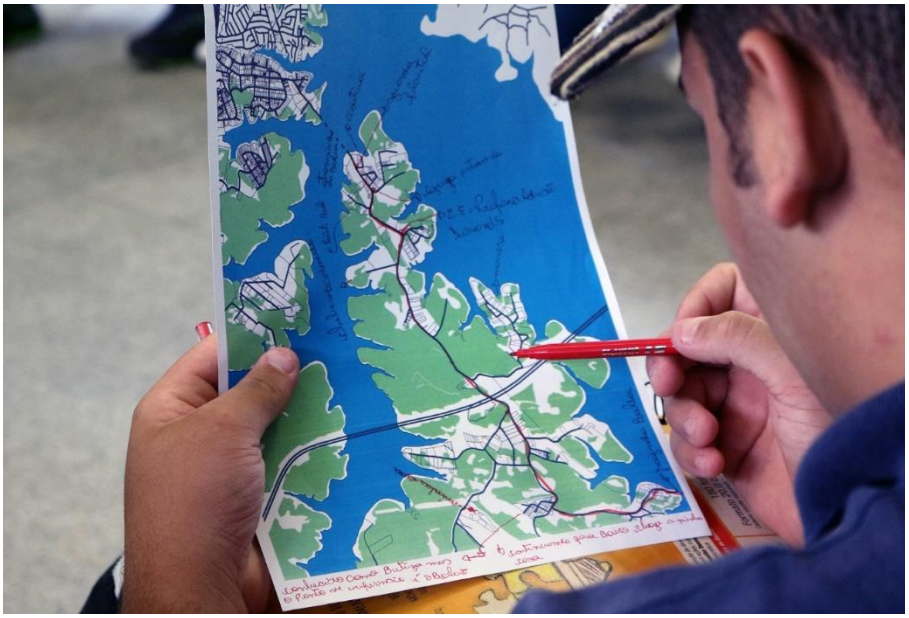


Figura 5 - Estudante da E. E. Adrião Bernardes na Ilha do Bororé trabalhando com mapa, 2017. Fonte: Acervo GeMAP.

Sobre o primeiro, o mapa serve não para o conhecimento descritivo do território e dos movimentos do sujeito por ele, isso é intrínseco à vida no bairro e diariamente naturalizado pelas máquinas de subjetivação, refiro-me ao conhecimento que produz representações, narrativas e desejo pela transformação. Na primeira condição, a descritiva, não há produção de conhecimento porque resulta de ações de autômatos, os *decalques*, para usar o termo de Deleuze e Guattari (1997). A construção de mapas num ambiente compartilhado produz conhecimento do território por ser realizado a partir das experiências com os outros, da visão que necessariamente atravessa as camadas das coisas, pessoas e do solo, pois exige a seleção, e a apropriação, do que existe de mais *comum* à existência de todos naquele pedaço

de terra urbana, o entendimento de, como diz Guattari, se *articular como tecido urbano*, o próprio indivíduo se entender como *tecido urbano*. O mapa, sua construção fora das convenções cartográficas cifradas, implica necessariamente manipulação do território, seu reconhecimento tátil.

> Fazer o mapa, não o decalque. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consciência. [...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 23)

Em relação ao segundo tópico a ser relevado, a dimensão cultural do mapa, em que pese o caráter festivo e expressivo (cultural) instituído ao juntar um grupo misto de pessoas, umas naturais do território (moradores), outras externas a ele, mas que buscam se territorializar naquele momento por meio de partilha de sensibilidades com os locais para fazer mapas, desenhados, narrados, fotografados, gestualizados, não é esse o caráter cultural que deve ser salientado neste tópico, mas sim no que ele resulta além da materialidade do mapa. Um caminho para colocar e fundamentar a questão é a associação que Jacques Rancière faz entre estética e partilha do sensível:

> Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição de quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. (RANCIÈRE, 1995, p. 7)

Inicialmente destaco o significado duplo da partilha, *a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação*; o *comum* se dá pela comunhão das *singularidades* (como se refere à “parte exclusiva” Guattari em *Micropolítica*), os sujeitos em processo de subjetividades, próprias e coletivas simultaneamente. Nesse ponto encontra-se de forma definitiva a perspectiva *formativa do cidadão* no acontecimento cultural, revigorado por ter como objetivo olhar-ver e sentir-pensar o território (fazer seus mapas), *quadro comum da existência* (SANTOS, 1998, p. 15) e *primeiro agenciamento* (DELEUZE, GUATTARI, 1997b).

Porém, esse destaque é dirigido à dimensão política que a ação cultural confere à construção coletiva de mapas. Ela se apresenta em diversas camadas e, em diferentes processos, produz subjetividades. Apresenta-se antes de qualquer outra, no compartilhar sensibilidades, narrativas e expressões, coloca o indivíduo frente ao seu grupo, comunidade, visibiliza o *comum*. Em outras palavras, extrai o indivíduo da reação autômata, da passividade de vítima dos enunciados externos a ele e seu lugar na cidade, e o conduz a de sujeito que constrói seu território. Também se apresenta, e de forma mais aguda, no desafio que é colocado, mapear o território, representá-lo e, mais, torná-lo sensível com recursos, códigos e linguagens próprios do território, e dele, sujeito, coloca a necessidade de distinção. Isso impõe posicionamento e senso crítico, logo, político.

A dimensão política aqui apontada está longe do comportamento reivindicatório ou partidário, refiro-me ao político como ação de tornar-se visível e ter voz para expressar a distinção (RANCIÉRE, 2009), política na sua gênese, educar para a pólis, produção de sujeitos ativos na construção de seus territórios nas cidades. Proponho, para pensar a questão, inverter os polos, não mais a ação cultural e festiva da produção de mapas constitui-se em produção de subjetividades para a emancipação política, mas sim que sujeitos politicamente emancipados estão aptos a transformar o ato banal de fazer mapas (materiais ou mentais) em um expressivo acontecimento cultural.

Figura 6 - Crianças do Bororé pintando um mapa na rua em atividade conduzida pelo coletivo Ecoativa, 2019. Fonte: Acervo GeMAP.

Em extensão

Uma abordagem epistemológica do mapa no contexto da contemporaneidade contempla muitas portas de entrada, e não me refiro aos métodos e alinhamentos teóricos, mas como ele se configura objeto cognitivo de diferentes formas e conteúdos inseridos em contextos produtivos e de usabilidade (e políticos) diferentes. Grosso modo, podemos *perimetrizar* três grandes áreas, com inúmeras nuances entre si, de produção e uso de mapas: 1) a técnico-social, o grande desenvolvimento das tecnologias infocartográficas permite o estudo profundo e em tempo real dos territórios físicos e sociais, das migrações, assentamentos, dinâmicas do homem em seu meio ambiente, políticas públicas, problemáticas urbanas e rurais etc.; 2) os "devices", a presença intensa e extensa dos mapas nos dispositivos eletrônicos diários, do "motoboy" no celular em trabalho precarizado de entrega de produtos para o consumo às estratégias comerciais das grandes corporações em sistemas informatizados; 3) a subjetiva, toda cartografia produzida comunitariamente, com variáveis usos das tecnologias e com diferentes vínculos com instituições de retenção, controle e reprodução do conhecimento científico, imersos em processos de subjetivação a partir do território.

Nos seus primeiros anos o GeMAP, apesar de todo o interesse do grupo pelos mapas como expressão cultural, estética e política, induzido pelo ambiente de formação em AU e pela formalização de "grupo de pesquisa", circunstanciou-se na primeira área e desenvolveu pesquisas sobre as potencialidades dos mapas nos estudos urbanos e territoriais. Contudo, os desenvolvimentos técnicos e acadêmicos em proliferação nesses anos[47], mas principalmente os acontecimentos políticos, sociais e culturais do mundo em torno da universidade fizeram com que o grupo, considerando a endogenia e certa frigidez dessa primeira área para seus propósitos de estudos territoriais, reorientasse não seus objetivos, mas a contextualização de seu objeto de estudo. O GeMAP passou a se dedicar ao objeto de estudo circunscrito na área dos mapas em processos de subjetividade e muito

[47] Desde o início dos trabalhos do GeMAP em 2010, os desenvolvimentos das tecnologias e utilização de mapas foram enormes, na época não havia sequer os aplicativos de celular com GPS e hoje são absolutamente incorporados ao cotidiano mesmo das camadas da sociedade não exatamente classificada como elite. Nas mesmas proporções, se reproduziram as pesquisas acadêmicas, não só que estudam os fenômenos decorrentes, mas principalmente a utilização desta tecnologia na metodologia de pesquisa, para citar um exemplo, os trabalhos etnográficos.

rapidamente compreendeu que, para operar nesses perímetros, não basta observar e analisar objetos nessa área, foi necessário que o grupo participasse dela, ou seja, se territorializasse no processo de construção do objeto. O que o levou, por questões de experimentação na produção de conhecimento, aos projetos de EU.

O projeto de extensão *Mapografias de São Paulo* foi pensado como construção de conhecimento em diálogo com um público específico, adolescentes estudantes de ensino médio de escolas públicas do município de São Paulo. A opção por esse interlocutor e sua condição sociocultural define amplamente a orientação do trabalho, desde as características típicas da idade e a porosidade aos processos de subjetivação, a ontológica abertura a experiências vivenciada nessa fase da vida, até sua fisicalidade cotidiana – andam a pé pelo território, agrupam-se naturalmente, desbravam o território pelo impulso da independência, não precisam dos pais para conduzi-los, ao mesmo tempo que ainda não foram tomados pela operacionalidade da vida adulta e seu circular funcional pela cidade. Entre os vários motivos para embasar essa opção, o vínculo escolar é fundamental em dois sentidos: um pela construção de sujeito fomentada no ensino formal, curricular e disciplinador; e, no outro extremo, pela dinâmica de sociabilização que o ambiente permite e também pelo trabalho qualificado que muitas escolas, com direção aberta e participativa, invariavelmente de forma heroica, têm produzido na cidade.

As atividades previstas para o projeto com esse público foram aquelas que se tornaram usuais em trabalhos desse tipo, que passaram a ser denominados como mapas “subjetivos” ou “afetivos”. Consistiam em localizar a residência e a escola, trajetos entre uma e outra, outros roteiros do cotidiano, para que, depois, a partir de passeios (ou *derivas*) pelo território, indicassem e representassem os lugares onde se territorializavam e em que condições o faziam, as fricções entre os sujeitos e o território. Esse trabalho resultava em acontecimentos e, depois, em dados de estudo de significativa expressão, mas com um problema também significativo: a temporalidade e formalidade circunstanciadas em um trabalho de um ano.

O problema atinge os dois sujeitos coletivos que participavam do trabalho, em seus processos de subjetivação, o grupo de universitário e o de estudantes do bairro, não se formavam vínculos, lançavam-se alguns enunciados e até produção, mas não os desenvolviam em reflexão, ou melhor, em *partilhas do sensível*. O desenvolvimento do próprio trabalho deixou claro o problema, mas sua superação depende de condições do

diálogo com a comunidade, ou seja, das pulsações do território, em especial, como a escola, porta de entrada, está territorializada e como é entendida pela comunidade enquanto partícipe do *comum*. Por outro lado, diferentemente do trabalho em pesquisa que conta com métodos mais ou menos estáveis para seu desenvolvimento, a EU é muito dinâmica e sensível às reações do território. Ou seja, é um trabalho que depende de tempo e de maturação do diálogo.

Figura 7 - Estudantes entrevistam moradora para o projeto Bororé ao Mundo. Fonte: Bororé ao mundo[48].

Na Ilha do Bororé o projeto encontrou condições de atingir outras camadas de territorialização, além dos primeiros enunciados, em certa medida, conseguiu constituir um *comum* a partir dos dois sujeitos coletivos, algo em permanente construção com a troca de saberes. Isso se deve a duas condições essenciais, uma física e qualitativa de qualquer ação: tempo e espaço. Nas primeiras edições permanecíamos no território pelo tempo limitado de um ano e especializados na escola; no Bororé estamos há cinco anos e

[48] https://bororeaomundo.wixsite.com/memorial

espacializados no território em sentido amplo. Essas condições físicas foram viáveis em função da segunda condição, a pulsação do território a partir de seus sujeitos.

Encontramos no Bororé um ambiente altamente propício para aprofundar o trabalho de extensão, a partir da E. E. *Adrião Bernardes*, uma rede estava formada com a participação de coletivos artísticos e ambientalistas locais e de coletivos de funcionários públicos da UBS e do Parque Municipal do Bororé. O projeto foi rapidamente tragado por essa rede e cooptado como possibilidade de trabalho *comum*. O trabalho que fazemos agora lá não é mais um projeto de extensão, é um projeto de formação de cidadãos criado e agenciado em comum com diversos sujeitos da comunidade e de fora dela. O mais importante a ser destacado é que essa parceria e partilha do sensível surgiu da compreensão da extensão universitária como troca de saberes a partir da inserção sobre e sob o território, com o GeMAP isso se deu por meio da construção de mapas coletivos com a comunidade e códigos do território. Para isso, também, sevem os mapas.

Referências

BASSANI, Jorge (Org.). **PDP:** Mapografias. São Paulo: FAU-USP, 2012.

_____; D'OTTAVIANO, Camila. Extensão universitária e parceria. In: D'OTTAVIANO, C.; ROVATI, J. **Além dos muros da universidade:** planejamento urbano e regional e extensão universitária. São Paulo: FAUUSO / ANPUR, p. 47-62, 2019.

BINOIS, Grégoire (et al.). Cartes et usages des cartes - Pour une analyse historienne de sources geographiques. **Hypothèses**, v. 19, p. 17-25, 2016.

D'OTTAVIANO, Camila; ROVATI, João. **Além dos muros da universidade:** planejamento urbano e regional e extensão universitária. São Paulo: FAUUSO / ANPUR, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs** – Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs** – Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

_____; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 2010

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GOHN, M. G. Educação não-formal, educador(a) social e projetos sociais de inclusão social. **Meta:** Avaliação, v. 1, n. 1, p. 28-43, jan./abr. 2009.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica** - Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **Política da escrita**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

RISLER, Julia; ARES, Pablo (ICONOCLASISTAS). **Manual de mapeo colectivo:** recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SANTOS, M.; SOUZA, M. A.; SILVEIRA, M. L. (Orgs.). **Território** – Globalização e fragmentação. 4. ed. São Paulo: Hucitec/ ANPUR, 1998.

TORRICELLI, Gian Paolo. El mapa, la ciudadanía y la participación. In: PESSOA COLOMBO, V.; BASSANI, J.; ARAÚJO, S. A. (Orgs.). **Mapeamento participativo:** tecnologia e cidadania. São Paulo: FAU-USP, p. 26-42, 2019.

Websites

https://bororeaomundo.wixsite.com/memorial

https://gemapfau.wixsite.com/fauusp

https://iconoclasistas.net/

Transurbanogramas: caminhar e cartografar na capital catarinense

Prof. Dr. Evandro Fiorin
(Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC)

Igor de Marchi
(Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC/ Bolsista PIBIC-CNPq)

Introdução

Como detetives que buscam por pistas, através do caminhar investigativo e perspicaz, este trabalho busca instaurar algumas experiências que visam potencializar um rico exame, através da mobilidade ativa, entre o homem e o lugar. Cartografias que se constroem nos vieses do meio urbano, em uma experiência-ação que lança mão, além dos próprios sentidos, de dispositivos e suportes representacionais, considerando um procedimento de aproximação, mas também de distanciamento crítico, necessário para a produção de uma inteligência sobre o espaço.

Uma errância que produziu inscrições sígnicas em um deixar-se levar pelas solicitações do terreno, fazendo surgir leituras de outras cidades possíveis, revelando dinâmicas ocultas, estranhamentos, choques, despertando visões críticas, através da deriva e do caminhar como instrumento cognitivo e projetual. Um sentido que pretende fazer-ver as espacialidades emergentes por entre os interstícios e as manchas urbanas da capital catarinense: Florianópolis.

Como procedimento metodológico, temos como suporte as experiências do arquiteto italiano Francesco Careri, sobretudo, no caminhar como modalidade de pesquisa, de maneira a percorrer algumas zonas de total descontrole, as continuidades descontínuas e os chamados territórios indefinidos da cidade, a saber, algumas áreas do antigo centro histórico; de modo a buscar pelas peças de um *puzzle* que será montado de maneira investigativa, lúdica e artística.

Essa estratégia tem como preocupação trazer à luz espaços opacos, aqueles intermezzos de cidade que estão imersos na urbe, prenhes de informação, mas ainda obscuros, por serem reconhecidos e novamente desvelados. Um trabalho de investigação que se quer hábil em perceber o novo estado de coisas cambiantes das conformações urbanas contemporâneas e, por isso, justifica-se pela necessidade de dissecar aqueles espaços informes que não podem mais se revelar por meio da imagem única, mas somente pela aproximação do olhar.

O que propomos é uma reflexão-crítica-criadora que pode fazer surgir, num novo jogo relacional de significações, alguns imaginários urbanos, oriundos da nossa tentativa de intelecção. Esse procedimento pode ser capaz de discorrer sobre algumas realidades híbridas, porque fruto de um entrecruzamento de ações. Chamamos de experiências poético-projetuais, de tradução multissensorial, cujas codificações se constroem a cada nova inter-relação espacial, já que produzidas pelo trânsito no entre-lugar.

Nesse sentido, os transurbanogramas são o resultado da construção e desconstrução de analogias, de modo a compor e recompor um quebra-cabeças que informa, sempre em tensão, o lugar representado. Uma cartografia que não é cópia ou mera representação do real, mas uma possibilidade de um fazer-ver sensível, também revelado por sua artisticidade. Apontamento singular que expressa qualidades relacionais de percepção urbana e projetos plurais, em um intenso devir.

Caminhar e cartografar

Como nos ensina Benjamim (1921), se toda a tradução, em primeiro lugar, é uma forma, a traduzibilidade da cidade atual, ao contrário de uma representação coesa e contínua, deve ir em busca da sua própria essência de mudança e transformação. Desse ponto de vista, se toda tradução é sempre um outro, ela não pode simplesmente apresentar o original nas suas multifacetadas visões. Subtende um olhar reflexivo, que é também da imaginação, da crítica e da criação. Preserva um parentesco, produz o estranhamento, traduz o intraduzível e vai em busca do eco experiencial para fazer nascer o novo em diferentes aspectos.

Essa pode ser uma correspondência que abre lacunas para que a subjetividade aflore como *modus operandi* para a legibilidade do lugar, dependente do repertório, posição e condições que nos são dadas pelas variantes do contexto. Toda representação, como uma cognição que vai além do próprio olhar, é primordialmente relacional e se atrita com o espaço, produzindo consensos, mas também dissensos. De tal sorte, o sentido do urbanismo da deriva, atualizado como transurbância por Careri (2013), prevê o ato de caminhar como uma modalidade de pesquisa. É um processo de pesquisa-ação que busca desmentir a imagem urbana decantada, nos auxiliando no reconhecimento pela alteridade e desafio, no sentido da compreensão de uma cidade menos espetacular e mais experimental.

O olhar de cunho fenomenológico, que é baseado na experiência do espaço para além das suas aparências, também nos é muito caro, pois vai em busca das experiências originárias da cidade e não se alinha com uma simples distinção entre forma e conteúdo, como nos revela Merleau-Ponty (1999).

Experiência que se dá em diversos tempos, cujo espaço não se pretende mensurar, já que é existencial, como sugere Pallasma (2018), e, portanto, difere do físico e também do geográfico. Uma prática experimental, porque implica certa desregulamentação científica, se levarmos em conta a ciência empírica ocidental, já que busca trazer à tona as nossas vivências, derivando também de um processo de subjetivação. É, portanto, essa subjetividade que se traduzirá num mapa, como uma experimentação baseada na realidade.

Dessa maneira, não nos interessa mais descrever aqui a tradicional ordem que marcou uma interpretação clássica do espaço das cidades. Assim, estamos mais distantes da perspectiva modernista e mais alinhados às dinâmicas nômades. Nos movemos nas conformações urbanas contemporâneas sob novas atmosferas, em trajetórias múltiplas e flutuantes, quase sempre instauradas por sistemas urbanos versáteis e não lineares, cujas traduções primam por configurar disposições abertas à individualidade e à diversidade (GAUSA, 2010, p. 220).

Nesse sentido, propomos aqui a uma interpretação possível de áreas do antigo centro histórico da cidade de Florianópolis. Contamos uma outra história, não oficial, em alguns lugares marcadamente dissonantes. De tal sorte, são coletadas imagens de um percurso errante, que resultam em uma representação interpretativa de cunho pessoal dos pesquisadores envolvidos no Grupo de Pesquisa de Projeto, Patrimônio, Percepção e Paisagem.

Não se trata de rememorar a cidade do passado ou mesmo de descrever a urbe, mas de interpretar por entre seus territórios atuais os espaços cambiantes, com base em uma experiência singularizada. Nesse sentido, tratamos de captar por meio de imagens alguns retratos inacabados da cidade, daqueles lugares concretos que nos conduzem a um desvio, por suas imagens dialéticas, capazes de ativar uma outra cognição estético-experiencial. É nesse sentido que produzimos as cartografias dos caminhos percorridos na capital catarinense, de acordo com uma terminologia antropológico artística, *in situ* e cartográfica, em um esforço para traduzir um complexo sistema de signos, como destaca Costa (2010).

Uma cartografia que caminha pode propiciar entrecruzamentos de distintas realidades provindas de uma experiência nos espaços moventes das conformações urbanas contemporâneas. Um mapa que demarca as mudanças dos lugares, mas também nos

marca como nômades. Nessa multiplicidade, a tradução ganha sua autonomia criadora. O trajeto adquire as suas linhas erráticas pela subjetividade daqueles que estão no percurso e do que se produz em seu meio como mediação artística. A cartografia passa a exprimir simultaneamente o percurso e o percorrido. "*Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento*." (DELEUZE, 1997)

E, assim, trajetos, territórios e suas traduções abrem passagem para as experiências de reconhecimento urbano contemporâneas, que chamamos aqui de transurbanogramas. Constelação de afetos que está subentendida no lugar, no percurso e na cartografia, ao mesmo tempo que faz com que um complemente o outro, subjaz um intenso devir. É atravessamento, sistematização de um sistema de signos complexos que pode até não fazer muito sentido para o olhar mais desavisado, mas subentende um processo de entendimento sobre a cidade que é fruto do caminhar como modalidade de pesquisa.

O centro histórico e expandido da capital catarinense

Pode-se considerar que a Ilha de Santa Catarina teve sua gênese urbana por volta de 1726, quando lhe foi dada a condição de "vila" pela Coroa Portuguesa. Seu crescimento se deu em função da condição geográfica – a delimitação inicial do centro da cidadela era conformada pela angularidade com o mar e pelas elevações topográficas; voltado para a Baía Sul.

Ergueu-se, a partir daquele espaço, o que seria a primeira edificação simbólica de Florianópolis – a igreja matriz, a qual demarca um grande largo trapezoidal (hoje chamado de Praça XV de Novembro) que se instaura como eixo de crescimento viário. As ruas, a priori paralelas ou normais ao limite marítimo, estabeleceram-se em forma semelhante a uma retícula, como era de costume das cidades coloniais portuguesas na época.

Entretanto, essa configuração restringiu-se às primeiras vielas da vila, que assumiu em suas periferias próximas uma construção mais orgânica. Suas construções, entretanto, diferem da proposta urbana embrionária da porção central, pontuada como um porto regional e local de exponenciais câmbios e de atividade pesqueira.

A beira do oceano era ocupada por casas cujos fundos se davam para o mar, exibindo "'quintalejos' murados ou de tábuas e ripas, com inúmeras embarcações miúdas ao redor [...]" (VEIGA, 1990, p. 125). O centro histórico da cidade de Florianópolis, gênese de sua urbanização, nasceu e cresceu de costas para a água. Assim, o mar vai, aos poucos, sendo cada vez mais afastado, com a construção de aterros, a partir de 1943.

Na primeira metade do século XX vemos um crescimento exponencial do centro, com a conclusão de grandes obras, com destaque para o Mercado Público, em 1905, e a Ponte Hercílio Luz, em 1924, além do início do processo de modernização da construção civil na região. Aos poucos, o comércio foi tomando conta das principais ruas centrais (VEIGA, 1990,

p. 178), fazendo com que diversos moradores de baixa renda – em sua maioria pesqueiros – tivessem de ocupar regiões periféricas e a região geograficamente mais acidentada do centro histórico (VEIGA, 1990, p.62).

Concomitantemente, surgiam grandes chácaras, em locais próximos à Baía Norte, do outro lado da ilha e, portanto, conformavam-se novas áreas afastadas do centro, especialmente para atender ao surgimento e ascendência de uma burguesia local. Esses projetos contavam com espaçosos jardins e ruas largas, balneadas para sua manutenção. Como consequência, diversas ruas do centro histórico passaram a ser estendidas, de forma a criar uma conexão com essas novas regiões, o que chamamos aqui de centro expandido.

O processo de verticalização iniciado nos anos seguintes teve crucial importância para a criação das tensões e dicotomias no centro histórico e expandido. As áreas mais acidentadas foram ocupadas de forma precária pelos que não podiam pagar pela valorização do preço da terra. Os projetos residenciais deram lugar a empreendimentos imobiliários para o setor de comércio e serviços, além dos edifícios de alto padrão que substituiriam os terrenos amplos das antigas chácaras, na Avenida Beira Mar Norte – mais um aterro para desafogar o tráfego crescente da Ilha.

Mesmo assim, o centro segue sendo um lugar de efervescência. Seja ela política, social e cultural; seja no embate de classes entre os mais ricos que retroalimentam o mercado imobiliário, os trabalhadores da região comercial, os que foram ocupar os morros e os que ficaram sem teto.

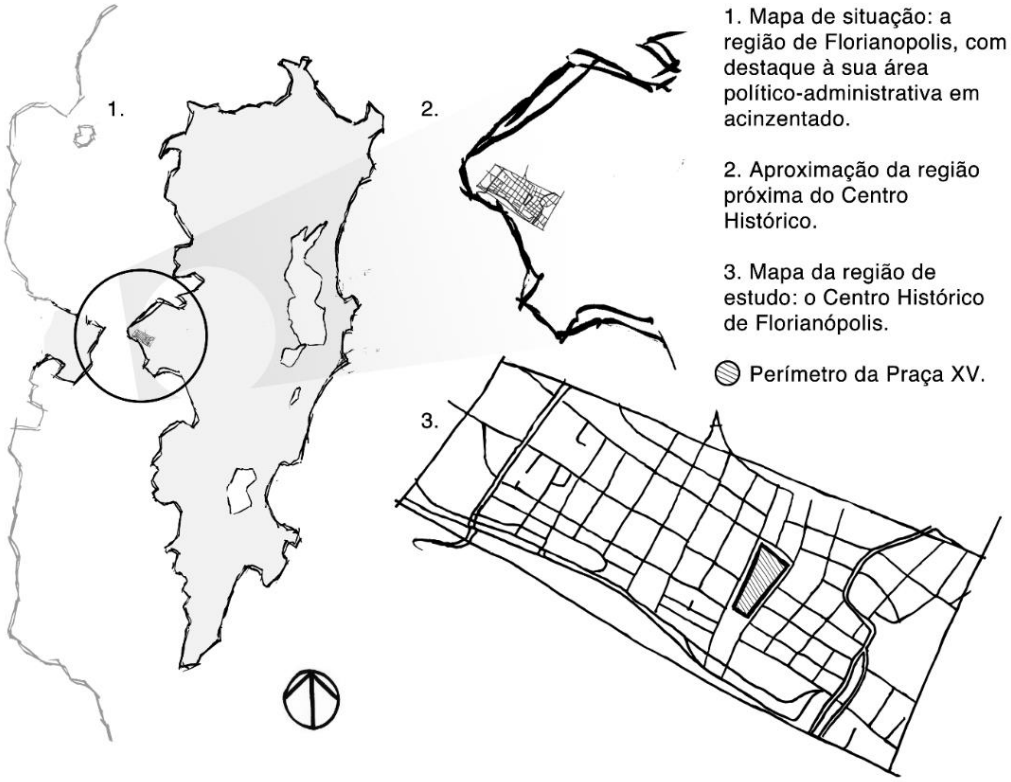


Figura 1 - Cartografia da Ilha de Santa Catarina, com detalhe do Centro Histórico de Florianópolis. Elaborado pelos autores, 2020.

O centro histórico segue sendo um lugar de expressão cultural, palco do carnaval de rua e do direito à cidade nas manifestações públicas. Há, nesse espaço, uma reconhecida potência de apropriação e uso popular. Assim, este trabalho busca captar esses sentidos espaciais, tendo o caminhar como modalidade de pesquisa pelas regiões centrais da capital catarinense. Essa preocupação de investigação se justifica para compreendê-las como local híbrido, indo em busca do inesperado, dando relevo à surpresa e ao conflito, à história e à experiência do lugar.

Desse modo, temos como objetivo compreender as áreas centrais por meio de um caminhar estético experiencial, na busca por uma quebra do sentido cartesiano e racional do entendimento da cidade, para promover novas significações desse contexto ímpar. Entender suas especificidades, multiplicidades e potencialidade transformadora e de transformação, rompendo com os clichês na sua representação e abrindo espaço para uma pesquisa que se produz pela vivência e pela subjetividade humana. Assim, por meio da experimentação espacial e pela valorização sensível do lugar que se pretende buscar o entendimento estético-experiencial do centro de Florianópolis, produzindo algumas cartografias urbanas sobre espaços efêmeros e entremeios: galerias, marquises, espaços vazios, lugares de encontro, escadarias e esquinas.

Transurbanogramas nas áreas centrais de Florianópolis

É importante ressaltar que a divisão geográfica entre centros Leste e Oeste, tendo como marco divisório a Praça XV de Novembro, é muito benéfica para o entendimento da formação do centro histórico de Florianópolis. Essa fronteira imaginária delimita com clareza os contrastes na análise empírica das subdivisões. O centro Oeste tem forte vínculo comercial e é mais próximo de regiões com grande especulação imobiliária, tal como o centro expandido. Essa porção do centro histórico vem sofrendo uma transformação acelerada. Isso porque grandes sólidos de concreto – alguns edifícios monumentais – vêm tomando o lugar de casebres e antigas construções que antes se instauraram naquele espaço.

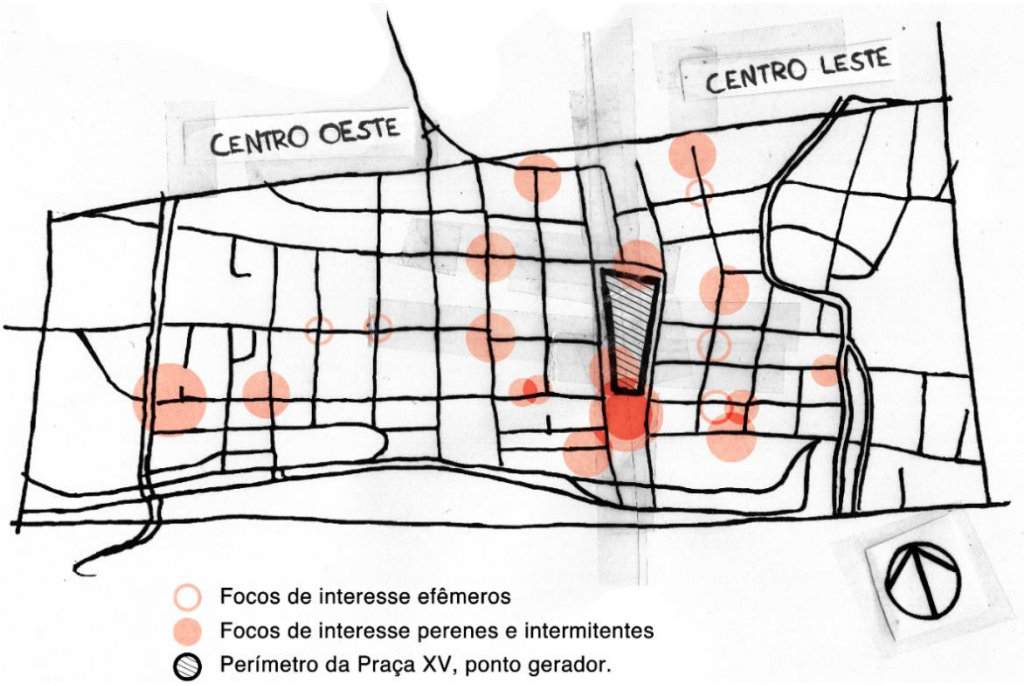


Figura 2 - Cartografia do Centro Histórico, os centros oeste e leste, a Praça XV de Novembro e focos de interesse. Elaborado pelos autores, 2020.

No perímetro Oeste, grandes edifícios estão sendo erguidos. Ao contrário, quando rumamos em direção ao Leste, percebemos uma mudança de escala. As ruas passam a se tornar mais singelas, menos hostis e mais coloridas. A Rua Felipe Schmidt, espaço do florescimento comercial, junto com a Rua Conselheiro Mafra, resguardam uma porção de pequenos estabelecimentos centenários responsáveis pela microeconomia local.

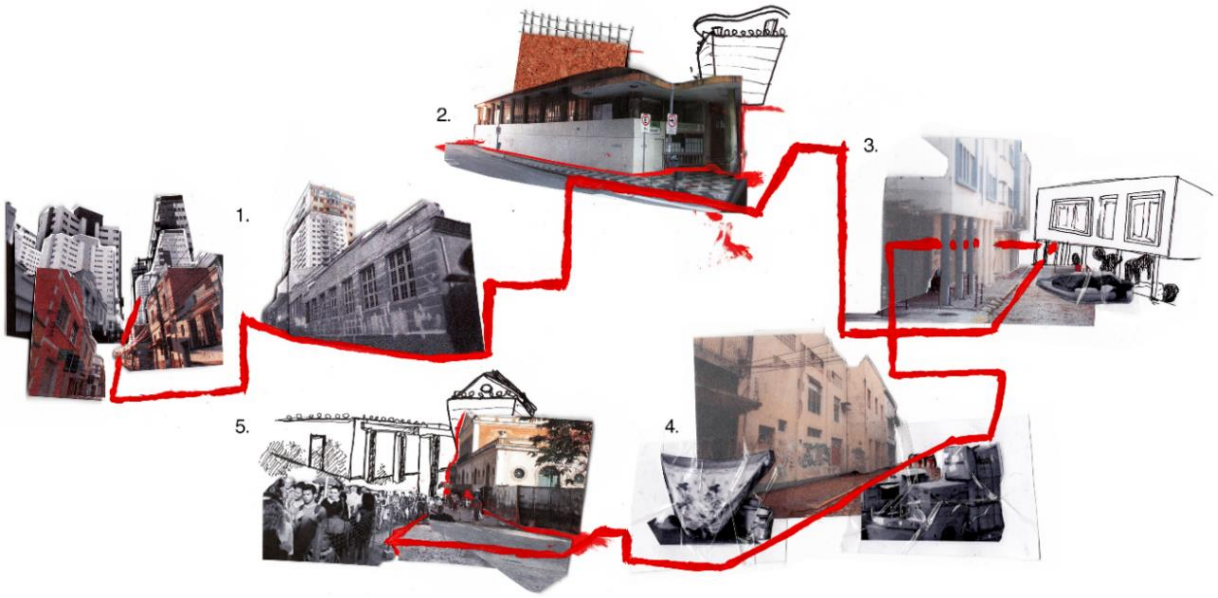
O comércio tradicional no centro histórico está concentrado nessa porção. Podemos ver senhores e jovens dividindo espaço no *entra e sai* de nomes conhecidos. Das tantas casas – da água, da pintura, dos cabides, do fogão, dos bolos. E as galerias comerciais podem ser lidas como mundos à parte, vencendo os terrenos irregulares dos edifícios que avançam sobre ruas paralelas. Elas surgem com uma abertura tímida e assumem significados para além do seu cunho comercial, completamente inseridas na dinâmica urbana pública do centro e da vivência local.

Aproximando-nos ainda mais da Praça XV de Novembro, percebemos a mudança no padrão de disposição arquitetônica: os centenários casarios brotam e começam a dividir espaço entre os prédios mais antigos, em sua maioria de caráter modernista. Apesar de existir algum abandono material, há cada vez mais edifícios com fachadas tamponadas, ou mesmo grandes placas de “aluga-se”. Essas imagens, para nós, configuram-se como grandes planos: uma cidade coberta por tapumes.

Contraditoriamente ao que pregava o sentido de liberação da cidade para o pedestre e a circulação espacial característicos do ideário do movimento moderno, as antigas marquises sustentadas por pilotis vêm sendo cercadas, justamente para impedir que indivíduos em situação de rua possam se abrigar embaixo delas. Destacamos o Prédio das Diretorias – reconhecido símbolo do modernismo em Florianópolis, com sua avantajada marquise e grande espaço de transição entre o público-privado –, teve grande parte do recuo tamponado, porque ali se concentravam moradores em situação de rua, artesãos e indígenas.

Mesmo assim, avistamos moradores em situação de rua que se abrigam na rua oposta, na tentativa de afirmar seu espaço na proximidade daquela marquise, que por tanto tempo promoveu abrigo. Durante a noite, esses moradores podem ocupar os espaços centrais com mais liberdade. Lá, dividem espaço com prostitutas e jovens que frequentam algumas boates instaladas na região. Não ameaçam nem são ameaçados – convivem com o espírito de que podem apropriar-se subversivamente daquelas vias pelas poucas horas que a madrugada lhes permite. Seja sentados nos meios-fios ou mesmo apoiados nos muros de estacionamentos, prédios e dormindo nas calçadas; mas pela manhã será necessário restaurar a ordem.

Quando chegamos mais próximo da Praça XV de Novembro e adentramos as ruas do centro Leste, deparamo-nos com um outro panorama. Nesse trecho, chama-nos a atenção justamente a permanência da abertura inferior dos prédios sob pilotis, visto que uma parte de seus projetos (a grande maioria não atingindo os quatro andares) foi construída sob a premissa de um plano diretor que obrigava os edifícios a possuírem um recuo com relação ao passeio público.



1. Edifícios localizados a oeste, prontos ou em fase de construção. À sua frente, casarios antigos. **Sólidos.**

2. Edifício das Diretorias, com sua marquise coberta por tapumes. Ao fundo, ilustrações destes espaços em mídias variadas. **Planos.**

3. Edifícios padrões do setor leste, com grandes marquises abertas onde dormem moradores de rua. Ao canto, uma cama improvisada e um croqui da situação. **Vazios.**

4. O Cine Império, com grande recuo. Nos cantos, espaços montados por moradores de rua. **Vazios.**

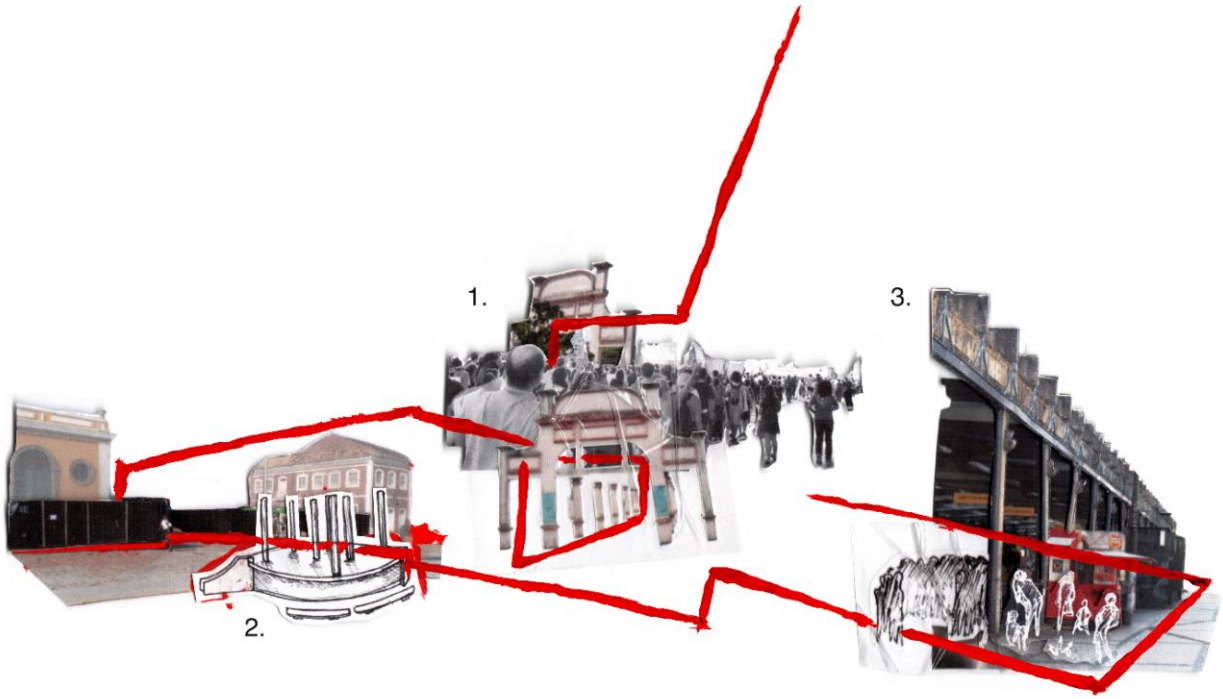
5. O Largo da Alfândega, fechado por cercas e tapumes que impediam e estrangulavam a passagem. Ao fundo, croqui da região do coreto da Praça XV, também fechado por tapumes. **Planos.**

Figura 3 - Transurbanograma de percurso 01: do Centro Oeste para o Centro Leste. Elaborado pelos autores, 2019-2020.

Defronte à Praça XV de Novembro, o grande marco histórico é o Miramar. A colunata arquitetônica evidencia um duplo vazio. Isso porque demarca de forma dramática a mudança socioespacial do centro histórico. O que antes era mar se transformou em aterro; e seu uso apenas se mantém vivo na memória coletiva do que deixou de existir ali. Entretanto, em alguns momentos festivos essa arquitetura da ausência se transforma: suas colunas viram apoio para cartazes, bandeiras e ela fica repleta de pessoas em grandes manifestações.

Nas suas imediações remanesce a lembrança de importantes espaços de resistência, hoje usurpados do povo: o “palco aberto” e o grande vazio do Largo da Alfândega, bem como os vazios do Terminal Cidade de Florianópolis.

Esses sediavam as mais variadas manifestações culturais locais: desde o Boi de mamão até a capoeira; do ensaio da roda de samba a uma batalha de rap feminino – essa que reunia mulheres da periferia nas noites de sexta-feira (p



1. O miramar. Ao fundo, o espaço em dia de manifestação. Vazios.

2. Croqui da implantação do já demolido palco aberto do Largo da Alfândega. Ao fundo, o edifício da alfândega e proximidade fechados por tapumes. Planos e Vazios.

3. O Terminal Cidade de Florianópolis, com croqui sobreposto feito durante uma das visitas à batalha de rap. Vazios.

Figura 4 - Transurbanograma de percurso 02: entre os Centros Oeste e Leste. Elaborado pelos autores, 2019-2020.

Mesmo assim, os artistas se instalam e vendem seu artesanato nessa região. Os grafites e pichações ainda permanecem. Existe certo saudosismo nessas ruas do Leste, porque são menos povoadas do que as do Centro-Oeste, seus comércios são mais humildes – destacando-se malharias, brechós e os sebos. É perceptível que a convivência dos moradores de rua, prostitutas, artesãos, grafiteiros e artistas políticos da *urbe* dentro dessa parte da cidade é mais intensa. Nota-se o vínculo espacial gerado entre o local e a pessoa humana.

Entendemos que os eixos Leste-Oeste aparecem como grandes definidores do desenvolvimento urbano do centro histórico. Há tempos esses eixos têm concentrado estabelecimentos comerciais e de prestação de serviços. Como consequência, observa-se uma permanência muito menor do contingente populacional. Essa caracterização faz com que haja uma população flutuante nas áreas centrais, mais densamente ocupada durante o dia. Um dos principais lugares de uso maciço de diversos tipos de públicos são os arredores da Praça XV de Novembro.

Dentro do seu espaço amplamente arborizado e mobiliado, constrói-se um lugar de apropriação. Em seus bancos, podemos encontrar senhoras conversando, jovens descansando, moradores em situação de rua dormindo. O espaço transpira o espírito do conflito. Mais perto da Catedral, senhores jogam cartas e xadrez – e esses parecem estar lá durante todo o dia, a toda hora. Faça chuva ou faça sol, os assentos próximos a um posto policial garantem o bem-estar desses senhores, que se reúnem frequentemente no mesmo local.

Vale o destaque também para o próprio Largo da Catedral. Em um dos percursos, deparamo-nos com a apresentação do folclórico Boi de mamão. Em outro, com uma grande reunião de sindicalistas. Ao mesmo tempo, brotam no lugar barraquinhas de todo tipo. Um lugar que já foi espaço de grandes manifestações e ainda continua sendo. A total abertura espacial que está presente no coração da cidade é passível de ocupação dos mais inimagináveis usos – une fé, cidadania e todos os tipos de pessoas da cidade. Pode ser considerado um espaço de encontro das áreas centrais de Florianópolis.

Caminhando em direção à Avenida Mauro Ramos, o movimento mingua. Entretanto, estão presentes muitos grafites e pichações, que trazem um tom político à região. Podemos reparar algumas produções que vão desde quadros monumentais a *tags* e manifestos. Já completamente inseridos no centro Leste, por conta do abandono institucional, podemos destacar dois espaços de grande importância pública.

1. Croqui e planta de vendedores ambulantes, bem como de suas tendas.

2. Largo da Catedral. À frente, em um dos percursos, uma apresentação de boi de mamão. Ao fundo, em outro, um festival de renda de bilro.

3. Croqui da região lateral do largo. Diante de um posto policial, senhores jogam cartas em mesas de xadrez.

4. Aglomero próximo da mesa onde Feijão trabalha como trancista, na Praça XV.

5. Croqui e foto de uma das feiras que ocorre na proximidade da Praça XV.

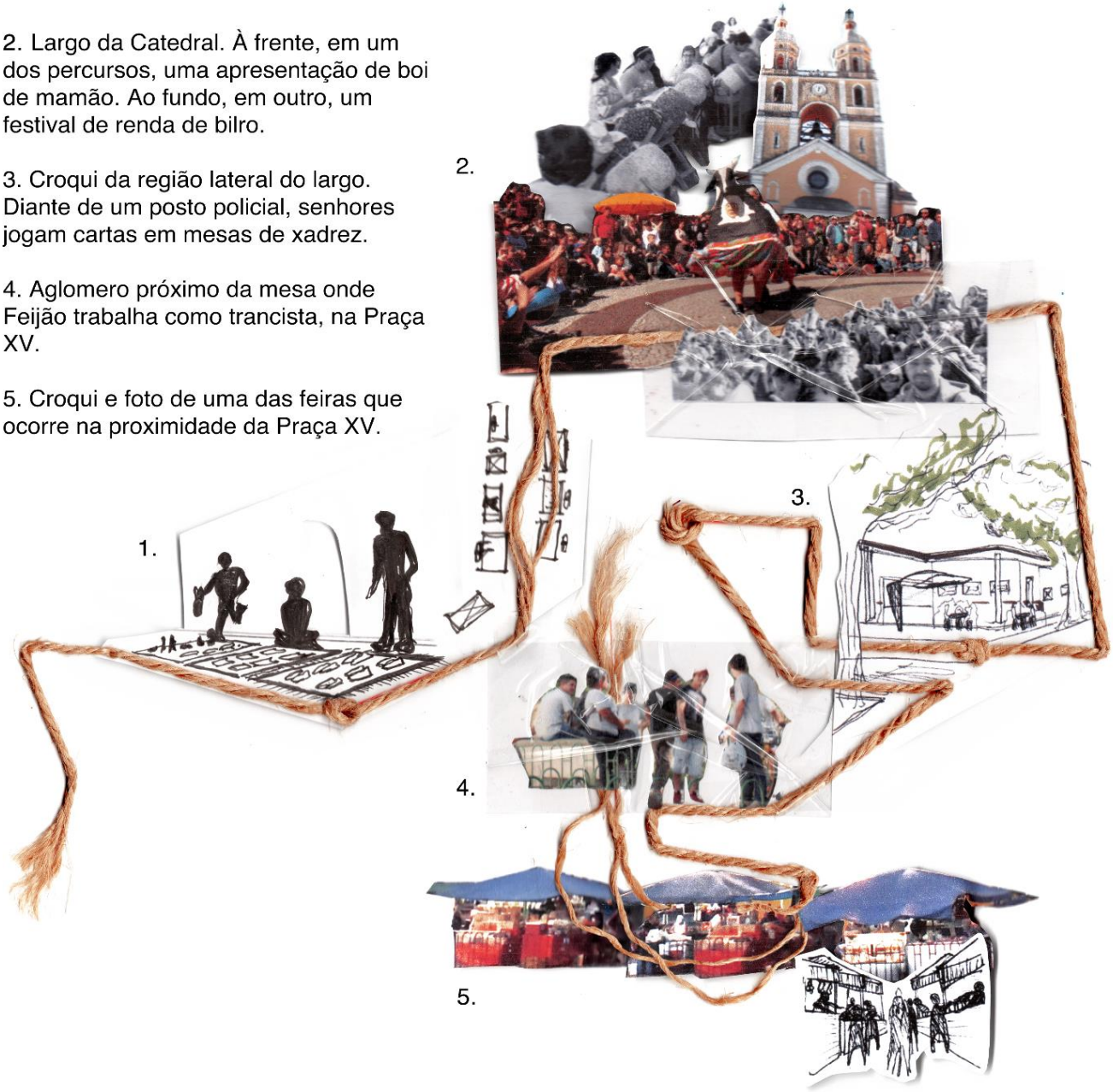


Figura 5 - Transurbanograma de percurso 03: Praça XV de Novembro e cercanias. Elaborado pelos autores, 2019-2020.

O Colégio Antonieta de Barros, outrora chamado Dias Velho, abandonado desde 2008, parece ser o mais gritante deles. Ao nos aproximarmos dessa edificação, notamos suas diversas inscrições – que vão desde grafitagens quase profissionais a *lambes* de festas que ocorrem nas proximidades. Jovens se sentem à vontade, mesmo à luz do dia, para contribuir com decalques para aquelas paredes: durante um dos percursos avistamos três deles que, desimpedidos, colavam cartazes de cunho político em sua fachada.

O outro, é o imóvel onde antes localizava-se o cinema “Cine Imperial” (MUNARIM, 2009, p. 197). Inaugurado em 1939 e, mais tarde, sediando uma fábrica de sabões. Teve sua fachada completamente descaracterizada com o tempo. Ali, um recuo com relação à rua não somente permite que se proliferem os manifestos e inscrições em suas paredes, mas também proporciona um espaço de acolhimento para um ou outro morador em situação de rua. Passando pela fachada da Rua João Pinto pudemos encontrar uma mochila, algumas caixas e um pouco de espuma – indícios de que alguém já garantia, ali, seu precário espaço de permanência noturna.

É válido destacar a mudança da dinâmica desse espaço no período noturno, onde vários bares próximos ou adjacentes à Av. Hercílio Luz abrem e permitem um fluxo relevante de pessoas. Há, portanto, uma grande abertura para permanência – ainda que de forma desestruturada e espontânea. Por conseguinte, não é difícil deparar-se com sinais de uso indevido da rua – há lixo espalhado, principalmente nas proximidades com a Rua Vitor Meirelles, a saber: garrafas, latinhas e bitucas de cigarro.

A escadaria do Rosário, mais a Oeste, defronte à Igreja do Rosário, é também um lugar emblemático. No primeiro percurso em que passamos pela escadaria fomos abordados por um homem. Parou do nosso lado, sentou-se e conversou. Perguntou o que desenhávamos e o que registrávamos. Ao lado dormia um homem que fez das paredes da escada um abrigo. A escadaria agora se transforma também em um espaço de encontro, grande sala de estar para o desenho e a conversa, mas também um abrigo para o sem-teto.

A UBRO (União Beneficente Recreativa Operária) fundou em um casarão em 1922 seu teatro, que até hoje é utilizado na promoção de peças e espetáculos locais. No dia em que o visitamos, deparamo-nos com um senhor vendendo arranjos florais. Pedro, morador em situação de rua, não hesitou em nos contar sobre sua trajetória – do nascimento de seu filho à tutela dos estudantes de Biologia na produção dos arranjos. Recitou versos bíblicos, nos desejou bons sentimentos. O teatro da UBRO é o grande tensionador daquele espaço social: suas tardes e noites de peça mudam completamente o espaço público e fazem da sua escadaria um grande hall de recepção, onde os degraus viram um singelo mobiliário urbano para quem ali se aconchega.

Outros espaços de encontro no centro histórico também são as esquinas, elementos de referência geográfica. São também objeto de uma intensa trama de relações, porque, ao mesmo tempo, podem ser interpretadas como a junção das linhas – as ruas –, mas também os nós. Isso porque conseguem ser lidas como locais de intenso debate político

ou de uma relevância histórica. O Instituto Arco-íris, comércios como o Senadinho e outros espaços são caracterizados aqui como esses lugares nevrálgicos da cidade.

1 a. Esquadria preenchida e grafitada de casario abandonado.
b. Portas com *tags* em edifício abandonado.
c. Lambe de fotógrafo.
d. Lambe representando Cruz e Sousa.
e. Muro de edificação grafitado.

2. O Senadinho. À frente, colagem com seus frequentadores em foto tirada na década de 1960. Ao fundo, imagem do balcão interno e registro do presidente João Figueiredo no episódio conhecido como Novembrada.

3. Croqui da escadaria do Rosário.

4. Escadaria da UBRO. À frente, croqui do morador de rua Pedro.

5. Fachada dos Correios, com grande concentração de pichações.

6. Escola Professora Antonieta de Barros. Ao fundo, um lambe em homenagem à professora. À frente, jovens colando lambes.

7. Instituto Arco-íris. À frente, registro de uma aula de artes. Ao fundo, grafite da sala de entrada que diz "VIDA LIVRE".

8. Paredes do antigo Cine Império, com grande concentração de pichações.

Figura 6 - Transurbanograma de percurso 04: do Centro Leste para o Centro Oeste. Elaborado pelos autores, 2019-2020.

Assim que nos aproximamos do casarão de esquina onde se encontra o Instituto Arco-Íris, percebemos um tipo de ambientação muito diversa. Dois grandes salões, um com equipamentos de cozinha, mesas e diversos materiais em outro. Dois estagiários de Psicologia nos apresentaram o projeto, que acolhe e promove a formação político-cultural de populações em situação de vulnerabilidade. Em tempo, presenciamos uma oficina de pintura, onde moradores em situação de rua e prostitutas desenham e pintam suas vivências. A estrutura é precária, aparente e com forro e paredes com infiltrações.

Entretanto, é inegável que diante desse edifício decadente em uma esquina da cidade surgiu o inimaginável: um espaço de permanência para os nômades urbanos.

O Senadinho, fundado em 1948 e originalmente batizado de Ponto Chic, era o espaço onde políticos e cidadãos debatiam informalmente os rumos da política urbana. Suas fachadas completamente abertas e seus balcões de apoio, sem assentos, geram uma arquitetura gentil. Está localizado defronte à Esquina Democrática e foi palco de episódios como o linchamento do presidente João Figueiredo, conhecido mais tarde como "Novembrada" (AGUIAR, 2015, p. 12-16).

Algumas considerações

A estratégia do caminhar como modalidade de pesquisa pelas áreas centrais da capital catarinense tinha como objetivo trazer à luz aqueles espaços opacos nos *intermezzos* da urbe. Buscamos revelar aqui em nosso perambular pelas galerias, marquises, espaços vazios, lugares de encontro, escadarias e esquinas do centro histórico Leste-Oeste as nuances ocultas para uma reflexão crítico-criadora, construída por meio de texto e imagens facetadas da nossa percepção sobre essas parcelas de cidade.

Os transurbanogramas se constroem como mapas mentais dos percursos, mas também como potência de intelecção artístico-projetual dos espaços da cidade de Florianópolis. Não estão acabados, porque se situam como uma interpretação possível e em devir da cidade. São percepções mutantes. Eles traduzem os territórios e os trajetos percorridos pelos pesquisadores construindo um mapa em aberto, cartografia sensível que se coloca para a interpretação do Outro e para teste. São desenhos que se somam às diversas camadas de sentimentos, revelando algumas tensões socioespaciais nas tessituras urbanas do centro da capital catarinense.

Referências

AGUIAR, Karine Petry de. Memória urbana da arquitetura comercial em Florianópolis. **Atas do 1º Congresso da Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa**. São Paulo, 2015.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor (1921). In: GAGNEBIN, J. M. (Org.). **Escritos sobre Mito e Linguagem**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, p. 101-119, 2011.

CARERI, Francesco. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

COSTA, X. El arquitecto como etnógrafo. In: GAUSA, M.; DEVESA, R. (Ed.). **Otra Mirada**. Posiciones contra crónicas. Barcelona: G. Gili, p. 37-40, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

GAUSA, M. Tiempo dinâmico/ orden (in)formal: trayectorias (in)disciplinadas. In: GAUSA, M.; DEVESA, R. (Eds.). **Otra Mirada**. Posiciones contra crónicas. Barcelona: G. Gili, p. 217-221, 2010.

MUNARIM, Ulisses. **Arquitetura dos cinemas:** um estudo da modernidade em Santa Catarina. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PALLASMA, J. **Essências**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

VEIGA, Eliane Veras da. **Processo histórico de mutação da paisagem urbana da área central de Florianópolis** (1850-1930). Dissertação (Mestrado em História) - UFSC, Florianópolis, 1990.

II – CIDADE MEDIADA

MEDIAÇÕES CULTURAIS EM TEMPOS DE MUTAÇÕES ESTÉTICAS E NOVAS AMBIÊNCIAS. ENTRE JANELAS E O MUNDO

Tocar mundos. Arte, cidade e narrativas do comum – Ações artivistas participativas realizadas no bairro do Cabanyal na cidade de Valência-Espanha

Fabiane Cristina Silva dos Santos (Bia Santos)[49]

No presente texto iremos abordar questões relacionadas com arte pública, em um processo participativo, através de ações reivindicativas e colaborativas. Procuramos analisar de maneira direta como a arte se relaciona com o contexto através de ações de *site specific*[50], dentro de um processo colaborativo, em que o espectador tem um papel fundamental no processo de desenvolvimento da obra ou das ações artísticas realizadas.

As mudanças na forma de visualizar, produzir, conceituar, visibilizar as intervenções artísticas no espaço público passam a estar vinculadas diretamente com novas formas de ativismo político, mostrando atualmente o grande interesse pela vertente da arte política. Nesse sentido, o que se busca é uma democratização da arte, assim como uma relevância do papel da arte no contexto social, trabalhando por uma cultura mais acessível, descentralizada e participativa, que de certa maneira reflete as particularidades e necessidades de diferentes comunidades dentro do seu contexto local, marcada pela participação e colaboração da comunidade na realização da obra, transformando o conceito de obra artística devido à intervenção social e pelo seu caráter processual, o que nos faz revisar os conceitos de artistas e de obras de arte modernistas. Essas práticas artísticas estão dentro das vertentes artísticas caracterizadas em um contexto colaborativo, social e contextual nas correntes artísticas estabelecidas por alguns teóricos, como: arte dialógica (KESTER, 2004), arte relacional (BORRIAUD, 2007), assim como arte contextual (ARDENNE, 2006) e também o novo gênero de arte pública (LACY, 1995).

Podemos ter como exemplo o trabalho do *Artist Placement Group*[51], criado em 1965, tendo como líderes John Latham e Barbara Stevini, que tinham como lema "*The context is half the work*". Esse grupo desenvolvia trabalhos que colocavam os artistas no contexto cotidiano do local, em situações não artísticas, onde promoviam a arte fora do circuito oficial

---

[49] Artista Visual, investigadora cultural. Doutora em *Artes Visuales e Intermedia* pela Universidad Politécnica de Valencia. Desenvolve diversas atividades independentes no âmbito das artes e sua difusão. Desenvolve seu trabalho em torno das questões de gênero e suas relações entre o público e o privado, a arte colaborativa e as novas mídias em um diálogo constante entre o espaço físico e o espaço virtual, usando a geolocalização como recurso para a criação de narrativas visuais.

[50] Uma obra de arte criada para existir em um determinado lugar. Normalmente, o artista leva o local em consideração ao planejar e criar a obra de arte. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_art

[51] https://www.tate.org.uk/artistplacementgroup/

de galerias e museus, procurando reposicionar o papel do artista no contexto social mais amplo, como em instituições governamentais, comércios, espaços privados. Desse modo, os artistas se situavam como observadores e participantes diretos de atividades de entidades como *London Health Department*, *Department of Environment of Birmingham* ou *Scottish Office* de Edimburgo, colaborando diretamente com seus trabalhadores, realizando projetos de vídeos participativos, projetos de esculturas, performances, dinâmicas internas para tomadas de decisão da empresa etc., tendo como objetivo experimentar como podia influenciar nas resoluções dos problemas o pensamento artístico, mais imaginativo, com capacidade de conectar com diferentes disciplinas.

Nos finais dos anos 1960 e início dos anos 70, podemos encontrar tentativas de desenvolver novas formas de implicação e participação do espectador. Retrocedendo no tempo, podemos recuperar os primeiros *happenings* protagonizados por Allan Kaprow, que convidava o espectador a interagir intelectualmente e fisicamente com a arte e fazer parte da obra, como também as obras dos artistas Vito Acconci, Adrian Piper e Mierle Lademan Ukeles, com seus vídeos e performances que buscavam uma relação dialógica com o espectador, em uma relação colaborativa entre artista e público ou instituições locais, necessária para completar a obra.

Artivismo e suas ações em um contexto social

A arte pública tem uma ligação direta com a ideia de obra *site specific*, ou seja, a obra realizada para/em um lugar concreto, tendo em conta as características físicas, espaciais e contextuais do lugar. Como podemos presenciar, várias cidades do mundo estão continuamente em processo de transformação, as quais muitas vezes interferem nos costumes do próprio lugar, na nossa forma de ver, na nossa forma de relacionamento com o entorno, porém também fazem com que nossa visão adormeça, gerando uma “foto estática”, ou seja, uma imagem fácil de ver que é construída no nosso imaginário como uma única leitura, em que muitas vezes pequenos detalhes que configuram os espaços que nos rodeiam passam despercebidos.

Geralmente essas transformações são acompanhadas por um processo de gentrificação (que vem da palavra inglesa “gentry”, que se traduz como burguês, no contexto se entende como elitização do lugar), e, como sabemos, é um processo, e não um resultado final, que se materializa a partir de três fases: 1º) abandono por parte da administração, degradando os serviços básicos; 2º) reassentamento por uma classe social mais baixa, que passa a ser estigmatizada, gerando insegurança e conflito social; 3º)

revitalização econômica, compra de propriedades, especulação, novos moradores com nível aquisitivo mais alto, mudanças de costumes.

Um processo do qual a administração pública tem conhecimento, e que se estende com os diversos processos de ganho de capital urbano, que se mantêm pelo próprio Estado e por outro, que captam as parcelas que estão disponíveis para o mercado capitalista. A administração decide qual será o próximo bairro a perder serviços básicos para que em um futuro passe por um processo de reurbanização, requalificação.

Durante esse processo de transformação, surgem algumas ações artísticas que contribuem para que esses espaços cotidianos passem a ter uma outra relação com seus moradores, representando um alto-falante para fazer visíveis os problemas locais, suas reivindicações, resistência a especulação, assim como uma ferramenta para colocar em evidência valores locais que são ocultados estrategicamente.

O coletivo artístico *Left Hand Rotation*[52] vem desenvolvendo diferentes ações relacionadas com o processo de gentrificação em diferentes cidades através de seu projeto *Museo de los desplazados*[53], uma plataforma colaborativa que se oferece como ferramenta de reflexão coletiva sobre os conflitos associados aos processos de gentrificação.

Figura 1 - Infografia sobre processo de gentrificação.
Fonte: Coletivo Left Hand Rotation.

[52] http://www.lefthandrotation.com/index.htm
[53] https://www.lefthandrotation.com/museodelosdesplazados/

Nesse sentido, trataremos de ações específicas realizadas no bairro do Cabanyal na cidade de Valência - Espanha, que sofreu uma grave ameaça à sua sobrevivência, envolvendo planejamentos urbanos da prefeitura, que pretendia derrubar 1.651 casas para prolongar a Avenida Blasco Ibañez, para conectar o centro da cidade com a praia. Nesse processo, surge a plataforma cívica “Salvem El Cabanyal” (http://cabanyal.com/), que impulsionou ações estratégicas de resistência e defesa do bairro tanto no âmbito jurídico como no âmbito cultural.

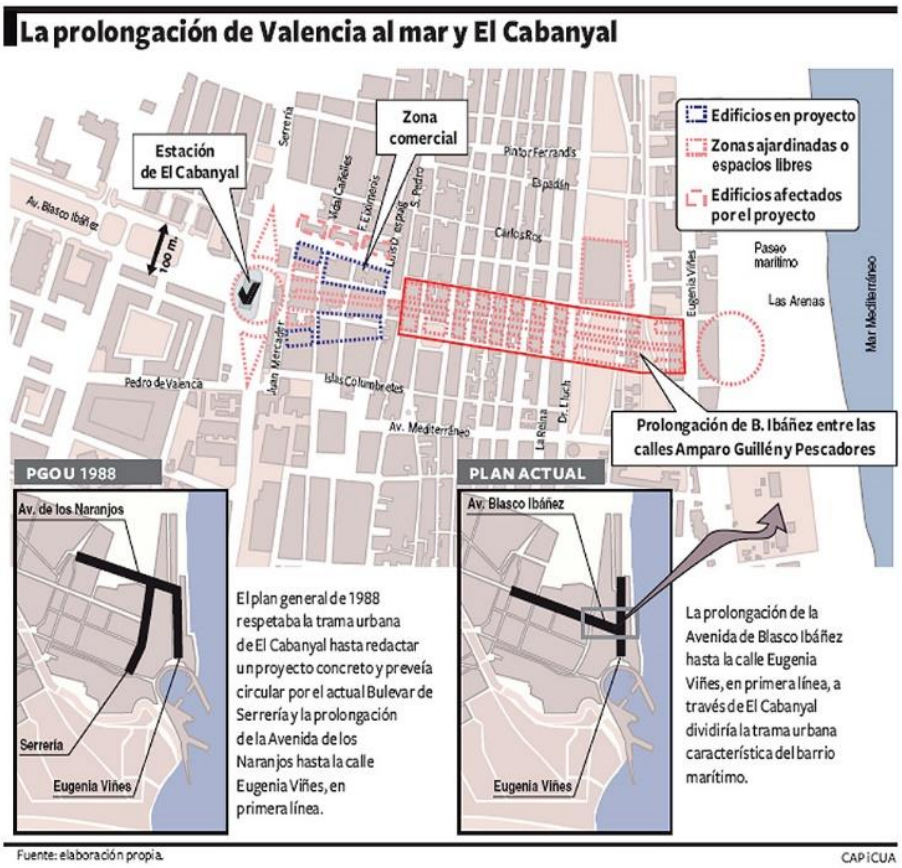


Figura 2 - Plano da prolongação da avenida que afetaria bairro do Cabanyal. Fonte: El País[54].

Para contextualizar o território de atuação, o Cabanyal é um bairro que tem sua origem nos primeiros assentamentos urbanos às margens do litoral e próximo ao porto da cidade de Valência, de origem humilde, formado inicialmente por pescadores, agricultores e marinheiros no século XIX. Encontramos casas de arquitetura popular modernista, e que se caracterizam por um importante trabalho artesanal de carpintaria, bem como em ferro e cerâmica, que se podem apreciar especialmente nas suas fachadas, que substituíram as primeiras barracas. No caso particular do Cabanyal, o bairro foi declarado bem cultural em

[54] https://elpais.com/elpais/2010/01/07/media/1262897593_720215.html

perigo de destruição pelo Ministério de Cultura Espanhol, através de sua declaração de "Espólio". Várias entidades nacionais e internacionais deram o alerta, apoiando a luta dos moradores visibilizando o problema.

Figura 3 - Bairro do Cabanyal, Valência. Fonte: Imagens de arquivo – Salvem El Cabanyal[55].

Nesse contexto local, realizamos algumas intervenções artísticas, onde procuramos dentro do ativismo cultural, a partir da mediação artística, sensibilizar o olhar além da imagem a que estamos acostumados no nosso cotidiano, desenvolvendo projetos artísticos colaborativos para colocar em destaque, através de ações artísticas, valores como a identidade, a memória e o patrimônio material e imaterial de um lugar e, de certa maneira, chamar atenção quanto a uma problemática concreta.

Cabanyal Portes Obertes

Em 1998 surge Cabanyal Portes Obertes[56], evento de arte pública, multidisciplinar, de arte contemporânea em que os vizinhos do bairro colocam à disposição suas casas como Centros Culturais e abrem para que o público conheça a realidade local desde o interior de suas casas, mostrando uma forma de viver como contraponto da visão partidarista das autoridades locais.

O elemento característico do Cabanyal Portes Obertes foi converter a própria realidade do bairro no cenário do evento, um suporte único, vivo e gravemente ameaçado de extinção. Especialmente utilizando as casas dos moradores como espaço expositivo. É esse espaço da vida cotidiana que abriga durante algumas semanas obras de todos aqueles artistas que querem mostrar sua solidariedade para com o bairro do Cabanyal e sua aversão ao projeto urbanístico proposto. Não é a primeira vez no âmbito da arte contemporânea que se propõe uma experiência desse tipo, também surgiram outras

[55] http://cabanyal.com/
[56] http://cabanyalportesobertes.org/

iniciativas, podemos citar “Chambres d’amis”, em Gante, e “Show Roms”, na Califórnia, que não tiveram muita difusão. Na maioria dos casos, foram convocatórias institucionais que esqueceram o componente político, que resulta intrínseco na relação da casa-cidade, casa como elemento celular na organização da cidade. (MARTÍNEZ, SANTOS, 2015, p. 133-158)

Figura 4 - Cabanyal Portes Obertes. Fonte: Imagens de arquivo – Salvem El Cabanyal[57].

O evento teve sua última edição em 2015, findando com a mudança do governo local e a paralização do projeto de ampliação da Avenida.

Vespa. Pasa por aquí

No último Cabanyal Portes Obertes (ARROYO, 2016), realizamos o projeto artístico “*Vespa. Pasa por aquí*”, uma obra de gamificação de realidade aumentada, novas mídias, geolocalização, que propõe ao espectador uma experiência de viagem que permite conhecer o processo de transformação do bairro do Cabanyal e seu modo de vida.

[57] http://cabanyal.com/

"*Vespa. Pasa por aquí… viaje al centro de un barrio*"[58] é uma proposta artística que gera um novo conceito de viagem, capaz de transferir o espectador da imobilidade para diferentes espaços físicos e temporais, combinando o presente, o passado e o futuro do bairro Cabanyal. Um projeto que, através da aplicação de técnicas de gamificação, permite conhecer os processos de transformação e decomposição que foram vistos no bairro, mostrando as mudanças físicas em sua forma arquitetônica e social, através das experiências de seus vizinhos. Para transmitir essa mensagem, o trabalho foca em um dispositivo principal, uma velha moto Vespa, além de óculos de realidade virtual acoplados no capacete, transformando um veículo clássico em um dispositivo tecnológico, que dá acesso a um tour interativo.

Figura 5 - "Vespa. Pasa Por Aquí… viaje al centro de un barrio". Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[59].

[58] Vespa. Pasa Por Aquí… viaje al centro de un barrio" - Uma obra de: Bia Santos, Emilio Martínez, Manuel Ferrer, Alena Mesarosova. Colaboración: David Sanz Kirbis, David Cuartielles. http://www.espai214.org/biasantosweb/?page_id=434

[59] http://www.espai214.org/biasantosweb/?page_id=434

Figura 6 - “Vespa. Pasa Por Aquí… viaje al centro de un barrio”. Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[60].

Cabanyal Archivo Vivo

Seguindo a linha de atuação do projeto de arte pública *Cabanyal Portes Obertes*, surgem outros projetos participativos desenvolvidos especificamente para o Cabanyal. Em 2011 realizamos o projeto *Cabanyal Archivo Vivo*[61], coordenado por Lupe Frigols, Emilio Martinez e Bia Santos, que tem como objetivo principal reconhecer os valores do bairro do Cabanyal na cidade de Valência - Espanha, valorizando seu importante patrimônio arquitetônico, urbanístico e social, sua história e sua identidade. É um projeto multidisciplinar, composto de outros projetos no campo da pedagogia, da arquitetura, do patrimônio, da participação cidadã, da arte e das novas tecnologias. Tentamos dar voz ao maior número de especialistas e cidadãos que quiseram colaborar, como associações locais, de vizinhos, a esfera universitária, a comunidade escolar.

Cabanyal Archivo Vivo é um projeto composto por outros cinco, que se compõem, por sua vez, de outros, que são os seguintes: *Hablemos sobre el Cabanyal*, um conjunto de 100 entrevistas que reúne declarações dos moradores e

[60] http://www.espai214.org/biasantosweb/?page_id=434
[61] http://www.cabanyalarchivovivo.es/

visitantes que contam suas experiências pessoais e lembranças do bairro, realizado por Bia Santos; *Derivas Virtuales en el Cabanyal*, comissariado por Emilio Martínez, composto por uma série de quatro propostas artísticas a partir de conceitos de geolocalização (*Encuentre la memoria*, realizado por Fred Adams e Veronica Perales, *Impresiones Intangible*, pelo LaboLuz/UPV, *TimeTravellers Cabanyal*, por Manusamo&Bzika, e *Previsión de las olas*, por Diego Diaz e Clara Boj); *Aprendiendo del Cabanyal*, projeto pedagógico, composto por um material lúdico educativo, realizado por Silvia Molinero Domingo e Mixuro studio de arquitetura, coordenado por Bia Santos e Emilio Martínez; *Cabanyal. Patrimonio cultural, participación ciudadana e iniciativas de futuro,* série de conferências com especialista na área de arquitetura, urbanismo participativo*,* proteção patrimonial*;* e finalmente *La playa más Bella,* uma edição especial da revista objeto *La más Bella*, com a participação de 25 artistas, coordenado por Pepe Murciego e Lupe Frígols.

Figura 7 - Projeto Cabanyal Archivo Vivo. Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[62].

[62] http://www.espai214.org/biasantosweb/?page_id=434

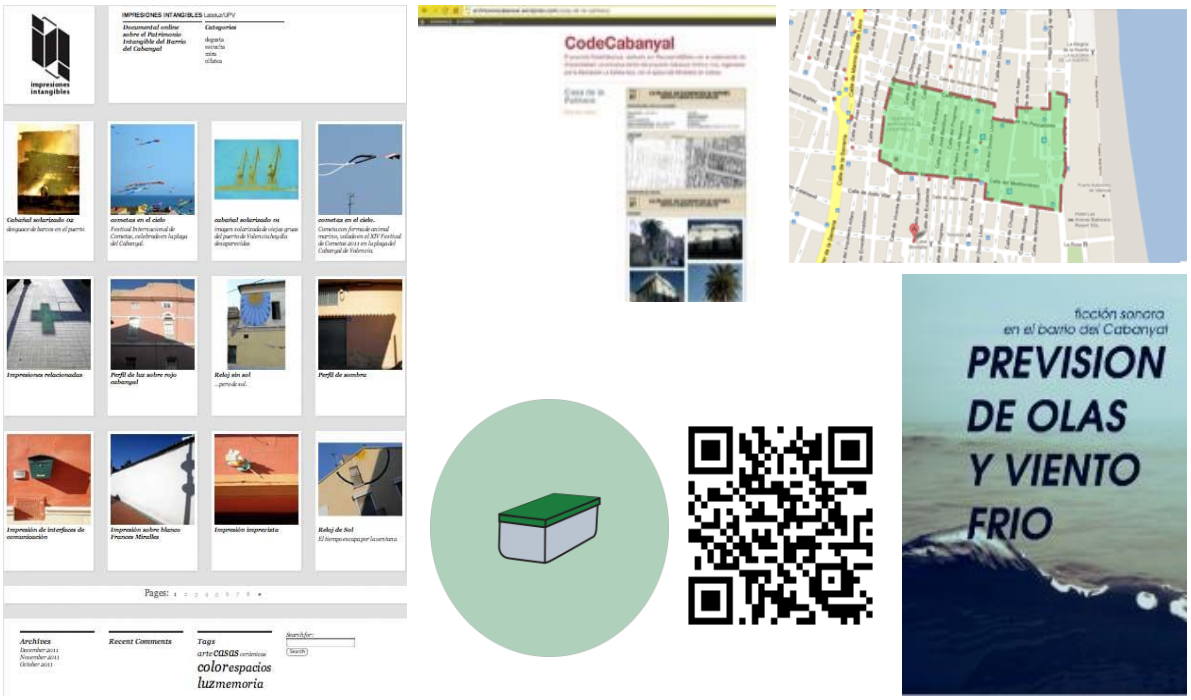


Figura 8 - Projeto Cabanyal Archivo Vivo. Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[63].

CraftCabanyal

Em 2013 iniciamos CraftCabanyal[64], que desenvolve obras participativas entre artistas e três gerações de moradores do bairro do Cabanyal. Nasce no contexto do projeto *Cabanyal Portes Obertes,* em meio às diversas atividades realizadas pela *Plataforma Salvem El Cabanyal*. Ao longo dos 16 anos de atividades de *Cabanyal Portes Obertes*, os moradores do bairro colaboram ativamente, de maneira direta ou indiretamente, com as propostas artísticas e, de certa forma, passaram a ser impregnados com o universo da criação. Dessa atividade surgem outras propostas de projetos em que os vizinhos se tornam artífices de suas próprias intervenções.

CraftCabanyal é um projeto de arte participativo de craftvismo[65] com perspectiva de gênero, de intervenção-mediação cultural através da arte finalizado em 2018. Por meio da ação artesanal, os moradores do bairro e participantes do projeto são coautores de uma obra participativa. Trabalhamos com a autoestima dos

[63] http://www.espai214.org/biasantosweb/?page_id=434
[64] http://craftcabanyal.espai214.org/
[65] As atividades artesanais de ocupação feminina, passam a se fundir com as artes visuais em processos híbridos de construção da linguagem, como bordados, costuras, etc., incorporando desde o conceitual ao material, onde muitas mulheres artistas usam fios, lã, tecidos, agulhas, etc. etc ... como uma reivindicação contra a marginalização da atividade artística feminina, mas também como uma forma de protesto dentro de um contexto social que faz um cruzamento entre artesanato (Craft) e ativismo. (SILVA DOS SANTOS, 2015)

moradores do bairro, através do envolvimento e de experiências que se tornaram um valor invulnerável do patrimônio imaterial do bairro.

A proposta consistia em buscar um veículo expressivo através do qual os vizinhos pudessem transmitir suas memórias, sentimentos etc., por intermédio da expressão manual dos chamados afazeres domésticos, como costura e bordado. Para iniciar os trabalhos, foi realizada uma convocatória aos membros da plataforma Salvem El Cabanyal, assim como às pessoas simpatizantes da causa, e outros artistas, através de redes sociais e correios eletrônicos. Organizamos reuniões semanais em que nos reuníamos para discutir a proposta e desenvolver o trabalho de forma colaborativa.

Figura 9 - Projeto CraftCabanyal. Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[66].

Foram realizadas diferentes ações artísticas no projeto CraftCabanyal[67], entre elas destacamos a obra "*Què passa ací*?"[68]. É um bordado coletivo de 4 x 5,5 m do mapa do bairro Cabanyal. No centro do mapa está a zona declarada Bem de Interesse Cultural, delimitada com fio vermelho. Nessa zona foram implantados chips de áudio que possibilitam ouvir depoimentos sobre o bairro. Os áudios foram previamente gravados, num total de

[66] http://www.espai214.org/biasantosweb/?page_id=434
[67] http://www.espai214.org/craftcabanyalproyectos/proyectos/
[68] http://www.espai214.org/craftcabanyalproyectos/2016/07/05/127/

cinco, e demarcados com tecidos coloridos bordados com a pergunta: "Què passa ací?" > PREM ("O que está acontecendo aqui?" > aperte).

Figura 10 - Obra "Què passa ací?". Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[69].

Figura 11 - Obra "Què passa ací?".
Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[70].

[69] http://www.espai214.org/biasantosweb/?page_id=434
[70] http://www.espai214.org/biasantosweb/?page_id=434

Agora essa obra tem um desdobramento na internet, através de uma web art, em um processo de interação ampliada. Utilizando os elementos da obra como interface para a web, em uma espécie de jogo, no qual os “pontos quentes” são sinalizados pelo mouse como hiperlinks que levam à narração dos depoimentos. São cinco histórias que falam sobre o bairro sob diferentes pontos de vista, como as lembranças da infância, ou como até hoje o bairro é visto na perspectiva de novos moradores ou visitantes, que reagem criticamente contra o plano urbanístico de destruição do bairro que a Prefeitura Municipal de Valência pretendia realizar, onde a política de "miopia" era ultrajante em relação ao patrimônio de todos.

Em uma segunda tela, fazemos um passeio virtual pelo bairro através do Google Maps, em um reconhecimento da área pela localização de seus espaços emblemáticos e ações realizadas.

Figura 12 - “*Què Passa acì?*” - web_art.
Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[71] .

Outro projeto que podemos destacar é “*El Cabanyal punto a punto. Distintas miradas Ilustradas*”[72], que consiste em um trabalho coletivo através de uma chamada aberta à comunidade local para desenvolver coletivamente trabalhos participativos ilustrativos no formato de um livro em pano, de tamanho 50 × 40 cm

[71] http://espai214.org/craftcabanyal/quepassaaci.html
[72] http://www.espai214.org/craftcabanyalproyectos/2016/06/24/el-cabanyal-punto-a-punto-distintas-miradas-ilustrada-proyecto-craftcabanyal/

cada página, tendo como referência o bairro do Cabanyal, suas histórias, memórias, experiências, sentimentos, reunidos em um total de oito livros ilustrados por mais de 70 pessoas entre moradores, visitante e artistas.

Figura 13 - Obra “El Cabanyal punto a punto. Distintas miradas Ilustradas”. Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[73] .

Como última ação do projeto CraftCabanyal em 2015, realizamos a ação artística “*Bordando la Orden Ministerial CUL/3631/2009 de 29 de diciembre para su cumplimiento*”[74], em sinal de reconhecimento à Ordem Ministerial, ditada pelo Ministério de Cultura em 2009, que paralisou as demolições das casas e que tem protegido e salvaguardado o patrimônio do bairro Cabanyal-Canyamelar-Cap de França. Foi realizada uma homenagem à Ordem Ministerial e, ao mesmo tempo, uma ação para exigir o seu cumprimento, bem como exaltar a necessidade de solicitar à atual equipe governamental iniciativas que nos permitam

[73] http://www.espai214.org/biasantosweb/?page_id=434
[74] http://www.espai214.org/craftcabanyalproyectos/el-proyecto-craftcabanyal-bordando-la-orden-ministerial-cul36312009-de-29-de-diciembre-para-su-cumplimiento/

visualizar, tão logo seja possível, sinais de recuperação, reforçando o compromisso de todos com a revitalização, de modo a permita, sobretudo aos moradores, recuperar as condições de vida digna que perderam, particularmente nas áreas mais afetadas pela degradação do bairro.

É um projeto de arte participativa que contou com a colaboração de mais de 500 pessoas entre vizinhos, artistas, grupos, associações etc., da Espanha e de diferentes cidades do mundo, como Otthensen, Hamburgo (Alemanha), Mukojima (Japão), Washington D.C. (EUA), bordando as 17 páginas da ordem ministerial, medindo aproximadamente 2 x 1,50 m cada página.

Figura 14 - #CraftCabanyal: Bordando la Orden Ministerial CUL/3631/2009 de 29 de diciembre para su cumplimiento. Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[75].

[75] http://www.espai214.org/biasantosweb/?page_id=434

Tocar el Cabanyal

CraftCabanyal utiliza como suporte para inspiração o projeto Tocar el Cabanyal[76], que iniciamos também em 2013, em forma de um repositório online de imagens recopiladas dos ícones do modernismo popular utilizados na decoração dos edifícios do bairro e de elementos singulares que fazem parte da iconografia material e imaterial do lugar. Esse web-blog é realizado com a colaboração de moradores do bairro, assim como de visitantes. As imagens são apresentadas em forma de mosaico e são geolocalizadas para que os usuários possam localizar e reconhecer cada elemento exposto.

Figura 15 - Projeto Tocar el Cabanyal. Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[77].

[76] https://tocarelcabanyal.wordpress.com/
[77] http://www.espai214.org/Tocar/

Distopia en el Cabanyal

Em 2015, realizamos junto com Emílio Martínez um web doc intitulado *Distopia en el Cabanyal. Un viaje en el tiempo a través de Google Maps por el Cabanyal*[78], com construção de imagens, construção de sentidos, em um ensaio visual das imagens obtidas através do GoogleMaps que utiliza diferentes plataformas, suportes e canais (offline e online) para narrar a transformação que ocorreu no bairro de Cabanyal. Distopia no Cabanyal é um projeto artístico, uma narração visual, utilizando ferramentas de geolocalização que permitem conhecer um determinado território, e através dessas ferramentas podemos gerar um discurso crítico sobre a nossa realidade. É também um projeto que utiliza as tecnologias disponíveis publicamente por grandes corporações, interessadas principalmente na relação entre progresso e inovação tecnológica e nos benefícios econômicos.

O projeto é uma apropriação dessas ferramentas, tendo uma visualidade crítica que permite ao usuário expandir sua função de consumidor para cidadão e membro de uma comunidade. O projeto propõe uma viagem no tempo de um lugar conhecido e vivido, algumas ruas do bairro do Cabanyal, que de 1998 a 2015 foi ameaçado por um projeto de desenvolvimento urbano que levaria à sua total ou parcial destruição e à perda do seu caráter histórico e da sua identidade. Projeto paralisado com a mudança política na administração, através das últimas eleições. Nessa viagem, imagens e narrações são uma mistura de momentos diferentes nesse intervalo de tempo, criando uma narrativa digital. As primeiras imagens exibidas foram registradas por meio do Google Street View 2008 no bairro do Cabanyal, para começar nosso tour virtual e desenvolver uma narrativa na qual o usuário pode ter uma visão global do processo de transformação do bairro, apresentando situações na mesma cena.

[78] http://www.espai214.org/DISTOPIACABANYAL/

2008 2014 2015 2017 2018

2008-2018
| Calle Luis Despuig |

2019, Esperando a Google Maps ... y un Cabanyal Rehabilitado, Recuperado, Revitalizado, Regenerado

Figura 16 - Web_doc Distopia en el Cabanyal. Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[79].

[79] http://www.espai214.org/DISTOPIACABANYAL/

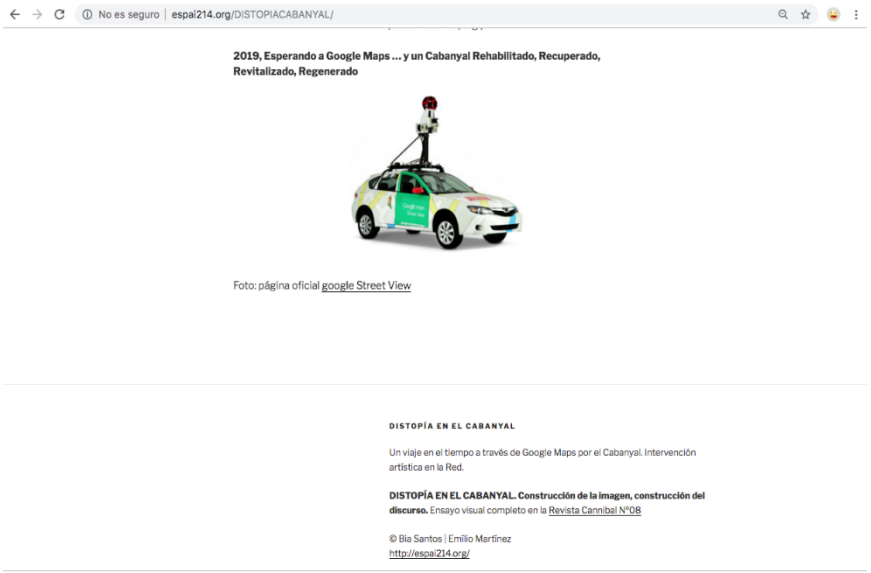


Figura 17 - Web_doc Distopia en el Cabanyal. Fonte: Imagens de arquivo – Bia Santos[80].

[80] http://www.espai214.org/DISTOPIACABANYAL/

Essas ações ressaltam a importância da participação de todos na reabilitação do bairro. Nesse sentido, colocamos em evidência que a grande característica dos moradores do Cabanyal é a participação. Durante todo esse período de luta na defesa do bairro, a cultura foi uma das ferramentas principais como veículo de informação, conscientização, valorização do patrimônio material e imaterial do bairro, onde passaram diversos criadores realizando diferentes projetos artísticos, nesses 16 anos de atividades, em especial com o evento Cabanyal Portes Obertes.

Nesse sentido, os moradores, de maneira direta e indireta, colaboraram ativamente para as propostas artísticas e passaram a ser impregnados com o universo da criação. São pessoas que sabem valorizar a construção de sua identidade individual e coletiva, lutando para a preservação do bairro, de suas casas, suas histórias, memórias... resistindo... Essa atitude de resistência passa a ser a referência e se prolifera por inúmeros lugares, como bem disse o grupo asturiano chamado León Benavente: "Y resisto como resisten en el barrio del Cabanyal, no es eterno, es un estado provisional."[81]

Tocar... Iconografia de um lugar

Alguns projetos seguem traçando outros caminhos, como é o caso do projeto Tocar El Cabanyal, que, a partir de 2019, junto com a artista Lilian Amaral, passa a ter um desdobramento no Brasil, onde iniciamos o projeto "Tocar…" nas cidades de Fortaleza, Recife, São Paulo e Florianópolis, passando a integrar a plataforma online "TOCAR", que busca uma nova forma de relação com o espaço, em um jogo de derivas físicas e virtuais, utilizando ferramentas culturais e tecnológicas.

Descobrimos e compartilhamos em uma plataforma aberta e colaborativa os detalhes, a essência e a identidade que se revela aos usuários, visitantes e passantes, traçando novos lugares e caminhos onde recriamos, reconhecemos e encontramos nossos corpos em um processo de imersão, lazer associado a potencializar a criatividade na cidade e ao crescimento do ambiente social, tendo como referência os 3 T's (tecnologia, talento e tolerância) do geógrafo Richard Florida, a partir de sua teoria de classe criativa, que tem uma relação direta com a economia criativa. Mas aqui nos interessa é ter como referência dentro do marco relacional que estimula o participante a desenvolver seu lado criativo, tendo uma visão mais ampla do lugar pelo qual transita, gerando pensamento criativo, sensível, crítico, pragmático, político, reconhecendo o valor do lugar e respeitando as diferenças.

[81] https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2014/06/08/53941ed7268e3ece2b8b456d.html

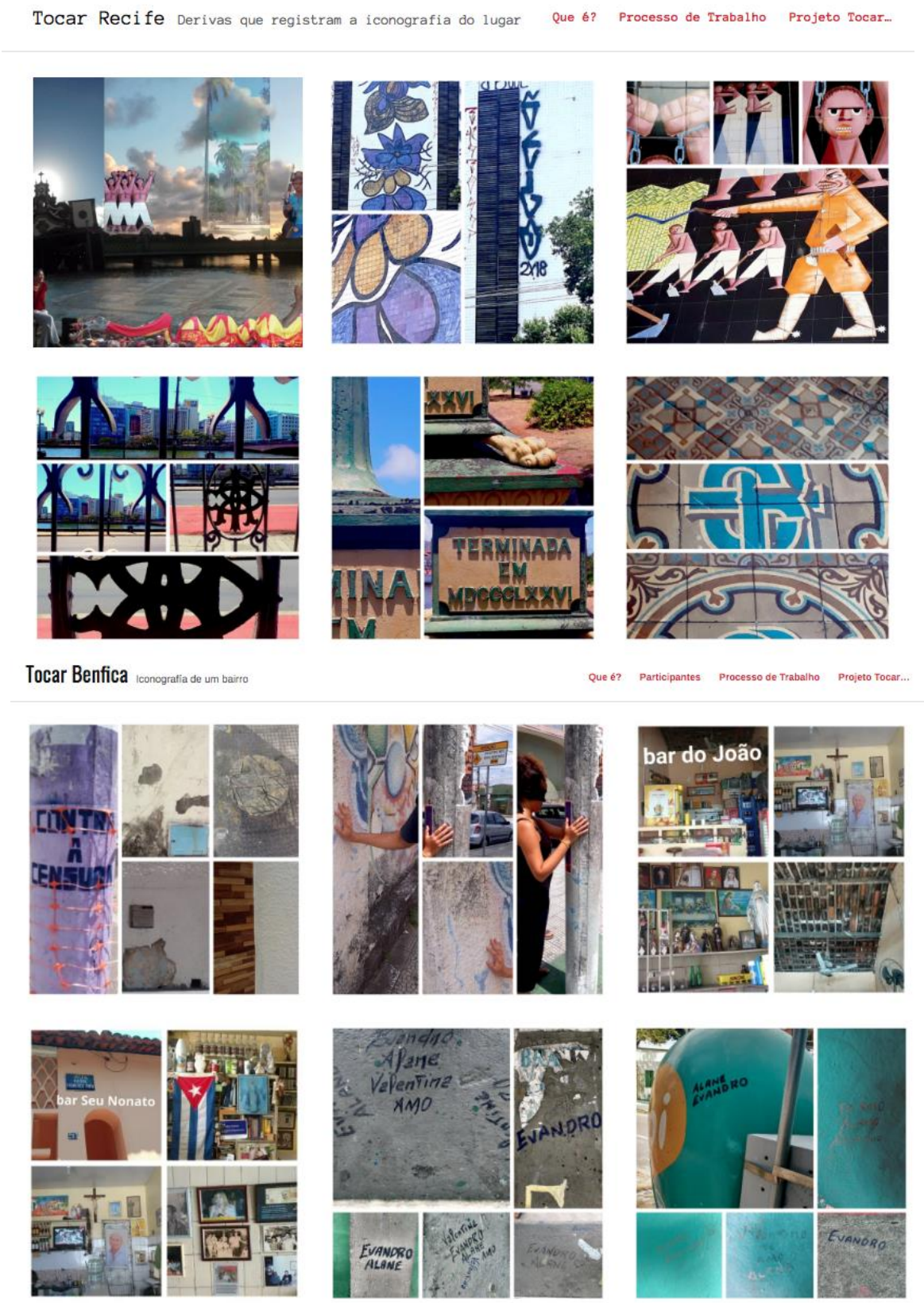


Figura 18 - Imagens da plataforma online “Tocar”. Fonte: Tocar[82].

[82] http://tocar.espai214.org/

Tocar... Iconografia de um lugar é uma proposta colaborativa, a partir de uma deriva, realizando a prática do caminhar como uma ação estética e ativista, registrando a iconografia de um lugar, em um processo de mediação que propõe aos participantes uma visão mais crítica, além da foto estática a que estamos acostumados no dia a dia, registrando elementos do patrimônio material e imaterial do lugar. A partir desse registro, temos como resultado um repositório online de imagens geolocalizadas, acompanhadas de um mapa em linha onde o usuário da plataforma pode localizar os elementos registrados e fazer um passeio virtual pelo espaço.

Portanto, essas ações que vêm sendo desenvolvidas na esfera local se propagam globalmente, contando com a participação de diferentes coletivos, não só na esfera social, mas também no campo das artes visuais, em uma mudança de paradigma que faz surgirem novos campos de atuação, novas ferramentas de trabalho, que atuam não só no espaço real, como também no virtual.

A internet entra como suporte de conexão entre o público e o privado, e também como um difusor das transformações sociais que estamos vivendo, como por exemplo as mudanças nas relações sociais e políticas. A expressão artística passa a ser esse conector a partir de ações participativas, colaborativas e coletivas que rompem fronteiras mediante um processo criativo, promovendo a coesão social, visibilizando problemáticas, gerando espaços de resistência. Assim, surgem algumas ações artísticas que contribuem para que esses espaços cotidianos passem a ter uma outra relação com seus moradores, passando a ser um alto-falante para fazer visíveis os problemas locais, suas reivindicações, resistência à especulação, assim como uma ferramenta para colocar em evidência valores locais que são ocultados estrategicamente.

É importante destacar que, quando trabalhamos com o espaço público relacionado com o patrimônio, é importante reconhecer os valores patrimoniais desse lugar, tanto o material como o imaterial, valores que estão presentes na coesão social, na solidariedade e na colaboração. A história de um lugar é um conjunto das experiências vividas pelas pessoas que habitam cada espaço por que transitamos, e que assim se propagam.

Referências

ARROYO, Emilio José Martínez. “Cabanyal Portes Obertes, se acabó ¿y ahora qué? Prácticas artísticas políticas y colaborativas en la ciudad”. **Kult-Ur**, v. 3, n. 5, p. 143-54, 2016. DOI: <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.6>.

BLANCO, Paloma. Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa. **Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español**, n. 2, p. 188-205, 1989. Disponível em: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c02.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2014.

CONESA, Jaume Coll; EVANS, Kat; SANTOS, Bia, MARTINEZ, Emilio José Martínez; RALPH, Cath; HUGHES Fred; CALLAGHAN Danny. **Viewpoints:** Ceramics in architecture around Europe - Two case studies from community perspectives in Burslem and Cabanyal. 2017.

DUQUE, Félix. **Arte público y espacio político**. Madrid: Akal, 2001.

ECHEVERRÍA, María Clara. Hábitat vs vivienda: mirada crítica al viviendismo. Anais del 1º Seminario-Foro Internacional "La construcción del hábitat popular: experiencias de intervenciones urbanas, arquitectónicas, tecnológicas, y pedagógicas". Bogotá: Universidad la Gran Colombia, 2003.

GARRIDO, Alfredo P. El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. **Arteterapia**, v. 4, p. 197-211, 2009. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/9641>. Acesso em: 4 maio 2015.

LIPPARD, Lucy R. **Mirando alrededor:** dónde estamos y dónde podríamos estar - modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

MARTÍNEZ, Emilio; SILVA DOS SANTOS, Fabiane. Una herramienta de resistencia - Cabanyal Archivo Vivo: el archivo digital como estrategia de resistencia frente a las inercias urbanísticas de destrucción del patrimonio. **Actas del 2º Congreso Internacional de Educación Patrimonial**. Madrid: IPCE/ OEPE, p. 689-702, 2014.

_____; SANTOS, Bia. Distopía en el Cabanyal. Construcción de la imagen, construcción del discurso (con Emilio Martínez Arroyo). **Revista Canibaal**, n. 8, p. 14-16, mayo 2017. Disponível em: <https://www.canibaal.es/producto/revista-canibaal-no-8/>; <https://www.goodreads.com/book/show/43877526-revista-canibaal-n-8>.

_____; SILVA DOS SANTOS, Fabiane. Propuestas artísticas interdisciplinares como herramientas en defensa del patrimonio. In: HUERTA, Ricard; ALONSO-SANZ, Amparo (Eds.). **Entornos informales para la educar en artes**. València: Universitat de València, Servei de Publicacions, p. 113-121, 2017.

_____; SANTOS, Bia. Ações e iniciativas culturais de Resistência. O movimento cidadão "Salvem El Cabanyal" na defesa do patrimônio histórico. In: AMARAL, Lilian (Org.). **Cartografias artísticas e territórios poéticos** [recurso eletrônico]. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, p. 133-158, 2015.

MORRIS, William. **Arte y sociedad industrial**. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

SALVEM EL CABANYAL. História. València, 2020. Disponível em: <http://www.cabanyal.com>. Acesso em: 9 mar. 2017.

SENNETT, Richard. **Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo**. Barcelona: Katz Editores, 2013.

SILVA DOS SANTOS, Fabiane. **Mujer, casa y nuevos medios:** el arte de tejer en red, una propuesta experimental artística neomedial. Tesis (Doctorado en Artes Visuales), Universitat Politècnica de València, València, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10251/58774>. Acesso em: 9 mar. 2017.

_____. El arte participativo, acciones reivindicativas y colaborativas que buscan la cohesión social: de lo local a lo global. Actas do III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. València: ANIAV, 2017 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.6340>. Acesso em: 17 mar. 2019.

_____. Projeto CraftCabanyal: ações participativas de craftivismona construção de obras artísticas reivindicativas a partir da iconografia de um lugar. **Revista GEARTE**, v. 8, n. 1, p. 154-169, jan./abr. 2021. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>. DOI: <https://doi.org/10.22456/2357-9854.103583>.

Cidade mediada: entre a janela de si e o mundo

Mirian Celeste Martins
(Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Valentim tem me ensinado sobre os caminhos, caminhares e destinos; que o chegar não é mais valioso que a andança; que o encontro é valioso e necessário.
(Genifer Gerhardt, palhaça e bonequeira, mãe de Valentim, 2014)

Entro na cidade pelos olhos de Tim Tim, filmado por Genifer Gerhardt (2014), palhaça, bonequeira e mãe de Valentim. Todos os dias, de sua casa para a casa da vovó, encontros afetivos e as descobertas diárias de sua andança. Gravado como se estivéssemos na altura da criança, o vídeo nos traz a força do embrenhar-se no caminho coletando momentos porosos de vida. Encontros. O valioso momento de estar presente na consciência de um corpo-esponja que é afetado pelo seu contexto.

Figura 1 - Lucimar Bello e suas bolhas de sabão, 2020. Fonte: Acervo da artista.

Olho pela janela pelo olhar da artista, professora e pesquisadora Lucimar Bello (2020). O primeiro momento da pandemia foi desesperador pelo corte abrupto da vida, e ela se

pergunta: “O que faço da minha janela? A minha extensão é a janela. O meu mundo virou em módulo ou viramos em 3x4 na internet.” Com os gestos delicados e miúdos de quem já fez desenhos para comer[83], Lucimar retoma bolhas de sabão de sua infância, aprende a fazer a solução mágica com um palhaço e cria refinadas engenhocas para, da janela de seu apartamento, dispersar bolhas de sabão. “O gesto, de sopro, é meu desenho para o mundo. É meu contato com as pessoas.” A delicadeza de seu gesto invade a cidade, o próximo e o que podemos imaginar por meio de sua obra e suas palavras.

Figura 2 - *Cortejando a cidade*. Foto-ensaio de Dilma Ângela da Silva composto por seis imagens digitalizadas. Fonte: Acervo de Dilma Ângela da Silva.

Andarilho também pelas praças com motocas, máquinas fotográficas e materiais para registro, com fantasias e performances em cortejos, pelas palavras e imagens de Dilma Ângela da Silva (2020), que tive o prazer de orientar. Saídas para observar flores, árvores, sentir os cheiros, desenhar e fotografar, andar a pé ou mesmo de transporte coletivo provocaram curiosidade e descobertas na diversidade viva de ruas e praças. Saídas multiplicadas pelo projeto Território das Travessias, desenvolvido por quatro escolas municipais de educação infantil situadas no Centro da cidade de São Paulo: EMEI Gabriel Prestes, EMEI Armando de Arruda, EMEI Patrícia Galvão e EMEI Monteiro Lobato. Escolas

[83] “Atos de muitas delicadezas e de mínimos atiçam as pessoas que comem, degustam, contam histórias, se tocam. Os sabores ampliam os saberes tão finamente trabalhados nesta imersão simposiana. Uma mesa em preto e branco, mais os tons de bege, gera uma trova de con-versas e de com-versa -ações e de subjetivações. Encontros e acontecimentos são gestados nessa situação e nos Desenhos de Comer que só acontecem quando são comidos em compar-trilhas.” (BELLO, 2018, p. 213)

públicas que honram a educação paulistana pelo comprometimento e caráter inovador de seus/suas diretores/as, coordenadores/as, professores/as, funcionários/as e pelo envolvimento das crianças e de suas famílias.

> Caminhar, cortejar a cidade com as crianças e não simplesmente se deslocarem para museus ou espaços culturais, mas explorar seus signos, vivenciar diferentes experiências estéticas e práticas culturais que estão para além dos muros da escola, entendendo a cidade como fonte de saber, local de encontro e vidas compartilhadas. (SILVA, 2020, p. 141)

Cidade como fonte de saber que não pode se distanciar da escola e dos espaços culturais. Fonte de saber e questionamento provocados também por artistas como Alex Fleming, que atualiza sua obra *Estação Sumaré*, de 1989, e coloca, em 2020, máscaras nas suas imagens dos transeuntes fotografados e que também são suportes para as poesias a serem lidas pelos usuários do metrô paulistano. Ou como Carmela Gross, que criou na exposição *Arte a mão armada* (2016), no Museu da Cidade Chácara Lane, um *site specific* entre o espaço da Chácara Lane e a Escola Municipal Gabriel Prestes, em São Paulo.

Figura 3 - Carmela Gorss. *Escada-escola*, 2016. *Site specific* no Museu Cidade Chácara Lane. Fonte: Acervo da artista.

Carmela Gross une museu e escola, não como opostos ou como ponte. O título da obra não é museu-escola nem escola-museu, mas é *Escada-escola*. Esse título coloca na

escada em si a ação de aprender e ensinar e me leva a pensar o poder de uma escada, que permite ver de mais alto e ligar muitos espaços, e a imagino como uma escada-escola com asas, ligando espaços na diversidade que nos enriquece. Com essa obra que lá se instalou, Carmela Groos quer:

> [...] apagar os limites físicos entre uma e outra, retirar o muro/grade que as separa, integrar atividades e fazer com que a escola e a casa-museu pudessem se coordenar em uma nova unidade espacial e programática. Além de unificar os espaços, minha proposta pretendia borrar os limites entre o que chamamos arte e aquilo que consideramos ensino. Poder recompor a atividade artística como ação lúcida e lúdica, pensar a educação como atividade livre e criadora. Mas essa enorme tarefa não cabia no âmbito da exposição. Então, imaginei um dispositivo simbólico que pudesse significar o salto desejado – uma escada dupla que fizesse a transposição sobre a grade, tornando possível passar da escola para o museu e do museu para a escola. (GROSS, 2016, s/p)

Borrar limites é a marca de uma cidade mediada pelos convites que ela nos faz, como nos fizeram Genifer, Lucimar, Dilma e Carmela e como nos fazem Lilian Amaral e Rosana Schwartz nesse Seminário *Entre redes e territórios: arte, memória, cidades*, realizado na Universidade Presbiteriana Mackenzie (2020). E assim mergulhamos na mediação cultural, sabendo que muito se poderia agregar como um rizoma para pensar sobre cidades mediadas.

Entre...

Um termo polissêmico. Um convite. Um termo que nos coloca entre muitos, pois pensamos a mediação cultural como um estar entre muitos, como temos estudado no “Grupo de Pesquisa em Mediação Cultural: contaminações e provocações estéticas”. Mediar:

> [...] implica em uma ação fundamentada e que se aperfeiçoa na consciente percepção da atuação do mediador que está entre muitos: as obras e as conexões com as outras obras apresentadas, o museu ou a instituição cultural, o artista, o curador, o museógrafo, o desenho museográfico da exposição e os textos de parede que acolhem ou afastam, a mídia e o mercado de arte que valorizam certas obras e descartam outras, o historiador e o crítico que as interpretam e as contextualizam, os materiais educativos e os mediadores (monitores ou professores) que privilegiam

> obras em suas curadorias educativas, a qualidade das reproduções fotográficas que mostramos (*xerox*, transparências, *slides* ou apresentações em *PowerPoint*) com qualidade, dimensões e informações diversas, o patrimônio cultural de nossa comunidade, a expectativa da escola e dos demais professores, além de todos os que estão conosco como fruidores, assim como nós mediadores, também repletos de outros dentro de nós, como vozes internas que fazem parte de nosso repertório pessoal e cultural. O estar entre da mediação cultural não pode desconhecer cada um desses interlocutores e o seu desafio maior: provocar uma experiência estética e estética. (MARTINS, 2018, p. 225)

Mediar é provocar encontros com a arte, com as cidades, com o mundo à nossa volta, seja na presença, seja no virtual, seja hoje ou no passado. Pensar a mediação é perceber seu conceito, sua função e sua ação, como podemos ler no verbete "mediação" que tive a honra de escrever para o Caderno da Política Nacional de Educação Museal (IBRAM, 2018). Mas dois aspectos parecem ganhar importância ainda maior em tempo de reclusão sanitária, nessas telinhas que nos impõem o 3x4 de que falou Lucimar: a interação e a estesia. E juntei os dois na mesa-redonda desse Seminário que Lilian Amaral soube arquitetar.

Para Robert Filliou (1970, p. 12), "O que quer que eu diga é irrelevante se não incitar você a somar a sua voz à minha". E "somar sua voz à minha" se conecta com o que aprendemos com Dewey (2010) e Paulo Freire (1967, 1979): somar vozes para pensar junto, para dialogar, para ampliar a potência de encontros humanos! Somar em ações poéticas, como propuseram os artistas Lygia Clark e Robert Filliou, entre outros. Mas nossa fala pode não ser compreendida. "Qualquer comunicação é babélica porque, no ato mesmo de comunicar-se, qualquer sentido se multiplica e nos multiplica, confunde e nos confunde", diz Jorge Larrosa (2004, p. 84). Habitar babelicamente nossa condição babélica é "habitar uma língua múltipla" que expõe e provoca a singularidade de conceitos, ramificando-os, tal qual rizoma, em múltiplas significações que presentificam diferenças. Cultura, arte e interdisciplinaridade são palavras-valise. Trazem dentro de si uma polifonia de sentidos.

Tal qual a obra *Babel* de Cildo Meirelles, exposta na Tate Modern em Londres – uma torre enorme com rádios empilhados ligados a muitas estações –, a mediação

cultural também pode ser compreendida de muitas e diversas maneiras. Mas há um termo que as pessoas entendem quando damos a elas a oportunidade de perceber em si mesmas: a estesia. Estesia, como o contrário de anestesia, é fácil de compreender, e se pedirmos que olhem em seus celulares e digam o que fotografaram em um momento de estesia[84] (provocado por encantamento, curiosidade ou estranhamento), veremos como essa proposta é lúdica e prazerosa. O difícil é escolher entre muitos momentos e fotografias.

Durante a minha fala no Seminário propus que as fotografias provocadas pela pergunta "O que te causou estesia?" fossem publicadas no *Padlet*[85], um aplicativo que permite acessar em tempo real as postagens de todos. Antes de continuar a leitura, convido a buscar os arquivos presentes em <https://padlet.com/miriancelestemartins/3aurrcfpinure1gb>, e inclusive poderá contribuir com sua resposta. A questão foi colocada em quatro encontros ocorridos entre outubro e novembro de 2020, e as imagens colocadas nesse *Padlet* foram postadas durante esse Seminário e em outros três encontros: com professores de um curso promovido pela Escola Mirabolando, da cidade de Portão/RS, em uma *live* com as professoras Jurema Sampaio e Selma Machado Simão na UNICAMP/SP e em uma palestra na Universidade de Montes Claros/MG (UNIMONTES). As postagens, portanto, são de professores das regiões Sul e Sudeste que atuam da Educação Infantil ao ensino universitário. Até o momento em que escrevo este texto, foram 133 postagens.

---

[84] A estesia é como uma poética da dimensão sensível do corpo que suscita em absoluta singularidade uma experiência sensível com objetos, lugares, condições de existência, seres, comportamentos, ideias, pensamentos, conceitos. Quando tocados por essa experiência, somos convocados a agir e ao agir abrimos a possibilidade de fazer ou desfazer conceitos perceptivos gerando novas possibilidades de pensar e mover corpo, ideias e mundo. Assim, a experiência se faz estética (DEWEY, 1974), nos enlaçando por inteiro. (MARTINS, PICOSQUE, 2012, p. 35)

[85] "As contribuições do aplicativo *Padlet* são apresentadas em um contexto que não permite apenas a construção de imagens com links e vídeos, mas também serve como um recurso que permite a criação colaborativa e o compartilhamento de conhecimentos arquitetados de forma hipertextual na internet. Além disso, a ferramenta vai ao encontro das teorias que fundamentam as metodologias ativas, principalmente aquelas que tecem sobre a importância de desenvolver atividades que tornam os alunos mais autônomos na aquisição e no processo de construção do conhecimento, aspectos levantados por Monteiro (2019) em seus estudos sobre hipertexto." (MONTEIRO, 2020)

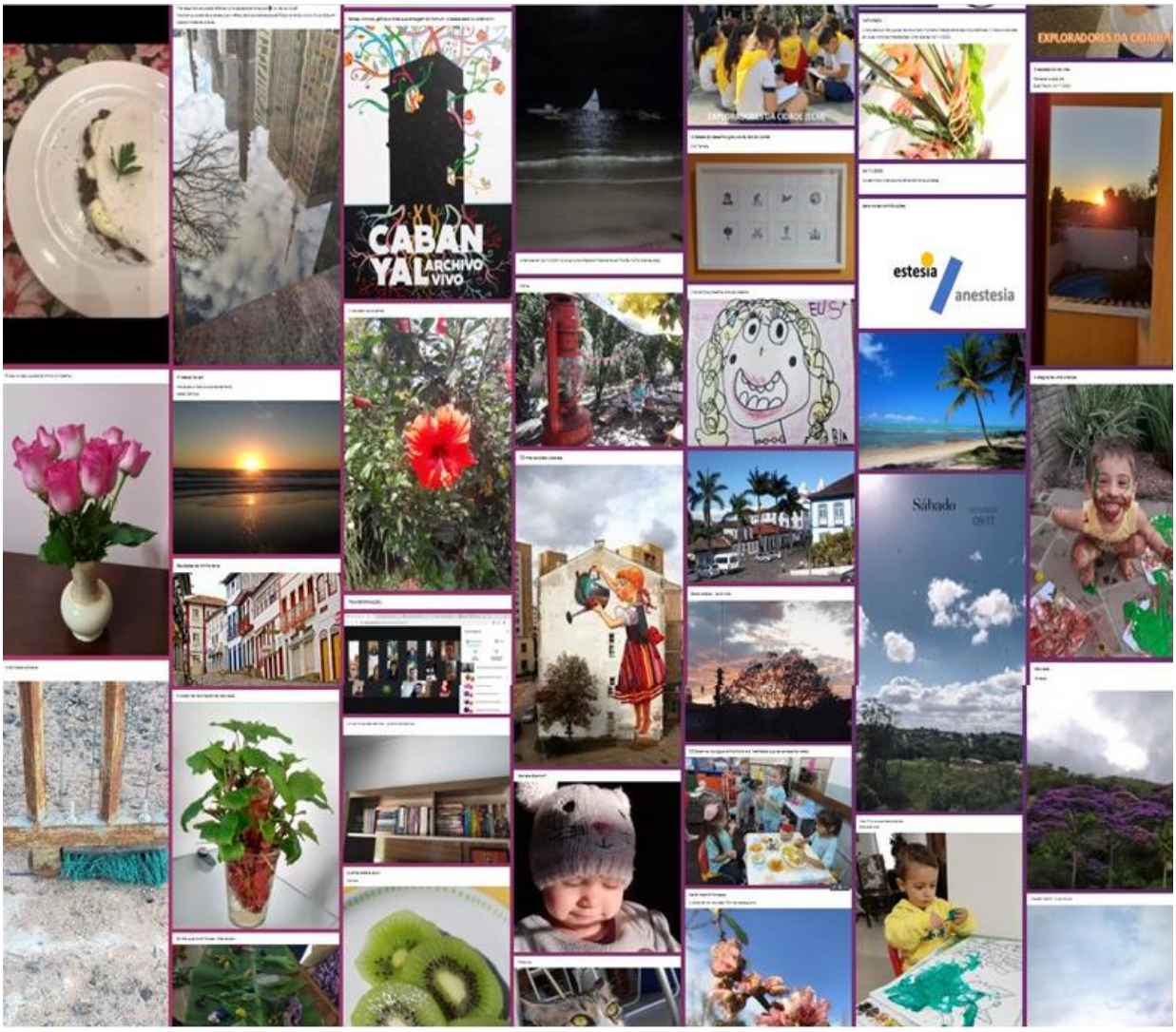


Figura 4 - Detalhe de algumas postagens no *padlet* sobre a pergunta: “O que te causa estesia? Em seu celular o que você fotografou por encantamento, estranhamento ou curiosidade. Compartilhe aqui. ”Fonte: Padlet Mirian Celeste Martins[86].

A análise posterior desvela as escolhas mais presentes em relação à natureza, à arte, às crianças, muitas delas com produções artísticas e pessoas em casa, também animais de estimação e outros bichos, além de cenas de cidades com grafites e casarios. Uma única postagem apontava os dias de isolamentos de modo bem-humorado e satírico, mas é possível perceber pelas escolhas o quanto esse período de pandemia nos deixou mais sensíveis à natureza, especialmente. A vida estava presente marcando esses espaços de estesia, que são como uma estética do cotidiano alimentando a vida possível em tempos de isolamento, insegurança e medo. Estesia e interação foram incitadas durante o Seminário, trazendo a mediação pela experiência vivida, para além de escutar.

[86] https://padlet.com/miriancelestemartins/3aurrcfpinure1gb

Ambiências educadoras

Perceber a cidade e seus múltiplos espaços é também um importante exercício na formação de educadores. O *Projeto Ambiências Educadoras*, para ir além dos muros das escolas, foi iniciado em 2019. A palavra ambiência tem origem no termo em francês *ambiance* e carrega em seu significado a ideia de meio ambiente, indo além das concepções em relação apenas ao meio material e estrutural, ampliando-se para reflexões a respeito também das condições sociais, culturais, estéticas e afetivas que envolvem as pessoas e nelas podem influir. Como utilizar didaticamente espaços e seu entorno? Como potencializar uma ambiência (espaço/lugar) com intenção educativa refletindo, planejando e implementando processos metodológicos e ações?

O projeto conta hoje com a participação de seis professores, envolvendo as disciplinas de Artes, Educação Física, Alfabetização, Letramento, Língua Portuguesa, Geografia e História do Curso de Pedagogia da Universidade Presbiteriana Mackenzie, com alunos da segunda à quinta etapa. De 2019 até março de 2020, o projeto propunha visitas a museus, bibliotecas e centros esportivos, além de oficina e da produção de vivências lúdicas, mas com a pandemia tudo teve de ser replanejado. O mundo virtual se tornava o espaço para navegar...

O Museu do Futebol foi escolhido para a primeira ação online. Além de ter sido visitado por alguns estudantes, apresentava um bom site com muitas informações, permitindo trabalhar sobre esportes, artes, também com a biblioteca, pelo rico acervo, como um centro de referência. A proposta era que as turmas criassem uma produção que apresentasse um dos oito roteiros escolhidos.

Os resultados foram excelentes. A acessibilidade esteve presente em vários roteiros por meio de áudios em Power Point (PPTs), vídeos com legenda, vídeos com libras e PPTs com textos traduzidos em braile para futura impressão. As produções incluíram vídeos, livros, HQ, site, blog, guia para o professor, poemas, narrativas e projetos que foram apresentados a todas as turmas, possibilitando tanto uma ampliação em relação ao repertório cultural como a percepção da potência da aprendizagem para além da escola. E o projeto continuou no segundo semestre de 2020 em seis territórios, sendo que cada um era iniciado por um ambiente educador específico. Foram selecionados museus (partindo do Museu AfroBrasil), bibliotecas (iniciando pela Biblioteca Nacional), espaços multidisciplinares (Instituto Inhotim), centros de convivência (Centro Paraolímpico), natureza (site Mata Atlântica) e cidade (vários vídeos sobre São Paulo). Cada grupo deveria criar um projeto para uma faixa etária específica. Em ambas as ações a questão da

acessibilidade deveria ser levada em conta. E seguiremos com esse projeto, pretendendo focalizar no primeiro semestre de 2021 bairros da cidade de São Paulo.

e... e... e...

Muito ainda poderíamos agregar a este texto que nasceu da participação na mesa desse Seminário. Redes-rizoma – rizoma entendido como "[...] aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e... e... e...'. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser", como nos ensinam Deleuze e Guattari (1995, p. 35). Alianças propostas que alargam horizontes sobre a cidade e sua potência como experiência a ser vivida também com olhos estrangeiros, como se a olhássemos pela primeira vez, mediados também por ela.

Ainda poderíamos trazer aqui o projeto *Lugando*, realizado com a parceria de Lilian Amaral e Liliana Fracasso, que se apresentaram nesse Seminário, pois a participação nesse jogo é também uma experiência mediadora de troca e compartilhamento, unindo territórios e memórias.

Trago para fechar (ou abrir) a poesia Maldição do livro-song de Zeca Baleiro (2010).

Figura 5 - Zeca Baleiro. *Maldição*, 2010. Fonte: Acervo de Maristela Rodrigues.

Na música e na poesia, Zeca Baleiro (2010) nos move na reflexão sobre arte e clama por poesia, mas ao colocar "Maldição" em uma tira que sai de uma caixa de remédio genérico com tarja preta para "venda com prescrição poética" e para "uso oral – 5 estrofes", ele nos convoca: "Agite-se antes de usar". Esse é convite! Vamos nos agitar nas andanças pelas cidades!

Referências

BALEIRO, Zeca. Maldição. In: Idem. **A vida é um souvenir made in Hong Kong:** livros de canções. Goiânia: Ed. UFG, 2010.

BELLO, Lucimar. Com: uma ação poética. In: MARTINS, M. C. et al. (Orgs.). **Formação de educadores:** modos de provocar encontros com arte e mediação cultural. São Paulo: Terracota, 2018.

_____. Bolhas de sabão. Vídeo. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/espacovitrinecaiubi/videos/292688025279110>. Acesso em: 4 nov. 2020.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. Coleção Todas as artes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1967.

_____. **Ação cultural para a liberdade:** e outros escritos. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

FILLIOU, Robert. **Teaching and learning as performance arts**. 1970. Disponível em: <https://monoskop.org/images/9/93/Robert_Filliou_Teaching_and_Learning_as_Performing_Arts.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2020.

GERHARDT, Genifer. Caminhando com Tim Tim. Vídeo. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1dYukOrq5RI>. Acesso em: 4 nov. 2020.

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: IBRAM, 2018. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2020.

GROSS, Carmela. Escada-escola. In: KIYOMURA, Leila. **Arte de Carmela Gross conversa com a cidade**. Jornal da USP, 23 set. 2016. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/arte-de-carmela-gross-conversa-com-a-cidade/>. Acesso em: 4 nov. 2020.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e Educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura**. São Paulo: Intermeios, 2012.

_____. Entre [com]tatos, nuvens e chuviscos mediadores. In: Idem (Org.). **Pensar juntos:** [entre]laçando experiências e conceitos. São Paulo: Terracota, 2018.

MONTEIRO, Jean Carlos da Silva. PADLET: um novo modelo de organização de conteúdo hipertextual. **Encantar** - Educação, Cultura e Sociedade, v. 2, p. 01-11, jan./dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/encantar/article/view/9077>. Acesso em: 10 fev. 2021.

SILVA, Dilma Ângela. **Andarilhar e perceber a cidade com crianças da educação infantil:** cortejo, arte e mediação cultural. Dissertação (Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/4426>. Acesso em: 4 nov. 2020.

Videoconferências

Maribel Domènech. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyuerIJeSqI>. 3:12 a 1: 35:24.

Sergio Bairon. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KzeEWUta7Uk>. 1: 38:21 a 2: 17:11.

Marília Xavier Cury. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyuerIJeSqI>. 2:18:47 a 3:06:34.

Bia Goulart. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1BqNvsPOIyg>. 1:09:20.

Zilda Iokoi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KzeEWUta7Uk>. 2:17:52 a 2:50:50.

Entre/ver/a/cidade: quando olhos levam corpos para passear

Leda Guimarães
(FAV/UFG)

Colabor(ações): verbos de exercício docente

Este exercício de escrita é fruto da participação no Seminário Internacional "Entre territórios e redes. Arte, memórias, cidade", cujas jornadas aconteceram entre outubro e dezembro de 2020, com o objetivo de criação e fortalecimento de redes de intercâmbio e copesquisa nacionais e internacionais. O convite para participar do eixo 2 - *Cidade mediada.Mediações culturais em tempos de mutações estéticas e novas ambiências - entre janelas e o mundo* veio ao encontro de questões por mim trabalhadas por quase duas décadas na lida com a formação docente para a área de artes visuais. A segunda parte da mesa – *janelas e o mundo* – dialoga com a experiência docente de 2020, quando do isolamento social imposto pela pandemia do coronavírus, em que foi necessário repensar formas de mediação com a cidade.

Na primeira parte do texto busco situar como o tema cidade/espaço urbano é parte importante da minha agenda como professora de artes visuais nas Licenciaturas em Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás. Destaco o rastro das parcerias desenvolvidas, especialmente com Lilian Amaral, professora, artista e pesquisadora cuja prática tem afetado a minha docência por meio de uma amizade que extrapola os muros da academia, lançando-nos em aventuras pedagógicas, que ora se cruzam, ora se descobrem cruzadas, mesmo realizadas em tempos/espaços distintos. Ao fazer esse rastro, apresento exemplos de ações docentes que pavimentaram o caminho até chegar à disciplina *Estéticas Urbanas* de 2020, quando o isolamento social interrompeu propostas imersivas na cidade, gerando uma etnografia do olhar.

Na segunda parte do texto, resultante dessa etnografia do olhar, descrevo a proposta inicial da disciplina e avanço nos desdobramentos que instigaram as reflexões sobre essa outra maneira de habitar, agir, pensar, performar e sentir a cidade. Selecionei algumas experiências de estudantes desse curso e suas visualidades produzidas[87]. Visualidades acompanhadas de reflexões que provocam outros sentidos, tais como: "o olhar leva o corpo

[87] As imagens e comentários selecionados foram retirados dos fóruns da Disciplina Ateliê de Estética Urbanas no espaço virtual de aprendizagem moodle IPE da UFG (https://ead.ufg.br/) com a devida permissão de autores e autoras.

para passear", "da janela escuto vozes", "onde moro é roça" e outras que aparecerão ao longo do texto.

A terceira parte é diretamente conectada com a segunda, pois é um desdobramento do exercício etnográfico em exercício poético. Exercícios de pós-produção com as imagens resultantes das capturas imagéticas através de janelas, reais ou metafóricas. Por fim, à guisa de conclusão, traço reflexões sobre a experiência pedagógica interrompida pela pandemia, como essa revelou outros sentidos de imersão de corpos/olhares/cidades como exercício de afirmação do existir em meio ao caos.

Cidade(s) como mote na formação docente em artes visuais

Quantas são as cidades dentro de uma mesma cidade? De um mesmo bairro? Quem são seus habitantes? Suas histórias, seus trânsitos? Considerar a cidade como território de ações docentes arte-educativas tem me desafiado a pensá-la como palco para uma arte-educação contemporânea; conceber a cidade como espaço para aprendizagens artísticas-estéticas-culturais; explorar espaços urbanos de operações híbridas, multifacetadas, polifônicas e sobretudo, fazer dessa escolha um desafio político para arte-educadores ressignificarem a relação espaço/escola e os demais espaços nos quais está inserida em termos geográficos, históricos, socioeconômicos e culturais.

Os pontos anteriormente relacionados têm sido presentes nas parcerias construídas com a artista e pesquisadora Dra. Lilian Amaral em projetos relativos a cursos de graduação ou pós-graduação que buscam desvelar potências pedagógicas das cidades. Em 2003, realizamos o projeto "Paisagem revelada", por ocasião do XIV encontro da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, realizado na Faculdade de Artes Visuais da UFG. O workshop de Lilian Amaral propunha um exercício estético do olhar, estar, sentir, pensar, perceber além do que está posto, disposto na cotidianidade das nossas vidas por meio de um aparelho que, literalmente, colocava os corpos dos participantes de cabeça para baixo.

Dezessete anos se passaram desde essa experiência imersiva na cidade de Goiânia. Nesse percurso de tempo, outros projetos foram realizados marcados pela potência daquela experiência inaugural. Como exemplo, lembro da forma como "desenhei" a concepção dos estágios curriculares dos quais estive encarregada entre os anos de 2005 e 2009 no curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFG.

> Entender a cidade como obra traz, portanto, como possibilidade, o entendimento dos seus complexos processos de significação, parte essencial de sua produção material, ambas respostas às necessidades da

> vida coletiva. A produção de objetos na cidade, portanto, estaria duplamente e indissociavelmente vinculada a duas esferas de inteligibilidade: material e simbólica. A cidade entendida (e produzida) como obra traria então a possibilidade de prevalência da necessidade e da liberdade do uso sobre a circulação e a realização da mercadoria. (FERNANDES, 2010, p. 24-25)

A ação de ir até uma escola para “observar, planejar e atuar” foi redirecionada para a ideia de imersão no espaço urbano no qual cada escola estava situada em caminhadas etnográficas: olhar, perceber, anotar, conversar e inquirir, primeiro o entorno da escola e depois, a escola em si, seus espaços, dinâmicas, atores, antes de propor qualquer plano de “aula de artes” elaborado sem levar em consideração os contextos do bairro, da escola e suas populações e, o mais importante, sem a participação de agentes da própria comunidade escolar.

Uma das bases dessa proposta foi o movimento Cidade Educadora, em toda a sua complexidade. Essa cidade, com suas histórias, contradições, dilemas, narrativas visuais, espaciais, desigualdades etc., é potencialmente fonte para o trabalho de arte-educadores. Essa preocupação, com a expansão desse olhar, segue a tendência do movimento das cidades educativas e dos desafios de uma tecnologia que abre mundos, em que a rede *www* e a cidade como um todo se apresentam como espaços formativos para a docência de Artes Visuais. Caminhar na cidade, fazer derivas, registrá-la e mapeá-la promove o que Bastos (2006) chama de “tornar o familiar estranho”.

Esse estranhamento refere-se ao processo do “perturbamento” de ações, fenômenos, contextos, ideais que nos são familiares e que, por isso mesmo, costumam cair numa invisibilidade do cotidiano. Na época dessas experiências as caminhadas na cidade de fato provocavam “estranhamentos” e exigiam que cada estudante fizesse anotações e registros visuais do que viam e encontravam: saberes, ofícios, situações que despertassem desejos de elaboração de uma proposta pedagógica.

> Dentro das muitas experiências que a cidade oferece, buscamos colocar os alunos emsituações de aprendizagens que podem ser consideradas não formais ou informais, como deflagradoras da construção de um projeto poético e pedagógico na área de Artes Visuais. (GUIMARÃES, 2013, p. 187)

Assim, foram várias experiências realizadas em cursos de Licenciatura em Artes Visuais trabalhando com formação docente para essa área, nas quais:

> [...] O desafio é olhar para a cidade de uma maneira diferente, nesse sentido trazido pelo poeta- olhar daquele que acaba de chegar, de quem acaba de nascer para a eterna novidade do mundo. Ver aqui em que nunca havíamos

> prestado atenção no contexto cotidiano, no dia a dia. Pensar a cidade enquanto um organismo vivo, dinâmico, que traz uma história construída ao longo dos tempos (seja ela recente ou de longa data), uma história feita por seus habitantes, cada um com suas relações, suas profissões, seus ofícios, sua cultura; a cidade formada, por seus lugares; físicos, afetivos, simbólicos. A cidade que é feita pelas mãos daqueles que as constroem. (GUIMARÃES, ALEXANDRE, 2010, p. 53)

Essa proposta gerou materiais didáticos (GUIMARÃES, OLIVEIRA, 2010), diversos trabalhos de Conclusão de Curso - TCC, publicações em eventos, capítulos de livros etc. Além disso, foi uma concepção formativa que se espraia em redes docentes para além da Universidade Federal de Goiás. O material didático foi também utilizado pela Universidade de Brasília - UnB na oferta da Licenciatura em Artes Visuais EAD, do programa Prolicenciatura, na época coordenado pela Profa. Dra. Sheila Campello, pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, em parceria com a Profa. Dra. Moema Rebouças e a Profa. Dra. Gorete Dadalto.

Em cada lugar, as propostas que envolviam a cidade como palco de operações formativas geraram experiências plurais diversas das desenvolvidas na UFG, riqueza ainda carente de uma pesquisa que reporte e reflita essa complexidade. Só para termos uma noção, na época o curso de Licenciatura em Artes Visuais acontecia em 9 cidades (polos) no estado de Goiás, em 22 cidades no Espírito Santo e a UnB tinha polos fora do Distrito Federal, como por exemplo em Roraima e no Acre. Cada IFES tinha sua matriz curricular, mas a proposta de estágio era comum, fruto das parcerias construídas entre docentes. O material didático propunha:

> [...] a cidade como um espaço potencialmente possível de ser um lugar que educa, pois esse lugar, está carregado de símbolos, saberes e fazeres impregnados nas suas construções, na sua arquitetura, nos jeitos singulares do seu povo, nas suas tradições e costumes. Esse é um lugar para se estabelecer em diálogos, trocas, sejam elas simbólicas, afetivas, cognitivas; é lugar de reencontro junto ao outro e no outro, de modo que espaços internos e externos se abram para que o outro também se encontre em nós. Esse processo de encontro com acidade e o outro é o centro dos caminhos da nossa formação nesse estágio. (GUIMARÃES, OLIVEIRA, 2010, p. 70)

Essa formação docente em artes visuais se dava com base na imersão dos aprendizes em diferentes contextos urbanos, cartografando, mapeando, apreendendo acervos imagéticos das ruas, dos fazeres, dos ofícios, dos problemas e situações cotidianas ou históricas no contexto urbano. Retirar os discentes do espaço seguro dos muros da universidade, com seus planos pré-fabricados, e elevá-los à imersão no espaço urbano,

apostando em derivas e atos etnográficos a serem re elaborados em propostas arte-educativas em escolas ou outros contextos formativos.

> Ver a cidade constitui-se ainda uma experiência corporal. Trata-se do corpo apropriando-se do espaço da cidade e percebendo tanto o odor de um rio fétido, quanto a brisa suave da tarde. O corpo também está atento à violência, aos sinais de trânsito, ao asfalto quente, ao verde. Ele é tanto entidade formuladora de imagens quanto elemento constitutivo da imagem, pois é parte integrante da paisagem urbana. O corpo também é objeto de discurso. Papel ambíguo esse do corpo\objeto e sujeito de discursos. (ARRAIS, 2001, p. 179)

Escrever isso me causou um estranhamento em relação ao que vem logo depois. Foram muitas propostas com base no que hoje seria uma temeridade. **Em 2020, no meio do caminho, havia uma epidemia!!!**

Quando o olhar leva o corpo para passear

> Olhar curioso é um olhar que não só investiga, mas também estabelece relações. (GUIMARÃES, 2013)

A disciplina *Estéticas Urbanas*[88] do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFG teve início em março de 2020, antes que tivéssemos consciência do que estava acontecendo e antes de a pandemia ser declarada no Brasil. A proposta inicial de mapear visualidades urbanas em cada localidade não pôde prosseguir, o vírus estava solto no ar, determinando a retenção dos nossos corpos. No livro “A cruel pedagogia do vírus”, texto adotado logo que a pandemia se impôs em nossas realidades, Boaventura de Sousa Santos (2020, p. 10) afirma:

> De repente, a pandemia irrompe, a luz dos mercados empalidece, e da escuridão com que eles sempre nos ameaçam se não lhe prestarmos vassalagem emerge uma nova claridade. A claridade pandémica e as aparições em que ela se materializa. O que ela nos permite ver e o modo como for interpretado e avaliado determinarão o futuro da civilização em que vivemos. Estas aparições, ao contrário de outras, são reais e vieram para ficar.

Foi exatamente entendendo que não estávamos entrando em uma nuvem passageira que foi necessário um redesenho de nossas ações. A reproposta foi articulada a partir do

[88] O texto-base da disciplina é de autoria de Lilian Amaral, produzido especialmente para o curso Licenciatura em Artes Visuais - EAD da FAV-UFG.

seguinte mote: “AQUI, DA MINHA JANELA... VEJO... SINTO... (RE)INVENTO...”, com o desafio de fotografar o que se apresentava de cidade a partir dessa abertura. A janela como portal de criação. Como ressignificar a noção espaço privado/público, dentro/fora a partir das miradas objetivas e subjetivas? De acordo com Paula (2008), “[...] em tempos de visualidades e virtualidades a fotografia ganhou outro lugar no debate acadêmico. Outrora entendida como registro documental e objetivo, ocupa hoje um lugar que encerra em si subjetividade, reflexão, questionamento e arte”. Ainda de acordo com a autora, a fotografia possibilita diálogos entre imagens e para além delas, suas representações tracejadas como documentos históricos e de memória. Toda essa crise tem promovido reflexões sobre vários aspectos da vida, da nossa humanidade, da nossa sociedade, formas de habitar/estar no planeta, de vivenciar o aqui e agora.

Renato Ortiz (2021) afirma que, assim como os rituais de inversão em diversas tradições, a pandemia implica diretamente uma quebra do cotidiano. No entanto, diferentemente desses, a inversão deixa de ser simbólica, agora é a realidade em sua materialidade que é colocada em xeque. O tempo está suspenso, e a circulação, condição da vida moderna, foi interrompida, a virtude demandada para esse tempo suspenso é o isolamento. Acrescenta ainda que o indivíduo, dimensão essencial da modernidade, também deve ser preterido a favor do coletivo. Nos isolamos pelo bem comum, não apenas o nosso, mas da própria humanidade, uma vez que o vírus é planetário, não conhece nacionalidades tampouco fronteiras. É nessa contramodernidade de espaço e tempo suspenso que se dá nossa experiência pedagógica.

A proposta lançada para nossos estudantes revelou outras formas de adentrar a cidade, outros modos de habitar as nossas casas. Trouxe perspectivas de atravessamentos do olhar a partir do isolamento. “E é quando olho para a janela, em especial a da minha cozinha e vejo pipas ao vento, leves como o coração das crianças que soltam as mesmas, deveriam ser assim: leves, prontos para amar, sem preconceitos”, depoimento escrito por uma aluna que enfrentou preconceitos ao ter de sair de casa e ir ao hospital para cuidar de familiares.

Desafios pedagógicos pandêmicos, ações projetadas para fora que se fizeram significativas dentro, busca por aberturas para olhar o fora, frestas, brechas para a cidade sustada (pelo menos por um tempo), interditada para a fisicalidade de nossos corpos transeuntes. A ação torna-se o olhar através, a janela torna-se o meio vazado para o exercício do ver, mas ver o quê? De que forma? Que outras experiências surgem quando o corpo não leva os olhos para a caminhada imersiva na cidade? Quando olho e revejo aparentemente o mesmo?

Foi difícil selecionar imagens para este texto. Tive de criar categorias mais amplas para o espaço de um texto: parti de um movimento do mais amplo ao mais íntimo, escolhi a forma como o céu aparece, depois como as cidades foram capturadas, finalizando

com os elementos mais próximos do corpo e do olhar, detalhes das casas, muros, grades e malhas de proteção.

Sequência 1: um olhar para o infinito

Figuras 1 e 2 - Adalcely C. Santana - 24/05/2020.

Figura 3 - Tatiane Neves de Oliveira - 20/05/2020.

Figura 4 - Valdilene A. Bruno - 21/05/2020.

Figura 5 - Ma. de Fátima F. Rosa - 27/05/2020.

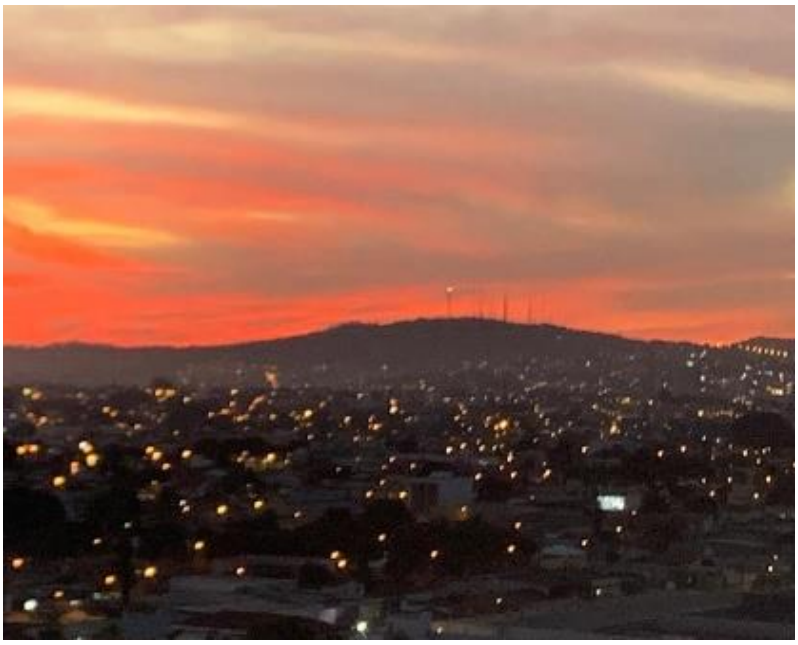


Figura 6 - Leda Guimarães - 28/03/2021.

Figura 7 - Olinda A. de Abreu - 19/05/2020.

Figura 8 - Messias Neta N. Batista - 21/05/2020.

Janelas-mundo, vastos mundos. As imagens que se encaixam aqui são muitas, tanto em contextos periféricos ou rurais como em contextos urbanos, essas representações privilegiaram espaços vastos, horizontes, fins de tarde etc. Como no Romantismo do século XVIII, a linha do horizonte fica mais baixa na composição, destacando a parte superior da imagem. A natureza é poderosa, dramática, melancólica, nostálgica, mas sempre soberana em relação ao ser humano. Vemos imagens de diferentes contextos: urbanos, suburbanos, rurais. Mas até mesmo essas especificidades se anulam pelo espaço magnífico dos céus, suas luzes, nuvens, dos matizes de cores do amanhecer ou do pôr do sol. Solidão, quietude, placidez ou tormentas, incertezas.

Sequência 2: recortes e enquadramentos do azul

Os recortes. As imagens a seguir trazem o céu azul como elemento plástico, pictórico, azulenquadrado em molduras escuras, ou por elementos concretos de muros, ângulos.

Figura 9 - Dânia Soldera - 15/05/2020.

Figura 10 - Lilibeth R. Irineu - 30/05/2020.

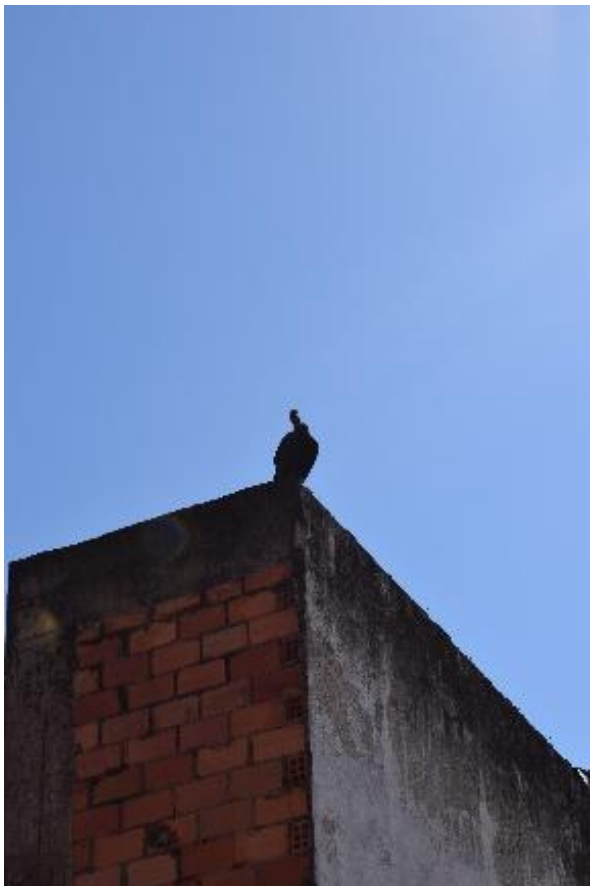


Figura 11 - Aliane Cristina M. Lima - 20/05/2020.

Figura 12 - Vivian de Souza e Silva - 15/06/2020.

Figura 13 - Selma Angela de Rezende - 21/05/2020.

Figura 14 - Lyara Franco da Silva - 21/05/2020.

Sequência 3: cidades diversas e suas configurações

Nesta sequência a captura vem de elementos das cidades – grandes, pequenas, aglomerados urbanos,bairros, periferias, cidades pequenas. Vistas do alto ou no mesmo plano do(a) observador(a). Ora privilegiando a geometria mais próxima de telhados,

fachadas, antenas, ora dando visibilidade ao traçado das linhas, malhas e planos que se tornam visíveis com a distância.

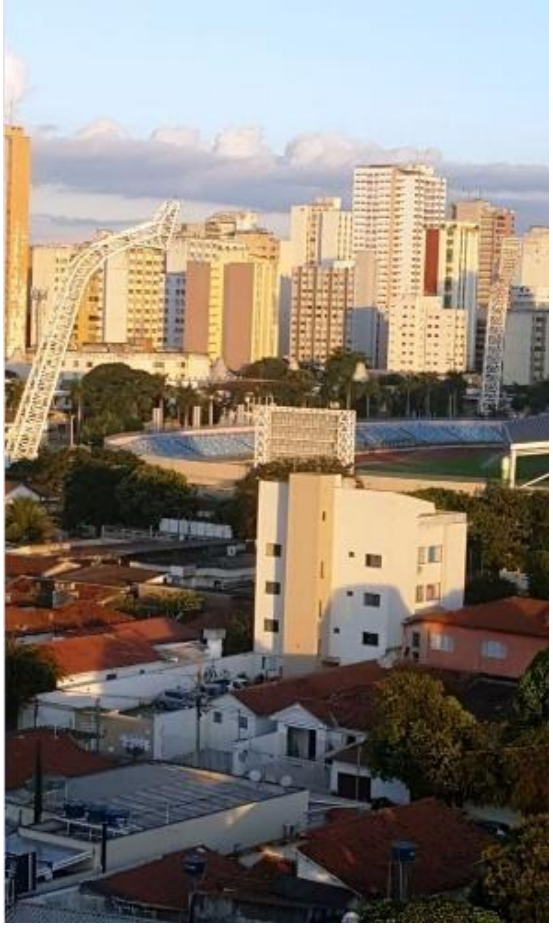


Figura 15 - Márcia Alves - 19/05/2020.

Figura 16 - Aliane C. M. Lima - 20/05/2020.

Figura 17 - Leo Perotto - 27/05/2020.

Figuras 18 e 19 - Pricilla C. de F. Moreira - 22/05/2020.

Figura 20 - Lidiane Gomes da Silva - 20/05/2020.

Figura 21 - Santina da Costa Silva - 20/05/2020.

Muitas imagens trazem os vazios das ruas, seja em espaços urbanos ou mais afastados, com anotações da ausência do barulho de crianças brincando, freios de carro, cachorros latindo. **Vestígios – da minha janela ouço vozes**. Vestígios detectados pelos registros fotográficos que indicam presenças como telhados, sinais de vizinhos ao longe, vozes, nada próximo, mas também não tão longe, como que garantindo que a humanidade continua existindo.

Sequência 4: “As janelas diziam ‘Não vá!!!’ ”

As imagens agrupadas nessa frase apresentam uma variedade de redes de proteção e principalmente de grades, por vezes destacadas em seus elementos materiais e compositivos, próximas de quem fotografou, outras distantes e em diálogo com outras grades, formando jogos *mondrianisticos*, antagonismo entre proteção e prisão.

As diferentes formas de endereçar o olhar, de olhar de, de olhar entre, olhar através de. Jogos de superposições lineares, portas, portões e janelas gradeadas ou com redes de proteção estabelecem não só a ordem geométrica, mas a de existir nesse momento. Jogos de contenção mostram a guerra cotidiana travada por quase todos no isolamento. Se as grades são barreiras vazadas que permitem o atravessamento do olhar, alguns olhares saem, mas são barrados por paredes ou muros, se detêm em detalhes: o desenho das barras, o grafismo das malhas, linhas de rachaduras, sombras, uma roupa solitária no varal. Vidas em apartamentos ou casas, cada qual com seus limites que não devem ser ultrapassados.

Figuras 22 e 23 - Weridiana M. Almeida Araújo - 26/05/2020.

Figura 24 - Julyellen A.B. Araújo - 30/05/2020.

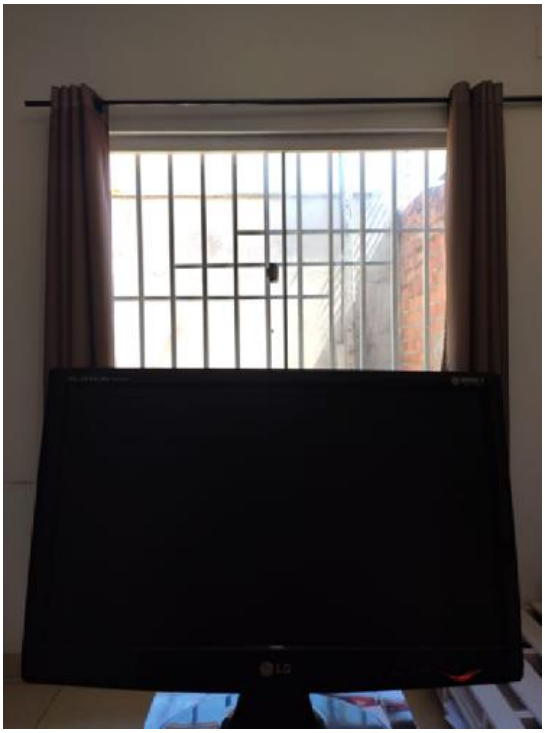
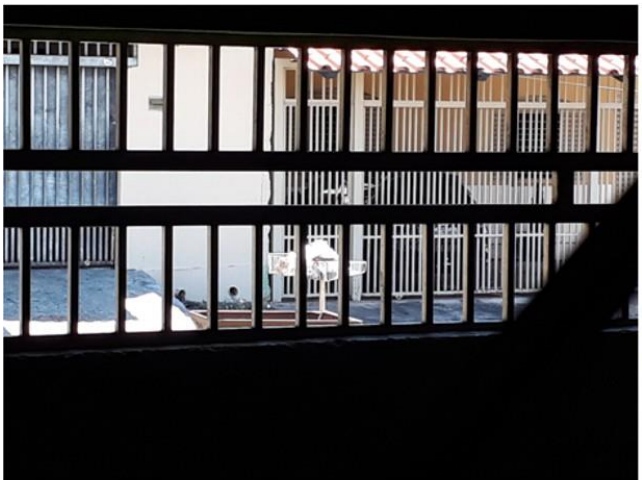
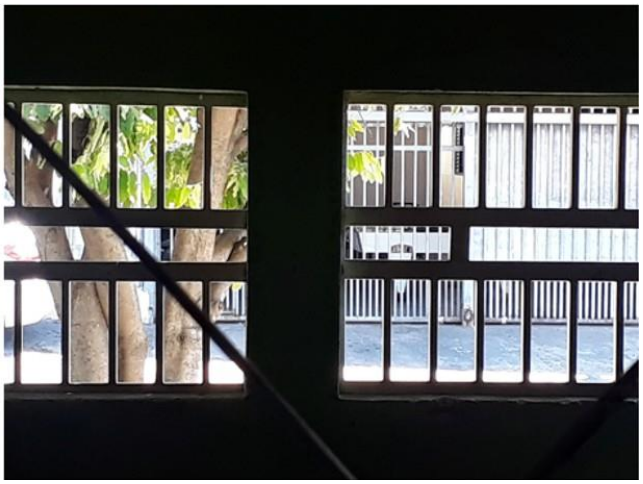


Figura 25 - Evandro Carvalho - 10/07/2020.

Figura 26 - Vivian de Souza e Silva - 15/06/2020.





Figuras 27 e 28 - Selma Ângela de Rezende - 21/05/2020.

Diante dessas imagens, as perguntas de Evandro nos fazem refletir: De qual janela estou olhando? Estou me sentindo preso pelasgrades da janela ou pelo vazio da janela em escuro no meu computador? Essa janela escura está ligada? E por que não mostra algum horizonte? Será que não desejo mais vê-los ou até o sistema se cansou de mim? A única janela semiaberta está com grade e além dela existem barreiras de concreto, tijolos, ferros e vergalhões. O que vejo além das duas janelas pode me mostrar algum horizonte? Ou melhor, e o que não quero ver além dessas janelas pode revelar alguma paisagem?

Sucos poéticos – exercícios de pós-produção

Antes do isolamento social, a proposta era a de realizar interferências poéticas no espaço urbano, buscando as relações apreendidas nas derivas, nas caminhadas, nos corpos promotores de câmbios, de transeuntes a proponentes, de ocupação aleatória a ocupação planejada. O exercício de experienciar as cidades a partir de janelas trouxe um acervo imagético muito rico, e substituímos a imersão física pela interferência poética nas imagens, outra forma de mediação.

Uma vez mapeados esses indicadores no conjunto das imagens postadas pelos discentes nos fóruns da disciplina, passamos a outro momento, realizando uma imersão no que foi produzido. Momento de pós-produção que, de acordo com Miranda (2015, p. 38), é "[...] la manipulación de los materiales, generados habitualmente en formatos audiovisuales, para combinando aquellos elementos iniciales, crear nuevas imágenes, historias y narraciones". Pedagogicamente esse momento é de uma importância fundamental no processo de formação docente, especialmente em um curso em que lidamos com as imagens de forma crítica. Selecionei exemplos dessas interferências, que chamamos de "sucos poéticos". Os exemplos selecionados para este texto representam uma síntese dos resultados do olhar/perceber/pensar para recitar reflexivamente as percepções de seus corpos sensórios na mediação com a cidade em situação de confinamento.

Figuras 29 e 30 - Kamila Nolasco Teixeira - 15/06/2020.

No intenso céu azul de Kamila, um pássaro preto quase imperceptível voa solitário. Kamila informa que escolheu essa imagem para realizar a sua interferência primeiro porque foi a que mais gostou, depois, por ter sido a que mais representou o sentimento de distanciamento que estava sendo vivenciado naquele junho. Deu companhia ao pássaro com interferências de “filtros e *stickers* do Instagram”. O resultado é uma delicada composição que forma um conjunto, sem quebrar a solidão do pássaro e sem pesar na limpeza do espaço azul.

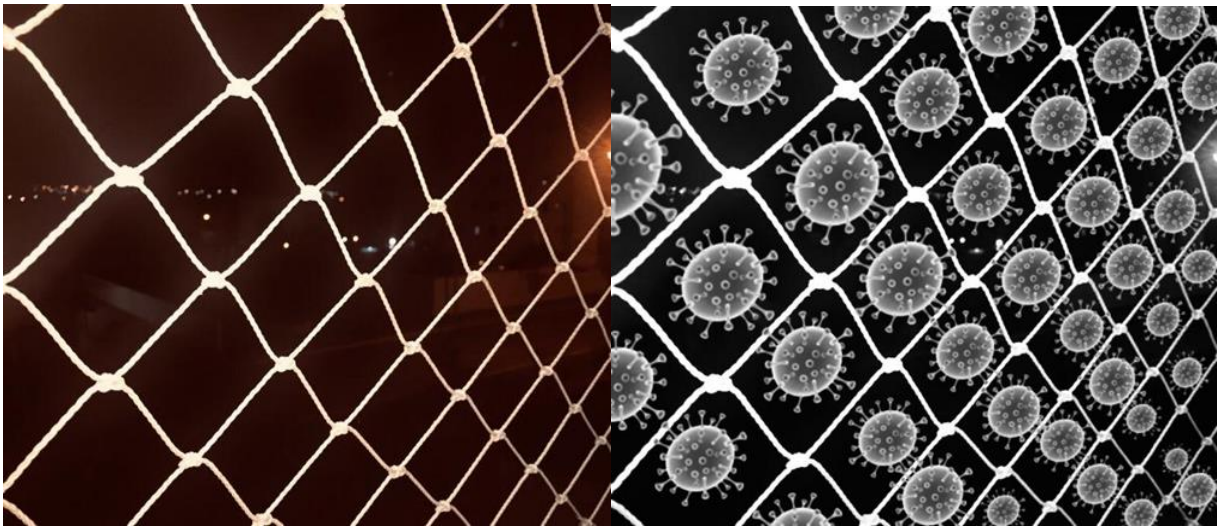


Figura 31 e 32 - Rosa Pires Fernandes - 17/06/2020.

Para fazer sua intervenção poética, Rosa utilizou a fotografia da tela de seu apartamento modificando a foto original digitalmente. Sobre a escolha, ela diz que foi com a pandemia que passamos a perceber como é restrita nossa liberdade e nossa qualidade de vida. Ela estranha o elemento “rede de proteção”, tão naturalizado na vida de quem mora em prédios altos. Rosa diz: “[...] percebi que há muito tempo já estávamos confinados neste pequeno ambiente que denominamos de lar”.

No seu processo de pós-produção, a rede se torna elemento gráfico para abrigar a representação do coronavírus, uma malha aberta, permeável ao ataque invisível desse vírus. Afinal, sua imagem demonstra graficamente que “ninguém está seguro”. Não só por causa do vírus, como ela afirma: “Na verdade, jamais estivemos. **Viver é e será sempre um desafio e um risco**.”

O corpo não estava ausente

Tentando criar uma conclusão para este texto, me pergunto quais conexões podem ser apontadas entre a primeira parte – na qual descrevo o tema “cidade” como parte de

uma agenda arte-educativa – e as duas partes seguintes, nas quais apresento uma experiência na disciplina *Estéticas Urbanas* ofertada em 2020 no curso de Licenciatura em Artes Visuais - EAD na UFG.

A experiência de 2020 rompeu um *modus operandis* artístico pedagógico de caráter etnográfico, já que a fisicalidade corporal era até então o determinante para a realização da imersão na cidade e suas visualidades. O isolamento que a pandemia tem imposto não permitiu andarilhar nas cidades intercambiando estéticas urbanas com as escolas, como descrito e discutido em textos (GUIMARÃES, BORGES, 2005; GUIMARÃES, 2010, 2012, 2013). Com os discentes em suas casas e as escolas de portas fechadas, a última etapa da disciplina foi o processo de pós-produção com a proposta de interferências poéticas nas imagens capturadas.

Retomando a citação de Arrais (2001) da primeira parte do texto, em que afirma que ver a cidade constitui uma experiência corporal, chego à conclusão de que, embora a fisicalidade tenha sido um elemento diferencial, o corpo não esteve ausente nessa experiência, como podemos deduzir nos exemplos apresentados: a visão se estende, o corpo se agacha, procura melhores ângulos, frestas, depara-se com muros, os sentidos se aguçam e das janelas se escutam vozes, percebem-se ausências, detectam-se vazios, o observador ironiza, poetiza, denuncia, sofre, se refaz em outras situações de existência.

Da janela é possível entrevistar o próximo, notar as marcas, os detalhes de tramas despercebidas no cotidiano, mas também se ampliou a vista para a paisagem urbana dos telhados, das antenas, dos muros, da solidão das ruas, silhuetas de árvores e montes. Porém, a visão não foi o único sentido em alerta: “Da minha janela ouço vozes dos conhecidos passando na rua sem poder aproximar”, disse uma estudante. Outro estudante traçou a seguinte analogia: “Nós, como espantalhos paralisados diante dos acontecimentos, vivendo como espectadores de uma novela que fazemos parte dela”. Espectadores e atores de um tempo de assombros.

Ou seja, o corpo continuou se apropriando dos diferentes espaços, cada um à sua maneira. Outros fluxos foram criados e, mesmo no isolamento, os corpos docentes e discentes politicamente afirmaram “Nós estamos aqui”!

Este texto nasceu de uma atividade docente construída e compartilhada por muitos, assim, agradeço aos estudantes que permitiram o uso das imagens e citações de suas falas, e às professoras Maria de Fátima França Rosa e Ravana Lobo, que ajudaram a pensar os processos. O texto é um ponto de partida para que outras reflexões possam ser feitas e também um registro político das nossas presenças na Educação em tempos de crise. Sigamos resilientes, atentos(as) e, na medida do possível, fortes na coletividade.

Em 2020, quando realizamos essa experiência didática com a pandemia em curso, tínhamos cerca de 125 mil óbitos (IEPS/2020), o texto começou a ser elaborado em novembro do mesmo ano, em que chegamos a 195.072 mil óbitos. Agora, enquanto está sendo finalizado, em abril de 2021, temos mais de 300 mil mortos e a trágica previsão de chegarmos a meio milhão de vítimas da Covid até a metade de 2021. Muitos perderam pessoas queridas. Profundo pesar e solidariedade para todos e todas. O medo e a angústia continuam em nossas portas e janelas. A escrita é uma forma também de denúncia do descaso com esses tantos Brasis que as imagens revelam.

Referências

AMARAL, Lilian. **Ateliê de Poéticas Urbanas**. Percurso 6. Eixo 1. Licenciatura em Artes Visuais. CIAR – UFG, 2020. Disponível em: <https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/licenciatura-em-artes-visuais/modulo/6/001.html>. Acesso em: 4 abr. 2021.

ARRAIS, Tadeu Pereira Alencar. Goiânia: as imagens da cidade e produção do urbano. In: CAVALCANTI, Lana de Souza (Org.). **Geografia da Cidade**. Goiânia: Alternativa, 2001.

BASTOS, Flávia Maria Cunha. O perturbamento do “familiar”: uma proposta teórica para a Arte/Educação baseada na comunidade. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/Educação contemporânea:** consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2005.

FERNANDES, Ana. Cidade contemporânea e cultura: termos de um impasse? In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Orgs.). **Políticas culturais para as cidades**. Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, p. 23-28, 2010.

GUIMARÃES, Leda Maria de Barros; BORGES, Maria Elizia; VIDICA, Ana Rita. Bairro, Escola, Universidade.In: MARTINS, Alice Fátima; COSTA, Luís Edegar; MONTEIRO, Rosana Horio (Orgs.). **Cultura Visual e desafios da pesquisa em artes**. 1. ed., Vol. 2. Goiânia: CEGRAF - Editora da UFG, p. 420-429, 2005.

_____; OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre. **Estágio Supervisionado III**. Módulo 7. UFG/Faculdade de Artes Visuais. Goiânia: FUNAPE, p.50-77, 2010.

_____. The City as a Culturally Quilted Pedagogical Territory. In: HUTZEL, Karen; BASTOS, Flavia M. C.; COSIER, Kimberly J. (Orgs.). **Transforming City Schools Through Art:** Approaches to Meaningful K-12 Learning. 1. ed., Vol. 1. New York: Teachers College, Columbia University, p. 60-69, 2012.

_____. Etnografar/cartografar/narrar: ações investigativas na formação de professores em artes visuais. In: REBOUÇAS, Moema Martins; GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto (Orgs.). **Investigações nas práticas educativas da arte**. 1. ed., Vol. 1. Vitória: EDUFES, p. 179-218, 2013.

_____. La ciudad como escenario de aprendizajes artísticos, estéticos y culturales: una propuesta de desbordamientos pedagógicos en las artes visuales. In: PAREDES LABRA, Joaquin; HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando; CORREA GOROSPE, José Miguel (Orgs.). **La relación pedagógica en la Universidad, lo transdisciplinar y los estudiantes**. Desdibujando fronteras, buscando puntos de encuentro. 1. ed., Vol. 1. Madrid: UAM, p. 120-133, 2013.

MIRANDA, Fernando. Postproducción educativa: la possibilidad de las imágenes. In: MARTINS, Raimundo; MIRANDA, Fernando; OLIVEIRA, Marilda; TOURINHO, Irene; VICCI, Gonzalo. **Educaión de La Cultura Visual**. Tomo I- Educación de la Cultura Visual: conceptos y contexto. Uruguai: Universidad Federal de Santa Maria y Universidad de La Republica, p.38-61, 2015. Disponível em: <https://nucleodeculturavisual.files.wordpress.com/2015/08/educacic3b3n-de-la-cultura-visual.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2021.

ORTIZ, Renato. Ordem e Desordem em tempos de pandemia. **BVPS** - Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social. 12 jun. 2020. Disponível em: <https://blogbvps.wordpress.com/2020/06/12/ordem-desordem-em-tempos-de-pandemia-por-renato-ortiz/>. Acesso em: 4 abr. 2021.

PAULA, Zuleide Casagrande de. Resenha. **Domínios da Imagem**, Ano II, n. 3, p. 147-152, nov. 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/his/dominiosdaimagem/revista3/arqtxt/ResenhaZueleideDOMINIOS.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2021.

RACHE, Beatriz; CASTRO, Marcia. **Aceleração de óbitos por Covid-19 nas capitais e estados em 2021**. Nota Técnica n. 17. São Paulo: Instituto de Estudos para Política de Saúde - IEPS, 2021. Disponível em: <https://ieps.org.br/wp-content/uploads/2021/03/IEPS_NT17.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A cruel Pedagogia do Vírus. Biblioteca Nacional de Portugal. Edições Almedina, abr. de 2020. Disponível em: <https://www.cidadessaudaveis.org.br/cepedoc/wp-content/uploads/2020/04/Livro-Boaventura-A-pedagogia-do-virus.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2021.

Tocar, jogar e descobrir a cidade: pele, camadas e fluxos

Paula Carolei
(Unifesp)

Este texto descreve um processo de construção de práticas gamificadas tendo como campo de jogo a cidade com seus diversos contextos culturais e educacionais. Também trazemos a reflexão sobre essas práticas considerando as camadas físicas e digitais, explicitadas, construídas e projetadas num fluxo de trilhas e novos caminhos. Descreveremos as interfaces, artefatos e dispositivos sociotécnicos projetados e utilizados para ampliar sensações, interações e participação na construção e reconstrução de memórias sociais.

Como metáfora do processo, vamos trazer a cidade como nossa pele, que tem sensores de diversas naturezas, e são eles que captam os *inputs* mecânicos, térmicos, químicos como sensações, que são interpretados como percepções, tornam-se memórias e podem desencadear novas ações.

Como sentimos a cidade? Como a sua percepção nos afeta? Como criamos memórias e produzimos ações conscientes? Como a ideia do brincar, estruturada por algumas mecânicas, dinâmicas e estéticas da gamificação, pode potencializar e transmutar essas formas de sentir, perceber, construir, valorizar e agir? Que artefatos podem mediar esses fluxos?

Partimos das experiências de como sair e ampliar a sala de aula e as instituições formais além das suas paredes e muros para transitar e aprender com a cidade. Resolvemos brincar com isso, criar jogos e desafios, aproveitando dispositivos e artefatos tecnológicos. Logo percebemos que essas novas interfaces propostas tinham de ser pensadas em camadas de possibilidades que compõem as vivências e experiências.

Este trabalho tem como proposta descrever e analisar experiências sobre jogos e vivências na cidade como expansão de ações educativas formais que buscam ampliar seu potencial educativo na relação com espaços ditos não formais. Essas ações utilizaram interfaces tecnológicas para estender as formas de interação, participação e intervenção nesses espaços públicos. Nesta análise buscamos apresentar alguns elementos estruturantes dessas experiências que emergiram das práticas e podem nos ajudar a criar mapeamentos e cartografias para aprimorar o design dessas experiências.

Primeiro, vamos descrever alguns modelos de experiências que já construímos, sob a luz do Design Educacional para espaços não formais, e destacar os elementos importantes descobertos e aprimorados a cada experiência. Sobre a gamificação, trazemos a importância da construção de espaços de autoria e colaboração, nos quais as pessoas são convidadas a criar e partilhar histórias e desafiadas a serem transformadas por elas.

Vamos descrever as camadas de criação de sentido encontradas, usando como metáfora a pele e todos os tipos de sensores presentes, como eles se conectam com o nosso cérebro e ajudam a construir memórias. E, por fim, vamos delimitar o conceito de gamecidade, com um hipertexto que possa servir de inspiração para a construção de gamificações criativas na cidade.

Primeiras experiências

Há mais de 25 anos trabalho com tecnologia aplicada à educação, especialmente criando novos designs de experiências, conectando pessoas e criando vivências tecnológicas. Em 2006 participei de um Festival chamado *Mobile Fest*, no qual tive contato com um grupo de pesquisadores do *Waag Institute* de Amsterdã que criaram uma plataforma de produção de games urbanos chamada *7scenes*[89]. Fui convidada a participar de vários workshops e criações colaborativas de games urbanos, especialmente em três territórios: Av. Paulista, Beco do Batman e na Cidade de Holambra. Essas experiências foram transformadoras no sentido de vivenciar o apoio de uma plataforma tecnológica na qual se podia propor desafios interativos em cenários reais. O aplicativo também permitia mapear o percurso de cada participante. Mas a questão tecnológica só era relevante porque evidenciava as relações culturais mobilizadas e construídas no processo, e o jogo só ficava interessante se houvesse um trabalho de pesquisa e explicitação das memórias, das narrativas e das contradições e controvérsias dos estereótipos tensionados como desafios.

Por exemplo, no Beco do Batman, conhecido por ser um espaço expressivo de grafiteiros, propôs-se uma provocação na qual as pessoas tinham de registrar o que elas consideravam vandalismo ou arte, promovendo a discussão entre os elementos da pichação e do grafite e toda a complexidade envolvida, buscando criar diálogo além do juízo de valor.

[89] https://waag.org/en/project/7scenes

Figura 1 - Momentos de planejamento e vivência do Mobile Fest.

Na avenida Paulista os desafios foram sobre o multiculturalismo e envolviam entrevistar pessoas a partir de estereótipos, para mostrar o quanto esses estigmas são redutores. Em Holambra fizemos um mapeamento intenso de memórias da colonização holandesa e criamos desafios sobre a relação da comunidade com os elementos da cultura holandesa.

A partir desses desafios, os usuários puderam registrar seus caminhos e explicitar suas descobertas e argumentos. Infelizmente, a plataforma utilizada era paga e não consegui seguir usando sua interface de mapeamento e recuperação de percursos em outros projetos, mas tentei reproduzir alguns princípios da experiência e criar outras possibilidades usando ferramentas gratuitas e acessíveis e integrando com redes sociais.

Gameout

Em 2010, 2011 e 2012, criei experiências de games urbanos na formação de docentes que descrevo no artigo apresentado no ticEDUCA 2012 (CAROLEI, 2012). Essas experiências foram formativas e buscavam criar camadas em realidade aumentada e outros tipos de interação que convocassem os professores a perceber ações de aprendizado além da sala de aula. Por ser uma gamificação para fora da sala de aula, chamei esse tipo de experiência de “Gameout”, usando como inspiração o festival *Come out and pl*ay[90].

[90] https://www.comeoutandplay.org/

Figura 2 - Colagem do acervo pessoal de ações de gameout.

Nessas práticas descobrimos que, para criar experiências educacionais participativas, primeiro era preciso mapear as interações formalmente propostas, ou descobrir a interatividade potencial nos espaços públicos ou culturais, descrever a intencionalidade pedagógica das intervenções, ou seja, explicitar que mobilizações se desejava provocar, para que fosse possível escolher as melhores interfaces e, principalmente, construir desafios mais interessantes e conscientes das provocações esperadas.

Ao pesquisar exemplos de experiências educacionais gamificadas, encontramos muitas situações nas quais a gamificação era apenas um entretenimento sem propósito educacional claro, com a justificativa de motivação ou mesmo engajamento como um fim em si. Ou, quando tinha algum foco no conteúdo, predominavam ações reativas que não geravam experiências construtivas e colaborativas nem ampliavam a experiência formal da sala de aula, muito menos estabeleciam novas parcerias com os espaços sociais e culturais.

Comecei a desenhar o que na época chamamos de “gamificação aumentada” (CAROLEI, TORI, 2014) e desenhei um *framework* de apoio para:

- definir as intencionalidades pedagógicas e as competências a serem desenvolvidas, descrevendo o tipo de agência esperada do participante na ação;
- desenhar estratégias imersivas a partir de cenários, narrativas e conteúdo simbólico que pudesse promover um “círculo mágico”, no qual o jogador habita durante a experiência;

- promover diversão, não num sentido de alienação ou distração, mas numa proposta de trabalhar com o diverso, com tensões criativas que tirassem o jogador do seu espaço de conforto, convidando-o a assumir novos papéis e atuar em outros cenários, vestindo novas "peles";
- mapear os cenários de ação (espaços públicos, museus etc.) descrevendo os tipos de interfaces e possibilidades de relações já existentes e aprimorá-las com camadas tecnológicas e metodológicas.

Nessa lógica da "gamificação aumentada" (CAROLEI, TORI, 2016), trabalhamos com um aplicativo chamado "Aurasma", no qual era possível agregar uma camada de conteúdo (que poderia ser um vídeo, uma animação ou mesmo uma imagem) e conectá-la a um marcador personalizado (imagem) e que também poderia ser geolocalizado.

Essa vivência despertou a necessidade de criar camadas e pensar em marcadores que pudessem ser conectados com o território, e esse link era chamado de "aura".

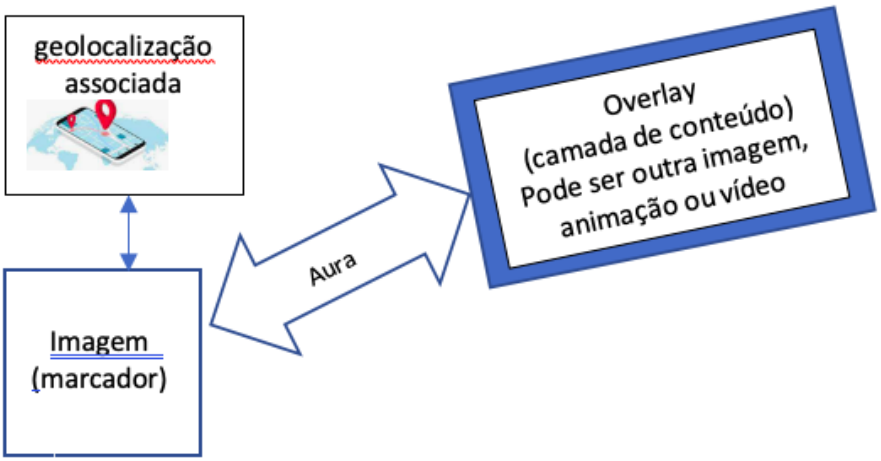


Figura 3 - Representação da programação/criação da "aura" no aplicativo Aurasma.

Não é possível falar em aura sem pensar nos textos de Walter Benjamin e em tudo que torna a experiência estética única. Na experiência, o link entre marcador, conteúdo e território criava a nossa "aura". E o que poderia fazer dessa conexão algo criativo e singular?

Benjamin (1994) denunciou que as obras de arte podem perder a aura quando são reproduzidas e reduzidas pela técnica, mas vislumbrou a criação de outras possibilidades de criações artísticas, nas quais a própria reprodução técnica pode ser uma forma de emancipação e criação de uma nova natureza estética, não focada no materialismo e na tradição, mas no movimento, em novas formas de reprodução e relação com o tempo,

novos aparatos perceptuais e novas formas de experiência estética. A aura como magia e ritual pode ser construída no movimento e no fluxo do caminhar e descobrir paisagens, tecendo narrativas e memórias.

A gamificação também pode superar a redução da programação técnica, e até do conteúdo, para ser um processo de criação de experiências de emancipação em formas de sentir e agir.

Gamificação em museus e exposições

A partir dessa proposta de gamificação aumentada, criamos experimentações em museus e exposições artísticas e culturais. Fizemos alguns cursos livres nos quais propusemos vários exercícios de design de experiências de gamificação. Nessas atividades um grupo de alunos preparava cenários, narrativas e os desafios utilizando o *framework* de mapeamento proposto, e outro grupo vivenciava, registrava e avaliava a experiência. Era um processo de design colaborativo, com vários protótipos e iteração, na qual se testava o repertório, formas de construir, registrar e mapear.

Um exemplo desse tipo de exercício foi realizado no Instituto Butantan em 2014 e apresentado no congresso da INTERCOM 2014 (CAROLEI, 2014). Nessa experiência, o grupo “Designer” tinha de mapear o instituto, especialmente os museus históricos, biológicos e de microbiologia, e criar a experiência gamificada, para que o outro grupo “Gamer” vivenciasse e avaliasse a ação pedagógica. Essa experiência foi relevante para aprimorar o *framework* de mapeamento e gamificação em museus.

Nesse caso, a importância da construção da narrativa e suas várias dimensões e iterações emergiu. No momento de mapeamento do território, descobrimos muitas histórias, factuais, rituais ou até lendárias, associadas ao território e às pessoas que habitam nele. No caso do Instituto Butantan, descobrimos histórias sobre os cientistas, símbolos místicos, lendas sobre vampiros e até um armário misteriosamente lacrado.

A partir desse mapeamento das histórias descobertas, podemos mobilizar nossas referências, repertórios e até projeções pessoais ou coletivas de aspectos do imaginário. Assim, podemos fazer um outro movimento narrativo que é inventar histórias, ou seja, uma ficção que brota desse fluxo imaginário. Mas as histórias inventadas devem dialogar com as histórias descobertas, numa conversa em busca de coerência narrativa e, ao mesmo tempo, do enriquecimento da experiência ética e estética. Esse momento nós denominamos “narrativa negociada”.

No caso do Instituto Butantan, a narrativa inventada foi de que o Vital Brasil era um vampiro e morava no armário lacrado e criou um sistema de vacinas para obter sangue sem matar ninguém. Os repertórios foram compartilhados, as histórias foram ganhando sentido dentro de uma coerência tanto narrativa como educacional. Como pretexto para as pessoas explorarem os tipos de cobras do museu biológico, a narrativa sugeria que havia uma cobra cujo veneno espantava vampiros, e os desafios propostos exigiam que os jogadores observassem as características das cobras e estabelecessem comparações para descobrir a cobra “mágica”.

Outro momento narrativo acontece quando o jogador participa da experiência e vive a história proposta pelo jogo, temos uma “narrativa vivenciada”. Quando, depois da experiência, convidamos os participantes para um momento de diálogo e troca de experiências sobre a vivência, temos as “narrativas compartilhadas”. Essas descobertas sobre narrativas e gamificação foram compartilhadas no Edulearn 2015 (CAROLEI, SCHLEMMER, 2015).

As diferentes formas de vivenciar as narrativas com as suas possibilidades de movimento, seja no design, seja na experiência, são muito transformadoras tanto do ponto de vista de construção e reconstrução de memórias pessoais e sociais como do seu potencial educativo de mobilizar conceitos, explorar e investigar fenômenos, promover argumentações, propor novas formas de olhar, solucionar problemas e propor intervenções.

Além das narrativas, a gamificação possibilitava a criação de desafios, provocando novas formas de agir, interagir, participar, colaborar, além de registrar e mapear processos.

Figura 4 - Gamificação nos Museus do Instituto Butantan.

Gamificação como política pública

Mas as ações e estratégias pedagógicas só representam a sociedade quando são atos de currículo, porém um currículo que não seja entendido como uma grade de

conteúdos, e sim como construção de uma política pública desenhada a partir de demandas sociais reais e vivenciada no cotidiano respeitando as singularidades de cada contexto.

Assim, essa lógica da gamificação também pode ser um movimento inserido nessa visão de currículo e pode ajudar nos processos de contextualização e autoria, mas para isso é preciso que haja uma política pública de formação de professores na qual as práticas gamificadas possam ser experienciadas, construídas e ressignificadas por esses professores.

Esses profissionais, muitas vezes, são formados com uma visão instrumental, acabam limitando sua prática ao espaço físico da sala de aula ou aos recursos técnicos e pedagógicos que a escola oferece, e não ampliando sua autoria a partir desses recursos, nem explorando os contextos culturais trazidos pelos alunos e outros atores da comunidade escolar. Só podemos pensar numa educação emancipatória quando os desafios despertam o aluno a descobrir como pode intervir e transformar sua realidade, por isso é preciso ir além de espaços controlados da aula, que por vezes trazem estratégias educacionais que artificializam o conteúdo, tornando-o distante da realidade.

O grande desafio da Educação é contextualizar e aplicar o que se aprende na escola, não apenas como preparação para o mundo do trabalho, mas principalmente como consciência e responsabilidade social. Por isso é tão importante formar professores que aprimorem essas conexões e ousem ampliar suas práticas para além dos muros das escolas, inclusive superar os limites impostos por isso.

Considerando essas questões, quando trabalhei na assessoria de tecnologias para a Educação na Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, de 2015 a 2017, tentei trazer os princípios do “Gameout” para formações em larga escala e com tecnologias mais acessíveis que existiam na maioria das escolas públicas. Trouxemos essa ideia de jogar (com a) na escola e com cidade como política pública e foi um processo transformador, no qual atingimos quase mil professores diretamente com as formações, nas quais eles vivenciaram experiências gamificadas que poderiam ser adaptadas em qualquer espaço com materiais e tecnologias muito acessíveis, pois focamos no ato de criar narrativas, desafios, experiências exploratórias que poderiam ser adaptadas a qualquer interface tecnológica, inclusive analógicas.

Não foram apresentados modelos prontos, mas vivenciamos algumas práticas gamificadas que poderiam ser reconstruídas e ressignificadas a partir das próprias práticas dos professores, que assim conseguiriam criar essas vivências mais interativas nas quais a gamificação ajudaria na contextualização e na autoria.

Figura 5 - Registros da formação gamificada para gamificação promovida pela SME-SP 2015.

Do design educacional em espaços não formais para a gamicidade como expressão patrimoniável

Além da formação de professores, essa interface entre a Educação e a cidade foi considerada um eixo formador para profissionais de educação que trabalham por projeto, como o designer educacional. Em 2017, começamos a primeira turma da graduação de Tecnologias em Design Educacional na Unifesp (TEDE), que tem desenhado no seu projeto pedagógico um semestre de criação de experiências e vivências em contextos não formais culturais, com uma perspectiva de apoiar as questões sobre diversidade. Essa graduação tem como premissa pedagógica a aprendizagem por projetos, pois a prática profissional exige essa competência de projetar ações e dispositivos educacionais visando a transformação social, e no segundo semestre do curso os alunos são convidados a explorar algum território e propor e desenhar alguma solução/ação educacional.

Desde 2017, trabalhamos com museus ou outros espaços culturais, no intuito de aprimorar essa lógica de criar processos e *frameworks* que contribuam para o design dessas ações e, ao mesmo tempo, criamos novas experiências que são avaliadas e geram o aprimoramento desse processo de design. É um fluxo contínuo de aprendizagem, no qual a experiência é abstraída em artefatos conceituais como *frameworks*, e os artefatos apoiam a criação das experiências seguintes.

Entre as dimensões descobertas nas experiências e presentes nos diversos artefatos que construímos podemos destacar:

- rastros, registros e sua contribuição para o mapeamento das experiências;
- narrativas e sua contribuição para a imersão e a contextualização;
- construção e ampliação de espaços como laboratórios de experiências ou espaços de “brincar”;
- criação de desafios coerentes com as provocações que se espera promover.

Os registros e rastros são fundamentais tanto na preparação como no design da experiência, acontecem quando se faz a pesquisa e o mapeamento inicial, bem como no momento da experiência. Os rastros e registros lidam com as memórias e suas construções e reconstruções.

Nessas experiências expandidas como construção gamificada em territórios sociais e culturais, há várias temporalidades, e se pode aproveitá-las como processo criativo e reflexivo em vários momentos. Muitas vezes, não basta jogar, o jogador deve refletir sobre como jogou para entender suas escolhas, rever, recriar. A vantagem dos rastros e registros tecnológicos é sua natureza hipertextual e recursiva. Destacamos nos nossos *frameworks* questões norteadoras sobre como criar possibilidades de recuperar os trajetos, identificar rastros, colecionar interesses, criar singularidades de caminhos e promover trilhas personalizadas.

Entender o espaço e criar, a partir de suas características, espaços de exploração é outra dimensão fundamental que trabalhamos nos projetos de design educacional. Partimos da ideia de micromundo (PAPERT, 1980) como um espaço que você cria artificialmente para que o aluno possa experimentar e, a partir de questões intencionais, possa brincar, manipular, fazer observações, propor novas questões e elaborar suas hipóteses. É um local para aprender que gera uma ambiência formativa (SANTOS, 2019), no qual o caminhar e registrar seus processos geram os percursos formativos pessoais.

Geralmente se pensa nesses micromundos como espaços simulados ou salas de aula interativas com equipamentos e tecnologias “da moda”. Mas é possível fazer da cidade e dos seus equipamentos públicos e culturais esse espaço de exploração educacional intencional e seus caminhos de aprendizagem. A diferença é que, para que possamos propor desafios, criar narrativas, rastros e mapeamentos, é preciso ter consciência de que é sempre uma criação intencional, e isso precisa ficar explícito tanto nos processos de design como na sua reflexão e avaliação para que seja uma prática transformadora, e não processos mecanizados ou modelos a serem seguidos, muitas vezes concretizados em aplicativos ou desafios reativos. A gamificação deve gerar diversão no sentido de promover o diverso, de provocar encantamentos e incômodos para gerar diálogos e fluxos, e não as certezas das respostas previstas e esperadas.

Para atingir essa ideia de fluxos e de cartografias abertas e transformadoras, precisamos ir além da ideia generalista de espaços não formais e compreender o conceito não apenas de patrimônio estabelecido, mas de patrimoniável (AMARAL, ROCHA, 2017), que é o que está em processo de legitimação pelo afeto, pela sensibilidade, pelo pertencimento e herança. É valorizar o protagonismo da comunidade e do cotidiano.

Figura 6 - Gamificação no Palácio das Indústrias: narrativas e objetos que remetiam a múltiplos olhares de relação com o cotidiano.

Nesses movimentos e processos criativos, desenhamos um modo de brincar com e na cidade como fluxo, e chamamos esse processo de design de gamicidade.

A gamicidade é um conjunto de processos que vivenciamos como jogos ou *performances* e depois se concretizam conceitualmente e reflexivamente em artefatos descritivos de design como roteiros ou *frameworks*. É um fluxo de jogar, roteirizar, adaptar e jogar de novo, num *continuum* iterativo, criando sempre novas versões da experiência de jogo.

Além do movimento iterativo, a gamicidade propõe a criação de micromundos ou ambiências formativas nos quais a própria cidade seja o espaço de exploração e de aprendizado intencional. Utiliza as camadas e suas interfaces e ampliações tecnológicas para construir memórias, sentidos e histórias, pessoais e coletivas, promovendo desde escuta e diálogo até transformações sociais.

Para essa gamificação ser realmente emancipatória, precisamos destacar a questão da agência, que é a descrição das atividades realizadas pelos alunos/participantes/jogadores. Podemos construir ambiências, auras e camadas, mas isso é apenas um convite virtual que só se atualiza quando as pessoas realmente interagem, ou seja, quando as ações/elaborações acontecem. Numa estrutura gamificada, o convite à ação são os desafios. Bons desafios são aqueles que promovem realmente ações transformadoras.

Então, também focamos nos nossos *frameworks*, tipo de desafio que deve ir além das propostas superficiais nas quais se convida o participante apenas a reagir, apresentando caminhos mais complexos, reflexivos, argumentativos e propositivos em que as ações envolvam projeções e produções pessoais ou coletivas nas quais se mobilizem memórias e vivências pessoais e se estabeleçam ligações com o território, atribuindo valor e se conectando outras memórias daquele território. Na ideia de gamicidade os desafios devem

ser chamados ao posicionamento e à participação e criar espaços de criação e colaboração.

Os desafios precisam tocar para transformar. Desestruturar para reconstruir. Incomodar para encontrar novos caminhos. Fazer carinho para criar novas memórias afetivas.

Tocar, sentir e transformar

Se o patrimoniável se constrói no afeto, vamos pensar como o território nos afeta, como se a cidade fosse nossa pele. A pele tem diversas camadas e é atravessada por vários neurossensores que disparam quando recebem um determinado estímulo, essa informação de sensação vira percepção quando é interpretada e pode gerar memória quando é qualificada.

A experiência do tocar não é construída pela informação de um único tipo de neurossensor, é uma construção complexa que depende da informação dos vários tipos de sensações. Na pele há neurossensores que ficam nas suas camadas mais superficiais, e vão disparar ao mínimo estímulo mecânico. Há também os que estão nas camadas mais profundas da pele, que exigem toque mais forte, ou mais prolongado, como uma pressão, para que sejam estimulados. Assim se diferencia a intensidade do toque e sua continuidade. Além disso, há sensores de temperatura, de frio e de calor, que detectam temperaturas acima ou abaixo de um padrão pessoal. Outro neurossensor importante é o que provoca dor, esse sensibilizado quando há rompimento de um tecido vivo e liberação de algumas substâncias. Também há sensores mecânicos que percebem a vibração dos pelos. Então o toque é uma combinação de estímulos – mecânicos, químicos e térmicos – que, juntos, vão ser interpretados e construir a complexidade da experiência da percepção e da memória.

Pensando na cidade como se fosse nossa pele, é possível encontrar várias camadas e criar artefatos tecnológicos que funcionam como sensores que ajudam a construir memórias. Ao querer tocar e brincar com a cidade, podemos explorar e criar camadas mais ou menos profundas e combinar experiências e desafios mais ou menos transformadores. Podemos provocar sensações boas, como toque leve, ou incômodos importantes, como fazer aflorar nossas dores como alerta para evitar perigos maiores. Então podemos criar camadas mais doloridas e provocativas, camadas mais quentes ou frias, camadas de toque, pressão e vibração.

Como usamos a pele como metáfora para a experiência na cidade, é fundamental notar que não apenas se conecta com nosso sistema nervoso como também faz parte dele.

O sistema nervoso concentrado no cérebro, mas espalhado pelo corpo. Assim como o aprendizado não acontece apenas na escola nem depende apenas do cérebro. Então, o ato de convidar para o aprendizado não pode ser resumir a conhecer como o cérebro funciona e tentar dar estímulos corretos, pois somos seres não apenas biológicos, mas culturais. Precisamos experienciar, construir e reconstruir os artefatos culturais que são nossas extensões, memórias e nossas novas peles.

Aprofundando as camadas

Em 2014, quando analisei várias experiências que fiz com realidade aumentada, percebi a diferença de “profundidade” das camadas tecnológicas que poderiam ser criadas e projetadas sobre os territórios (CAROLEI, TORI, 2014):

- Informação – A camada de conteúdo geralmente explicativo ou expositivo sobre uma estrutura, uma personagem ou um território.
- Atenção – A camada de atenção geralmente é um enfoque sensorial muito provocativo para convidar a pessoa a observar melhor.
- Sensibilização – A sensibilização vai além da atenção, pois tem uma camada de valor associada à sensação. Pode trazer questões ou mídias mais projetivas com as quais se espera que a pessoa se emocione ou se identifique.
- Provocação – É aquela que traz uma atenção, um incômodo ou questionamento controverso com o intuito de criar desequilíbrio das certezas.
- Comparação – A camada de comparação pode ser apoiada em grandezas como tamanho e tempo. É quando se mostra um antes e depois, se aumentou ou diminuiu. É um convite para perceber as transformações de uma determinada variável.
- Sequência (ordenação) – Outra camada possível são as sequências em que pode ser apresentada uma informação relevante, com ordenação e hierarquia justificada como uma proposta, uma interação, na qual se convida o participante a ordenar e hierarquizar.
- Codificação/Tradução – É uma camada que transforma um código em outro. Pode ser utilizada em situações tanto de codificação linguística como de inclusão ou uma comunicação alternativa.

Mas a pele tem dobras e gera um contato mutável entre o fora e o dentro. A pele, o que tocamos e o que sentimos como toque são experiências complexas que podem ser expandidas e atualizadas pela diversidade de experiências na(com a) cidade.

A percepção na(da) cidade envolve camadas, mas podem ser isoladas com sensores produzindo estímulos individualizados ou respostas esperadas como um reflexo inconsciente. A sensação só vira percepção e memória se for consciente e significativa, se houver afeto. A cidade como pele deve promover toques e dores conectadas com o coletivo social, pois não adianta ter uma experiência pontual da cidade se não conseguir tocar na consciência pessoal nem atingir a necessidade coletiva. É preciso produzir algo transformador que ultrapasse essa ação e reação. É preciso despertar para novos interesses de construir e reconstruir memórias.

O conceito de gamicidade deve ir além de gamificação aumentada, não se limitando em camadas a serem projetadas no território, mas também promovendo ações mais criativas e emancipatórias.

Das experiências do design educacional vivenciadas com os alunos do curso TEDE/Unifesp, e do aprimoramento dos diferentes *frameworks* construídos e reconstruídos a cada novo projeto, propusemos novas dimensões que devem ser pensadas numa gamificação na/com a cidade:

- Desafios/ Problematizações – Camada que vai além de provocações, pois tem uma intencionalidade mais elaborada. Não deixa de partir de incômodos, mas foca na ação/mobilização pretendida.
- Tomada de decisão – Proporcionar oportunidade de organizar e visualizar dados e escolher, bem como registrar ou justificar as razões dessas escolhas pode ser transformador e também é o primeiro passo de transformar percursos lineares em trilhas e jornadas múltiplas, conscientes e autorais.
- Descobertas – Convidar para um processo de investigação é muito mais emancipador do que fornecer um conteúdo. Por isso, criar espaços e propostas nas quais a pessoa deve descobrir os conceitos e valores, mesmo que seja relacionando pistas e informações num movimento dedutivo, promove essa postura exploratória.
- Construção/Reconstrução de memórias – Interfaces que permitam a inclusão de narrativas ou construção colaborativa delas com dispositivos de valoração, etiquetamento e conexão entre elas e um território ou um período temporal.
- Manipulação – É o “mão na massa” que convida a construir algo. Desde elaborar um artefato concreto usando massinha, sucata, argila ou qualquer tipo de materialidade ou uma manipulação digital na qual se constroem objetos ou cenários virtuais a partir de estruturas básicas. Esse tipo de interface pode ser poderosa como representação, projeção, mas também pode revelar e ativar movimentos imaginários e simbólicos.

- Dramatização – Outra dimensão possível é criar um espaço dramático no qual se assumem papéis, se projetam sentimentos e problematizações, se experimentam hipóteses a partir da vivência de papéis.
- Imersão – Dimensão imersiva, vai muito além de criar cenários ou experiências sensoriais intensas, mas é a construção de um círculo mágico, que pode ser sensorial, mas geralmente combina aspectos sociais (sentido de pertença e participação), cognitivos (desafios) e intuitivos (experiências simbólica e imaginária).
- Coleção – Um outro movimento mobilizador é capturar objetos e colecioná-los. Uma coleção pode ser apenas um apelo consumista e até de motivação pela escassez, quando há objetivos raros e limitados e as pessoas competem por obtê-los, mas, numa perspectiva emancipatória, todos podem coletar uma diversidade de artefatos e cada indivíduo pode valorá-los ou organizá-los segundo suas perspectivas, propondo curadorias e novas relações entre objetos e contextos. As coleções também podem ser rastros de interação como um mapeamento de jornada ou mesmo podem ser coletivas e colaborativas, mostrando uma perspectiva de grupo.
- Colaboração – É uma dimensão transversal que pode ocorrer nos momentos de imersão, construção, dramatização, narrativas etc. É importante destacar que há várias formas de colaborar, desde organização e valoração do que foi observado ou das experiências apresentadas até uma colaboração na qual novas memórias são reconstruídas como grupo.

Gamicidade como fluxo hipertextual

A ideia de habitar a cidade e usar as interfaces sociotécnicas para ampliar a experiência nos ajudou a criar o conceito de gamicidade no qual a ideia é brincar de tocar a cidade, promover momentos de coletar e vivenciar experiências e organizá-las como curadorias ou novas produções expressivas, individuais ou colaborativas, de modo que o jogar seja um ato de criar memórias coletivas e coelaborativas.

Fazer um design educacional de experiências de gamicidade é sempre um desafio, sendo preciso criar e gerenciar um fluxo no qual se faz mapeamentos, criam-se roteiros, propõem-se vivências, que são analisadas num processo reflexivo sobre as dimensões atingidas. Depois de cada ciclo, os modelos teóricos e práticos podem ser explicitados como *frameworks* de apoio para a roteirização do novas experiências. É um hipertexto vivo e criativo, que não se limita por modelos ou roteiros prontos, mas são criados *frameworks* reconstruídos e atualizados em novos percursos, trilhas e jornadas.

Sobre hipertexto, podemos resgatar o que dizia Levy (1993) acerca dos princípios abstratos dos hipertextos: Topologia e Mobilidade dos centros, Metamorfose,

Heterogeneidade, Multiplicidade e Exterioridade. A Topologia nos é evidente quando percebemos as camadas, que vamos descobrindo e criando, revelando-se uma Metamorfose constante da sua construção e reconstrução em processos de negociação de sentido. As camadas são heterogêneas como forma, conteúdo e materialidade e vão ser abertas à Multiplicidade tanto pelos links criados e propostos como pela polifonia de cada recurso considerado, e os centros terão sua mobilidade conforme os percursos vão sendo escolhidos, vivenciados e valorados.

A Exterioridade é um princípio importante, pois é ele que determina a inclusão. O "dentro" e o "fora" configuram um regime de verdade e podem gerar dispositivos discursivos que buscam a manutenção de um padrão e não favorecem a transformação. É complicado quando são estruturas estáticas que dificultam o movimento. Para Levy (1993), o princípio da exterioridade é algo a ser superado como fita de *moebius*, quando não há dentro ou fora, mas o dentro se reflete no fora e o fora se organiza no dentro, como deve ser a nossa pele, que se comunica com o exterior e nos protege dele, e esse contato nos ajuda a construir a nossa percepção de mundo e realidade, tecendo memórias.

Trabalhar com formas ideais e codificações ou padronizar as possíveis ações pode impedir o fluxo criativo, como acontece em muitos processos digitais e gamificados. Para o hipertexto ter essa perspectiva "infinita" na qual não há dentro e fora, é preciso ter um movimento constante de dobras e linhas de fuga, nas quais há estruturas, mas essas escapam à codificação na busca de uma exterioridade que amplia. O hipertexto-fluxo é um indeterminado que deve ser vivido ou descoberto tanto "para dentro" como "para fora". É um microcosmo e um macrocosmo. Assim, a gamicidade é um trabalho na cidade e no sujeito. Na comunidade e na sociedade. No contexto e no mundo.

Próximos desafios

Ainda há muito o que criar e explorar desse conceito de gamicidade. A cada nova experiência desbravamos novas camadas, novas formas de tocar e brincar com a cidade, descobrimos e enfrentamos novos desafios coletivos e coelaborativos.

Estamos trilhando perspectivas emancipatórias, nas quais a inclusão e a diversidade sejam muito mais do que identificar e superar barreiras, sejam movimentos de criação e autoria nos quais as pessoas possam se expressar brincando e projetando um mundo melhor, trilhando novos caminhos e traçando novas jornadas como um hipertexto vivo, sem medo e sem limites de idealização, mas criando constantes linhas de fuga e novas dobras.

Esse *insight* de pensar a cidade como nossa pele, da importância do jogar como experiência do fluxo "patrimoniável", e do tocar e ser tocado para a transformação pessoal

e social, emergiu de uma experiência na qual colaborei para a construção de uma exposição virtual chamada “Toque”[91]. Essa exposição é considerada pelos autores e curadores, Helio Schonmann e Lilian Amaral, como uma instalação em processo, pois está sempre sendo reconstruída e reconfigurada a cada ingresso de novos atores/autores que fazem seu autorretrato e se permitem tocar e ser tocados. O desafio foi construir uma instalação virtual desse processo. Essa vivência foi profundamente transformadora, e tivemos como desafio descrever cada etapa e aprofundar os seus processos criativos e reflexivos.

Figura 7 - Mostra virtual Toque – “print” de telas do material de divulgação, fichas técnicas e telas da exposição.

Essa experiência apontou para desdobramentos necessários sobre as várias formas de jogar com o corpo na cidade, com experimentações mais gestuais de toques físicos e novas combinações e hibridismos, e assim novas camadas podem ser criadas na complexidade da convivência e da negociação com controvérsias mapeadas.

Há um potencial de avançar no processo criativo quando olhamos com as dimensões do imaginário e suas transmutações vivenciadas na (com a) cidade, na construção de narrativas simbólicas e imersivas, nas quais podem emergir novas formas de autoria e colaboração na construção e reconstrução de memórias coletivas.

Há muito o que fazer para desenvolver ações de design educacional mais implicado com a justiça social, que convidem todos os atores sociais a participar tanto do desenho das propostas como da sua vivência, e esse olhar como fluxo patrimoniável é um aspecto fundamental para atualizar esses processos.

[91] https://oficinasculturais.org.br/atividade/toque-instalacao-em-processo-autoria-compartilhada/

Referências

AMARAL, Lilian; ROCHA, Clomar (Orgs.). **Patrimônios possíveis**: arte, rede e narrativas da memória em contexto ibero-americano. Goiânia: Gráfica UFG, 2017. Disponível em: <https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/patrimonios-possiveis/index.html>.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAROLEI, Paula. Game out: o uso da gamificação para favorecer a imersão nos diversos espaços educativos no ensino superior. In: TIC educa. Towards education 2.0. Vol. 1. Lisboa: Universidade de Lisboa, p. 2704-2715, 2012.

_____. Games Pervasivos como proposta de potencialização da Comunicação Científica. **Anais do XXXVII Congresso Brasileiro da Ciência da Comunicação**. Foz do Iguaçu, 2014.

_____; TORI, R. Gamificação Aumentada: Explorando a realidade aumentada em atividades lúdicas de aprendizagem. **TECCOGS**: Revista digital de tecnologias cognitivas, v. 9, p. 14-45, 2014.

_____; SCHLEMMER, Eliane. Alternate Reality game in museum: a process to construct experiences and narratives un hybrid context. In: EDULEARN 2015. Barcelona: IATED, p. 8037-8045, 2015.

LEVY, Pierre. **Tecnologias da Inteligência**. São Paulo: Editora 34, 1993.

PAPERT, Seymour. **Mindstorms:** children, computers and powerful ideias. New York: Basic Books, 1980.

SANTOS, Edmea. **Pesquisa-formação na cibercultura**. Teresina: EDUFPI, 2019.

Outros diálogos de saberes entre janelas e o mundo – O Pluriverso como espaço de entrelaço e escrita coelaborativa

Claudio Andrés Barría Mancilla[92]

O presente artigo traça algumas trajetórias nos campos da a/r/tografia, da arte-educação, da educação popular e da mobilização de coletivos de ação local articulados em redes e suas reflexões decorrentes, que confluíram no movimento que dá origem à plataforma Pluriverso. Em meio à pandemia de Covid-19, a plataforma busca ampliar nossas superfícies de contato como estratégia de ação em rede de redes, bem como propiciar, pela educonexão e pela escrita coelaborativa, o diálogo de saberes para um novo tempo.

Geopoética dos sentidos e a/r/tografia como dispositivos de memória e ativação de lugares/territórios

A sutil teia em que é tecida nossa produção estética continua sendo um mistério que só a vivência sensível consegue desvendar. Todavia, esse complexo entrelaçar intersubjetivo é decerto atravessado pelo espaço que habitamos e pelas pegadas que nele deixamos. *Somos* no lugar e, como nos lembra Milton Santos (1997), cada lugar é ao seu modo o mundo; nele vivenciamos e recriamos sentidos de *pertença*. É a partir do lugar que podemos *perceber* o mundo e sua totalidade, tornando-nos conscientes da nossa experiência sensível; e é nesse emaranhado de trajetórias que confluem e deságuam que *criamos*.

É o produto de diversas trajetórias coletivas que fazem com que, em diferentes esferas da espacialidade, essa conceituação não essencialista da identidade e sua potência possa ser aplicada a cada identidade local decorrente de cada trajetória coletiva de luta e/ou socialização, mas também das culturas em relação (povos originários, remanescentes de quilombos, etc.) ou mesmo de grupos não territorializados (como as redes de coletivos articulados via web).

Estética, memória e constituição do tecido social formam um entrelaçado indissolúvel. A memória coletiva é estimulada, construída e preservada pelas experiências compartilhadas no cotidiano, pelos sabores e pelos gestos, laços sociais, políticos e afetivos tecidos em longos e lentos processos de relações copresenciais que vão se redefinindo e

---

[92] Claudio Andrés Barría Mancilla é Doutor em Educação pela UFF, membro fundador do Coletivo Pluriverso e Pesquisador associado ao NIRA/FFP/UNIRIO. https://pluriverso.online/ claudio@pluriverso.online

constituindo o *nós-eu*[93] ontogênico que dá sentidos de existência a uma comunidade comunicativa[94] ou grupo social, tornando-se, em tempo, um aspecto vital da ação criativa, de mediação cultural, social e educativa. As sociedades atuais são complexas, multiformes e atravessadas por tensas relações interculturais que as alargam de sentidos. Porém, o inegável processo de globalização do capital traz consigo a globalização da subjetividade, que se torna assim hegemônica. Ativar os territórios a partir das experiências vivenciadas nos lugares em processos de mediação cultural e produção estética (mediação cultural como arte/educação e arte como mediação da memória) se torna parte do fortalecimento da nossa diversidade biocultural, isto é, da vida.

A expressão estética reflete o cotidiano e as relações sociais, econômicas, políticas e bioculturais de um povo ou, de um outro modo, as suas relações com os processos de produção/reconfiguração e organização do espaço habitado. Dessa forma, a indagação estética em interação com os diversos usos do espaço, suas relações afetivas e as práticas estruturadas e estruturantes dos agentes sociais no lugar constitui uma espécie de "buraco de minhoca"[95] que permite acessar, na mesma ação performativa, passado, presente e futuro no mesmo movimento em que o espaço urbano é ressignificado por essa ação. Entender o mundo como museu que articula passado e futuro (AMARAL, 2014, 2015; MARTIN-BARBERO, 1997, 2004) demanda descobrir os dispositivos de ativação da memória e do olhar a partir da experiência vivenciada, do espaço habitado.

Experiências estético-performativas de pesquisa *co-elabor-ativa* realizadas entre os anos de 2016 e 2018 junto à artista e pesquisadora Lilian Amaral e ao Instituto de Arte Tear[96] permitiram-nos perceber esse processo de mediação como um ato arte-educativo solidário. Entendendo memória, cultura e identidade como um entrelaço complexo que articula as espaço-temporalidades humanas, e que podemos acessar a partir do lugar, a estratégia traçada nas citadas experiências buscou inter-relacionar, pela interpolação de diversas tecnologias da memória, o que Levy (1993) chamou de "tempos do espírito": a oralidade primária, a escrita e a informática. Buscamos elaborar, assim, dispositivos de criação, captura, reflexão e aprofundamento da experiência. Para isso, de forma transversal e integrada aos processos de mediação no território, as ações de produção *co-elabor-ativa*

---

[93] Faço referência ao conceito de Nós-Eu como apresentado por Elias (1994).
[94] Como em Dussel (2007), a partir de Habermas.
[95] Alusão metafórica ao termo (*wormhole* em inglês) criado pelo físico John A. Wheeler. Ver Volume 7, Issue 3, dos Annals of Physics (july 1959, p. 239-364).
[96] Refiro-me à experiência *Rotas da Memória: entrePontos cariocas*, proposta de Museu difuso, transitório e nômade a partir experiências sensíveis da estese em interação vivenciada junto a organizações locais, entendidas como museus do território. O projeto envolveu os Pontos de Cultura e memória Museu do Samba, Museu da Maré, Ecomuseu de Sepetiba e o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos - Museu Memorial. Ver AMARAL, BARRIA MANCILLA, 2018, 2018a; BARRIA MANCILLA, 2018.

envolveram também plataformas digitais na web, que denominamos *Fórum de escrita co-elabor-ativa*[97]*.* Esse configurou-se como espaço de pesquisa, criação, compartilhamento e reflexão acerca de percepções e de memórias de vivências "andarilhantes", a/r/tografadas coletivamente nos diversos territórios, reais e imaginários. Nas palavras de Amaral,

> Espaço de invenção, questionamento e intercâmbio de processos de mediação cultural e artística que opera no campo da educação patrimonial, como forma de construção de narrativas em territórios em transformação. [...] Desta forma, como construção processual, um devir coletivo e flexível, sua configuração seja a do patrimoniável.[98]

O uso dessa tecnologia da inteligência (LEVY, 1993) como elo da interface de memória permitiu o acompanhamento e a intervenção em tempo real por parte de todos os envolvidos. Ao articular experiência/lugar/tempo/memória/partilha/cocriação, a plataforma operou como um "esticador" do tempo de reflexão/sensibilização/partilha dado nos encontros vivenciados.

Entramos nos territórios por outras dimensões do lugar que passam pelo afeto, pelo uso, pelo inventário, instigados a indagar "podem as práticas artísticas e de mediação construir lugar/território?"[99]. O encontro com o outro no lugar como espaço estranhado pelo olhar alheio que ali performa e comunga de ritual poético de cocriação; passos, sons, olhares, palavras, mudança, memórias, releituras: a possibilidade de uma escrita *co-elabor-ativa* a partir da vivência no/do lugar/mundo/museu. Uma escrita que articula os três tempos do espírito de modo a colher, junto com o "excedente de visão estética" que o outro tem de mim (BAKHTIN, 2003), a partilha da experiência sensível, sua estesia. Um dispositivo de memória que acha na alteridade do espaço praticado o nexo vital de uma estética de um *nós-eu* descolonizado.

A proposta de escrita *co-elabor-ativa* dialoga intimamente com o campo da a/r/tografia, uma abordagem metodológica baseada na prática artística e na escrita colaborativa, cuja referência é Rita Irwin (2013)[100]. O termo nos fala de uma escrita coautoral cuja narrativa é tecida pelo a/r/tógrafo e pela comunidade no lugar. Do mesmo

---

[97] O Fórum de *escrita criativa co-elabor-ativa* pode ser acessado diretamente na plataforma em que foi sendo produzido, no link: http://bit.ly/ForumEscrita-Colabor-I

[98] Comentário ao processo de escrita criativa deixado na plataforma do Fórum.

[99] A partir dessa instigação trazida por Lilian Amaral foi criada uma agenda de visitações/andarilhagens em cada um dos territórios que fizeram parte da experiência. Ver AMARAL, BARRIA MANCILLA, 2018.

[100] Como termo a/r/tography foi concebido com o signo de barra (/), de modo a representar uma certa equidade e coexistência entre as três identidades que o compõem, segundo as siglas do original em inglês – *artist/researcher/teacher:* o a/r/tógrafo é então, um artista/pesquisador/educador. A noção de 'grafia' alude a 'texto' de modo que, ao estabelecer uma conexão entre arte e texto, alinha as artes junto da narrativa como uma iniciativa conjunta. Ver DIAS e IRWIN, 2013. Ver também: http://artisticintellect.com/2013/08/05/artography-as-methodology/

modo, como já apontado, essa ação a/r/tográfica se deu em diálogo com a Geopoética dos sentidos (AMARAL, 2015, 2015a), baseada na construção *co-elabor-ativa* que se dá na prática do lugar – "pressupondo uma performatividade entre corpo e cidade, o que implica deslocamentos como procedimentos"[101].

> Entre seus objetivos destacamos o investigar as transformações urbanas por meio de sistema de cartografia artística/cultural; mapear e analisar, para entender as dinâmicas do lugar; visualizar, para interpretar as articulações diversas que acontecem no território; projetar, para traçar novas dinâmicas produtivas; colaborar, para potencializar e multiplicar as capacidades criativas. (AMARAL, BARRIA MANCILLA, 2018a)

Toda inscrição na memória do humano é releitura que projeta no tecido social sua narrativa. Para além da tecnologia da inteligência da sua escrita, toda escrita é releitura. Nas sociedades complexas, cidades tensamente interculturais são o contexto de narrativas hegemônicas que obliteram inúmeras memórias. A racionalidade moderna ocidental constitui a urdidura epistêmica que ordena o sistema-mundo, conferindo a ele um sentido único, monocultural, hegemônico. Na nossa sociedade, grafocêntrica e eurocentrada, a história escrita assume certa empatia com aqueles que dominam o código. O tempo da escrita se impõe assim, nos territórios, à oralidade, com superioridade legitimada pela própria condição histórico-social. Todavia, a nossa sociedade não é apenas uma, ocidental por antonomásia, como a pretendem suas elites, e não se narra apenas com palavras.

Enquanto o sujeito hegemônico do Ocidente tem a sua história – e, logo, a sua leitura das histórias subalternas – contada pelas instituições, pelo direito e mesmo pela ciência (SPIVAK, 2010), registrada nos textos de História (com maiúscula), os subalternos e oprimidos carregam a sua memória (herança patrimoniável) inscrita no corpo, no gesto, nos atos, nas ações, na paisagem (nos silêncios) e também na palavra (cantada, contada e mesmo escrita). (BARRIA MANCILLA, 2017) O lugar de enunciação, a questão da linguagem, assim como a possibilidade de reeducarmos o olhar para ler não só palavras, mas também paisagens e corpos constituem elementos essenciais no desvelamento do *outro*, do *nós-outros*, elementos implicados nos dispositivos de memória e da ação a/r/tográfica no sentido proposto.

Descolonizar a escrita e o olhar para enxergar além do que até hoje ela nos conta; articular narrativas outras, em exercício contínuo de desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2003). Buscar estratégias e abordagens metodológicas que operem como dispositivos de

[101] Ver: http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/09/Lilian%20Amaral.pdf

resgate da experiência. Um pensamento fronteiriço como parte de uma geopolítica da sensibilidade e do conhecimento (MIGNOLO, 2011) que abre um diálogo em chave descolonial ao campo da geopoética dos sentidos (AMARAL, 2015). Fórum de escrita *co-elabor-ativa*, ações/práticas artísticas e vídeo/memória-museu difuso.[102] A nossa proposta de ação criativa/indagatória é um movimento de ativação dos territórios, de intervenções performativas que excitem a derme do lugar habitado; a/r/tografar territórios artísticos sensíveis, como cartografias poéticas; é um vir a ser de novas/ancestrais memórias coletivas; (nos) afetar e assim achar os nexos do *nós-eu* de que nos fala Norbert Elias. *Sulear* nossas pesquisas. Arte como mediação cultural e social, como ato de reencantamento do espaço. Mediação cultural como ato performativo de arte e de educação.

Mergulhos poéticos no lugar nos incitam a uma reeducação sensível da memória coletiva (visual, auditiva, sinestésica, afetiva, estética), abrindo a experiência sensível a um devir-patrimônio: o *patrimoniável*. Se o patrimônio é a memória socialmente legitimada, logo, atravessada pela colonialidade do poder e do saber, o *patrimoniável* é a memória em relação, que emerge como a possibilidade de democratização/descolonização desse processo de legitimação social da arte e da cultura, da memória e da própria herança coletiva em contexto intercultural.

Pensar a totalidade-mundo a partir do lugar, do encontro, em movimento de escrita criativa *co-elabor-ativa* nos aproxima dos sentidos de uma “poética do Sul”. As experiências vivenciadas deixaram resíduos que convergem para o início de uma sistematização do trabalho de mediação cultural como arte/educação, entendido como uma pedagogia do patrimoniável, que, por ser uma pedagogia da memória, ainda não legitimada é, se lida em chave descolonial (ou, se preferirmos, do Sul global), um ato estético educativo contínuo que sabe ler paisagem e corpos, e não apenas os códigos da língua oficial/colonial, alinhado a uma pedagogia da poética do Sul.

A crise e suas ausências em tempos de pandemia

Vivemos uma profunda crise civilizatória. Não uma crise econômica ou política, mas uma crise dos paradigmas que alicerçam a sociedade contemporânea à escala global. Os efeitos da lógica predatória implícita no modo de produção e reprodução da vida no sistema-mundo moderno têm gerado profundas distorções que afetam a diversidade biocultural, as relações humanas e a própria sustentabilidade da vida na Terra. Trata-se também de uma

[102] O Vídeo curta documentário Rotas da Memória, entrePontos Cariocas encontra-se disponível em https://vimeo.com/253543367

crise de representações, de legitimação de saberes e de diálogo intercultural. Agora, com a pandemia, essa crise ficou ainda mais evidente e profunda, exigindo-nos reinvenções estruturais.

Apesar de esforços globais para reverter o quadro, como a Agenda 2030 da ONU para o Desenvolvimento Sustentável (ODS), existe uma enorme dificuldade na produção de conhecimento legitimado para a mudança. Parte da questão foi identificada pelo que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2002) em seu artigo "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências", chamou de "desperdício da experiência". Isto é, o entendimento de que "*a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que o que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante*", e o enorme desperdício dessa riqueza social leva à ideia de que não há alternativa.

Essa *razão indolente*, criticada pelo autor português, é uma herança do modo como foi se desenvolvendo a racionalidade científica clássica moderna e seu viés de colonialidade, afastando-se da vida cotidiana e da produção de saberes de matrizes que não seguissem os seus padrões de racionalidade (as dos povos originários, do cotidiano das classes populares, das culturas da infância, da chamada Cultura Viva Comunitária, dos movimentos sociais, dos coletivos de arte etc.).

Novos antigos sujeitos

No atual momento histórico, são justamente esses, entre outros, os mais afetados e, ao mesmo tempo, os portadores de uma enorme potência civilizatória: povos originários, remanescentes de quilombos, comunidades das classes populares, organizações de base comunitária, movimentos sociais, coletivos urbanos e rurais, mestres populares, brincantes ou pequenos empreendimentos, além de artistas e núcleos de pesquisa.

Existem centenas de milhares desses sujeitos espalhados pelo Brasil e pela nossa América nos mais diversos territórios, sempre engajados de forma visceral com os cuidados da Terra, das infâncias, da memória, da produção estética etc. São as suas práticas e os saberes que delas se desprendem que alimentam as mais diversas áreas: educação, arte e cultura popular, cultura da infância, meio ambiente, agroecologia, promoção e garantia de direitos. São essas práticas e saberes também que vêm estremecendo anquilosadas estruturas do saber poder da modernidade/colonialidade, como as escolas, os museus e seus conceitos fundantes, civilização e barbárie, ou a ideia de patrimônio, de pureza e do belo.

Hoje, mais do que nunca, eles precisam de espaços para compartilhar fazeres, saberes e bases para o desenvolvimento sustentável de suas ações. Esses sujeitos, organizações, coletivos e redes já vinham sofrendo com a falta de visibilidade, dificuldade em ter seus saberes legitimados, e agora, além de todos os efeitos dessa longa pandemia, vêm-se afetados pela dificuldade de uso de novas tecnologias e pela falta de possibilidades concretas de implementarem novas estratégias de sustentabilidade. A atomização, a fragmentariedade e a precariedade constituem problemas sérios que vêm se agravando no atual contexto.

A sinuca de bico das redes sociais e a internet para além delas

Com o advento da pandemia do novo coronavírus a princípios de 2020, fomos lançados, de um dia para o outro, ao mundo digital, que se apresentava então como uma nova totalidade, espaço incontornável de mediação das relações humanas. Muitos se viram forçados a lançar mão das ferramentas disponíveis, sem entender muito bem como elas operam e mesmo qual a função de cada uma delas, ficando à mercê da lógica por vezes perversa e pouco transparente das redes sociais.

Sem precisar entrar nas profundezas um tanto assustadoras em torno da questão das redes sociais e toda a lógica do Vale do Silício, que vem sendo denunciada por estudos como o da Dra. Shoshana Zuboff[103] e o que ela chama de “capitalismo de vigilância”, o fato é que a pandemia nos obrigou a definir estratégias que levaram muitos a ter de juntar, por exemplo, WhatsApp – com toda a poluição e distrações que vêm junto –, Zoom ou Google Meet, GDrive ou outras nuvens, e-mails, redes sociais e sites de inscrição em eventos para dar uma aula, um curso ou realizar um único seminário ou encontro. Os problemas práticos e sociopolíticos são inúmeros, fora o fato de essa coleção de plataformas e aplicativos ser toda de apenas três megacorporações globais.

Além dos problemas de distração e segurança implícitos (como o risco cada vez mais comum de invasões da sala de reunião online, por exemplo), nenhuma dessas ferramentas fornece um ambiente propício nem integrado. As redes sociais não são apenas ferramentas e não nos ajudam a construir estratégias de comunicação e mobilização eficazes, a não ser a um preço muito alto.

No paradoxo da nossa era, justo quando temos mais possibilidades tecnológicas do que nunca de interagir de forma ativa, horizontal, colaborativa e democrática, a escuta, a

[103] Shoshana Zuboff é professora emérita da Harvard Business School. Autora de The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power [A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder], Public Affairs, 2019.

construção dialógica, a partilha da experiência como base para construção do saber começam a recuar, no mesmo movimento em que assistimos a uma quantidade incomensurável de informações subordinadas a lógicas de controle e exponibilidade que fariam parecer ingênua a noção de fascistização da arte e da vida, denunciada por Walter Benjamin (1985) na década de 1940.

O desafio e a oportunidade

O virtual e o atual se embrenharam, o real se amplia, mas no mesmo movimento corre o risco de uma atrofia subserviente à vigilância global corporativa para além do nosso olhar. Nesse mesmo cenário, entretanto, a vida como sempre se mostra cheia de frestas e porosidades que apontam novas ancestrais potências, leituras e usos inesperados, entrelaçando novas insurgências carregadas de possibilidades. É o virtual como potência, *vir a ser* carregado de esperança, em contraposição ao virtual, imitação sintética da vida programada. O fazer dos subalternos, dos comuns, que no seu cotidiano operam no que o sociólogo boliviano Luis Tapia (2008) chamou de subsolo político, continua existindo e produzindo beleza insubordinada.

Esse conjunto de sujeitos – individuais ou coletivos – de que vínhamos falando constitui toda uma constelação de redes que carrega consigo uma enorme potência civilizatória, cuja rica experiência e diversidade continua a ser desperdiçada. É preciso e urgente pensarmos estruturas de formação para a mudança. Espaços interativos que nos permitam produzir, de forma colaborativa, um conhecimento pertinente, saberes outros que surgem do fazer dos coletivos em âmbito local e que podem ser replicados e escalados ao ser partilhados, saberes que vêm à tona a partir da construção dialógica e que nesse movimento não apenas se replicam e escalam como se reinventam, adquirindo, no encontro com o outro, novas dimensões.

É aqui que a experiência de escrita *co-elabor-ativa*, em diálogo com o campo da a/r/tografia, vivenciada junto a diversos coletivos e seus territórios, em entrelaço de pontos de memória, reemerge como semente ou continuidade, fazendo-nos perceber que o difícil momento que vivemos apresenta, assim também, uma enorme oportunidade, notadamente como possibilidade de criação de instâncias e ambientes de articulação, produção de conhecimento e ampliação do impacto das suas ações, hoje em meio digital, mas não só.

Trata-se da oportunidade histórica, e urgente, de articular o que Pierre Levy (1993) chamou de tecnologias da inteligência, entendidas como tecnologias da memória – a oral, a escrita e a informática –, ampliando nossa superfície de contato em torno de espaços de educonexão e escrita colaborativa que tornem viáveis diálogos de saberes para um novo

tempo. E para isso temos já um enorme acúmulo de experiências, conhecimentos e tecnologias cuja base é a colaboração. A cibercultura, os softwares de código aberto ou *Open Source*, o licenciamento Creative Commons e o *Open Acces*, que têm possibilitado uma variedade de ferramentas e Recursos Educativos Abertos (REA)[104], permitem hoje o desenvolvimento de estratégias de mediação, de forma segura, eficiente e autônoma.

Pluriverso

É a partir desse entendimento que nasce a ideia da plataforma Pluriverso[105], diálogo de saberes para um novo tempo. Em março de 2020, começamos a perceber que não haveria um retorno à dita “normalidade”, mas que estávamos vivenciando um movimento complexo de profunda mudança, e que o que estaria em jogo hoje seria justamente o modo como iremos entrar nesse mundo pós-pandemia. O próximo passo nesse entendimento veio como consequência lógica: nesse contexto, é preciso não apenas desenvolver ações de enfrentamento imediato à pandemia no sentido de evitar o contágio nos isolando, mas também fortalecer as redes locais, coletivos e organizações cujas ações partilham entre si saberes pertinentes à promoção da vida em comum, de forma sustentável e solidária.

A partir de então, o coletivo Pluriverso começa a se rearticular em torno da ideia de possibilitar estratégias de sustentabilidade solidária a coletivos e organizações, articulados em redes, ampliando o impacto das suas ações e promovendo diálogos de saberes para uma mudança de paradigmas na sociedade. O coletivo, composto por arte-educadores, pesquisadores, designers e ativistas, buscou apostar em práticas inovadoras já existentes em arranjos socioeconômicos locais em que o fator "C", definido por Luis Razeto Migliaro (2017) como fator essencial da economia solidária, é decisivo não só para a sobrevivência, mas contém as bases de possíveis novos arranjos societários que carregam as sementes de uma nova civilização: colaboração, criatividade, cuidado, comunicação, comunidade, circularidade, cooperação, comunhão, conhecimento.

---

[104] "Os REA são materiais de ensino, aprendizado e pesquisa em qualquer suporte ou mídia que estão sob domínio público ou são licenciados de maneira aberta, permitindo que sejam acessados, utilizados, adaptados e redistribuídos por terceiros. O uso de formatos técnicos abertos facilita o acesso e reúso potencial dos recursos. Os REA podem incluir cursos completos, partes de cursos, módulos, guias para estudantes, anotações, livros didáticos, artigos de pesquisa, vídeos, instrumentos de avaliação, recursos interativos como simulações e jogos de interpretação, bancos de dados, software, aplicativos (incluindo versões para dispositivos móveis) e qualquer outro recurso educacional de utilidade. O movimento REA não é sinônimo de aprendizado on-line, EaD ou educação por meio de dispositivos móveis. Muitos REA – mesmo que possam ser compartilhados por meio de formatos digitais – também podem ser impressos." (UNESCO/COL, 2011)

[105] Ver https://pluriverso.online

O espírito é o da roda, da troca, da mística e da poética que move nossos encontros desde sempre. Inspiramo-nos no Sankofa[106], que nos lembra que nunca é tarde para voltar a buscar o que esquecemos no caminho. Como humanidade, sempre nos fortalecemos e desenvolvemos nossas habilidades em comunidades, rodas e redes. O momento atual exige que reinventemos esses espaços com as ferramentas disponíveis, alargando as fronteiras, ampliando nossas superfícies de contato, fortalecendo uma poética da relação das nossas culturas e, principalmente, gerando novas estratégias de sustentabilidade.

Assim, empurrados pelas nossas trajetórias entrelaçadas por anos em coletivos e redes, buscamos desenvolver uma proposta na qual nossa ação e o nosso dizer não estejam no centro, porque aprendemos com o poeta Manoel de Barros que “o melhor de mim sou eles”. Quisemos então desenvolver uma plataforma em que, por mais complexa e robusta que seja sua tecnologia, toda a riqueza esteja na ação e na troca dos seus anfitriões[107] e daqueles que participem de uma forma ou outra dela. E é assim porque ela está centrada na potencialização de estratégias de articulação e mobilização de redes orgânicas, redes que existem antes da sua conexão digital, constituídas por fortes vínculos político-afetivos do fazer e da memória coletivos. Trata-se dos saberes locais entrelaçados por vínculos de educonexão.

A plataforma e outras estratégias

Com foco na coelaboração e na conectividade entre fazeres e saberes, a Pluriverso busca o fortalecimento desses coletivos, organizações e redes, contribuindo para a criação de condições que permitam novas possibilidades de existir, bem como o entrelaçamento de ações locais em uma perspectiva de desenvolvimento ecossustentável e da diversidade biocultural.

Para isso, a plataforma Pluriverso coloca à disposição desses sujeitos, coletivos e redes um conjunto de espaços e ferramentas integradas, em nuvem, uma plataforma que inclui, entre outros, um sistema de gestão da aprendizagem pautado no conceito inovador de educonexão, que permite criar comunidades e redes em meio digital de forma autônoma, com espaços para criação de grupos de trabalho e organização, assim como de ferramentas de fóruns de debates indexados, que facilitam a mediação de processos de escrita coelaborativa.

---

[106] Sankofa é um ideograma presente no adinkra, conjunto de símbolos ideográficos dos povos acã, grupo linguístico da África Ocidental. Pode ser representado por um pássaro com a cabeça voltada para trás.
[107] No ambiente da Pluriverso é dado o nome de Anfitriões àqueles que foram convidados par produzir conteúdos, cursos, seminários, eventos, articular debates nos diversos Fóruns públicos etc.

A revista colaborativa Pluriverso é parte integrante e essencial do ecossistema Pluriverso, pois seu conteúdo é produzido não apenas pelo coletivo e seus colaboradores, mas pela rede de Anfitriões, composta justamente pelo conjunto de coletivos e organizações de que estamos falando, além de colaboradores política e afetivamente engajados nesse movimento. São eles que articulam a curadoria de conteúdos organizada pelos grandes temas que nos movem a seguir sendo.

Estamos nascendo, reinventando-nos em meio a esse momento difícil e doloroso para muitos de nós, e é cientes disso que cremos não exagerar ao dizer que esse ato coletivo é um ato de afirmação da vida: a Pluriverso nasce como um ato de afeto e esperança ativa. Operando desde setembro de 2020 e desenvolvida sem patrocinadores nem grandes recursos financeiros, mas com a força da vontade solidária de um coletivo, a plataforma Pluriverso vem servindo de suporte para o trabalho de coletivos e organizações enquanto ainda é aperfeiçoada e desenvolvida, contando, no momento da publicação deste texto, já com mais de 1.100 membros ativos. Todos eles são parte dessa história em movimento, que é um abraço e um canto de esperança.

Referências

AMARAL, Lilian. R.U.A. Geopoética de los sentidos. Comunicação virtual em II Congreso Internacional de Investigación em Artes Visuales ANIAV. 2015a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1053>. Acesso em: 22 dez. 2017.

_____. **Cartografias artísticas e territórios poéticos**. Ebook. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2015. Disponível em: <http://www.memorial.org.br/wp-content/uploads/2017/01/Cartografias-Art%C3%ADsticas-e-Territ%C3%B3rios-Po%C3%A9ticos.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____; BARRIA MANCILLA, Claudio. Narrativas da memória: a cidade como Museu - Conectividade, práticas artísticas e museologia social contemporânea. In: ROCHA, Cleomar (Org). **Anais do V Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas**. Goiânia: Media Lab / UFG, 2018a.

_____; BARRIA MANCILLA, Claudio. **Rotas da Memória:** EntrePontos cariocas. Ebook. Rio de Janeiro: IAT, 2018. Disponível em: <http://institutotear.org.br/e-book_rotas_da_memoria/>.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARRIA MANCILLA, Claudio. **Pela poética de uma pedagogia do Sul** - Diálogos e reflexões em torno de uma filosofia da educação descolonial desde a Cultura Popular da Nossa América. Tese (Dourado), UFF, Educação, Niterói, 2014.

_____. Memória, imaginário descolonial e aura da arte e da cultura popular na nossa América. In: CARMO CRUZ, Valter do (Org.). **Geografia e Giro descolonial** - experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento crítico. Rio de Janeiro: Letra Capital, p. 345-367, 2017.

_____. Rotas da Memória entrePontos cariocas, um museu difuso na poética do Sul. In: AMARAL, Lilian; MENDES TOJO, Joselaine (Orgs.). **Rede de Redes** – diálogos e perspectivas das redes de educadores de museus no Brasil. Ebook. São Paulo: ACAMPortinari, 2018. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/redederedes>.

_____. Geopoética dos sentidos, a/r/tografia e o patrimoniável em chave descolonial: por uma poética do Sul. **Poiésis**, v. 20, n. 34, p. 87-108, jul./dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38312>.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte** - A/r/tografia. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade das Indivíduos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

LEVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência** - O futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações** - comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **Oficio de cartógrafo**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MIGLIARO, Luis Razeto. **Teoría Económica Comprensiva:** para entender la economía en su diversidad y complejidad. Santiago: Universitas Nueva Civilización, 2017.

MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da 'ciência': colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica. In: SANTOS, Boaventura De Sousa (Ed.). **Conhecimento prudente para uma vida decente:** um discurso sobre as 'ciências' revistado. Lisboa: Edições Afrontamento, p. 631-671, 2003.

_____. Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento - Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. Transversal 01/12: unsettling knowledges. Viena: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies. 2011. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Rio de Janeiro: Cortez, 2010.

_____. "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências". **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], v. 63, 2002, publicado a 1º out. 2002. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/1285>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.1285>.

SANTOS, Milton. O lugar: encontrando o Futuro. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, v. 4, n. 1, UFBA, p. 06-39, 1996. Disponível em: <https://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3113>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. **A natureza do espaço:** técnica e tempo, espaço e emoção. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SPIVAK, Gayatri C. H. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG , 2010.

TAPIA, Luis. **La política Salvaje**. La Paz: Clacso/Muela Del diablo Editores, 2008.

UNESCO/COL. **Guidelines for open educational resources (OER) in higher education**. 2011. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/resources/publications-and-communication-materials/publications/full-list/guidelines-for-open-educational-resources-oer-in-higher-education/>. Acesso em: 5 fev. 2013.

III – CIDADE PRATICADA

TERRITÓRIO DE DIREITOS. ENTRE CORPO/CASA/CIDADE

A cidade e seus movimentos: a experiência do Jardim Apuanã

Rosana M. P. B. Schwartz
(Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Este capítulo trata da experiência do movimento de moradia da cidade de São Paulo em ocupar o solo, organizar associações, construir habitações pelo processo de mutirão de autogestão e verticalizado. Centra-se no primeiro mutirão vertical da cidade de São Paulo, o Jardim Apuanã, em parceria com órgãos fomentadores de financiamento público e responsáveis pela habitação social nas regiões metropolitanas da cidade de São Paulo. Apresenta a participação das mulheres e as etapas do processo e autoavaliação na atualidade, por meio de indicadores de satisfação dos usuários, com vistas a conhecer a percepção da densidade da experiência nas relações cotidianas dentro do condomínio.

Foram ouvidas as primeiras lideranças do movimento, estudados os fatores históricos sobre a ocupação do solo, o processo construtivo dos edifícios e casas sobrepostas e analisados os registros e mapas desenhados antes e durante a ocupação e construção das moradias, com o objetivo de compreender como esses fatores estão presentes na vida dos habitantes do Jardim Apuanã nos dias atuais. Pretendeu-se trazer uma das soluções desenvolvidas pelos movimentos de moradia para sanar o problema da habitação para os segmentos populares na cidade de São Paulo.

A observação participante e a coleta de dados foram realizadas desde os anos de 1988, e para este capítulo foram incorporados questionários semiestruturados, que permitiram compreender na atualidade a produção de espaço do mutirão verticalizado do Jardim Apuanã e as relações socioespaciais, culturais e educacionais internas do conjunto. As questões norteadoras foram: a história do Jardim Apuanã e o processo construtivo das moradias é conhecido pelos jovens do conjunto habitacional na atualidade? Se positivo, colabora para o sentimento de pertencimento e a manutenção dos moradores no conjunto habitacional? O que se conhece sobre a participação das mulheres no mutirão?

Também apresenta a participação feminina no mutirão e a metodologia da cartografia insurgente.

Antecedentes históricos: a moradia popular na cidade de São Paulo e os movimentos de autoajuda mútua

O problema da moradia na cidade de São Paulo está vinculado à expansão cafeeira, à subvenção da imigração e, concomitantemente, à política de loteamentos que levou essas

camadas a viverem em habitações coletivas, construídas a partir de adaptações de casarões deteriorados, em geral com instalações sanitárias de uso comum, pouca ventilação e congestionamento de cômodos, os denominados cortiços, durante os séculos XIX e XX. Até o final da Primeira República os planos municipais tinham dois objetivos expressos: o sanitarismo e a construção de edifícios públicos grandiosos destinados às novas instituições republicanas, que priorizariam uma cidade concebida como "civilizada", com espaços distintos, destinados uns ao comércio e outros às residências.

A legislação municipal e essa política sanitarista estadual buscavam dar continuidade ao programa que pretendia expulsar os populares da região central e coibir a construção de cortiços e moradias similares, levando ao adensamento do deslocamento de parcela dessa população para áreas afastadas da cidade, processo que resultaria na conhecida *periferização* das moradias baseada no trinômio: loteamento periférico, ocupação irregular do solo e autoconstrução de casas. Essas movimentações propiciaram a estruturação de mobilizações populares, organizações de autoajuda como os Clubes de Mães, as Sociedades Amigos de Bairros - SABs, os assentamentos em áreas rurais ou franjas da cidade e, mais tarde, o Movimento pela Regularização dos Loteamentos Clandestinos.

A ideia de programa de autoajuda para habitação se propagou no Brasil entre os anos 1960 e 1980, a partir da experiência do Uruguai. Nesse país foram criadas pelo parlamento as diretrizes para a Lei Nacional de Habitação e a organização de cooperativas. Nos anos 1980 foram criados em São Paulo os primeiros modelos, como os projetos da Vila Nova Cachoeirinha e Adventista, com as comunidades como sujeito do processo construtivo de casas térreas geminadas, participação popular e assessoria técnica autônoma dos uruguaios. Eram formas embrionárias dos futuros mutirões autogestionários.

Nessa década, a União dos Movimentos de Moradia - UMM passou a abranger as associações de moradia das regiões metropolitanas e do estado e, inclusive, entidades nacionais. Desempenhou a função de unificar as reivindicações coletivas dos movimentos de moradia da cidade de São Paulo que criticavam os projetos do BNH, das COHABs[108] e programas alternativos baseados na autoconstrução controlada, tais como o PROFILURB,

---

[108] A Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo - COHAB é um dos principais instrumentos de execução da política de habitação da cidade de São Paulo. Exerce o papel de agente do Sistema Financeiro de Habitação e sua abrangência é a Região Metropolitana. Foi criada pela lei n.º 6.738, de 16 de novembro de 1965, como uma sociedade anônima de economia mista, cuja principal acionária é a Prefeitura do Município de São Paulo, que detém 99% das ações preferenciais. Seus órgãos de deliberação máxima são a Assembleia Geral, o Conselho de Administração, o Conselho Fiscal, o Conselho Técnico e sua Diretoria. A missão da Cohab é garantir acesso à moradia para a população de menor renda, desenvolvendo programas habitacionais e promovendo a construção de novas unidades com recursos provenientes do Fundo Municipal de Habitação e de convênios com agentes financeiros, como a Caixa Econômica Federal, outras entidades governamentais e iniciativas privadas. Tem também como uma de suas atribuições a aquisição e comercialização de terrenos e glebas com a finalidade de provisão habitacional.

PROMORAR e João de Barro, que tiveram baixo desempenho e engendraram novas demandas e novas formas de luta voltadas para a proposta de uma reforma urbana. Colocavam em evidência a chamada *democratização do acesso à moradia e do direito à cidade.*

Em meados dos anos de 1980, a grande demanda por moradia, a especulação imobiliária, o adensamento da periferização e a maturidade dos movimentos de moradia no processo de ajuda mútua culminaram em projetos que propunham mutirões verticais. O programa de mutirão por autogestão/comunidade organizado constituiu um dos principais objetivos perseguidos pelos movimentos de moradia das franjas da cidade ou da grande São Paulo (Conjunto Recanto da Felicidade no Jardim Educandário, Conjunto Talara na região do Guarapiranga, Conjunto Copromo em Osasco, Conjunto Cazuza em Diadema e na região Central, no Brás, o Conjunto Celso Garcia). As comunidades em parceria com as prefeituras e universidades previam a construção de casas, bem como ações promotoras de qualidade de vida em relação a saúde, educação, arte e cultura, esportes e preparação para o trabalho remunerado.

No ano de 2002 foi realizada uma megaocupação, coordenada pela União dos Movimentos de Moradia - UMM[109]. Cerca de 5.000 pessoas ocuparam oito áreas, entre terrenos nas franjas da cidade e prédios vazios na região central. Em fevereiro de 2003, a UMM orquestrou uma manifestação reivindicando maior empenho do governo do estado nas ações relativas à habitação e ao direito à cidade. Em julho desse mesmo ano, cerca de 3.000 famílias de populares, integrantes de vários movimentos de moradia, ocuparam cinco prédios vazios com dívidas de IPTU e sem função social na região central da cidade de São Paulo. No final do referido ano, os movimentos de moradia realizaram outra manifestação para cobrar mais verbas para a habitação no orçamento municipal de 2004.

Em abril de 2004, novas ocupações em vários pontos da cidade foram realizadas. O período ficou conhecido por “Abril Vermelho”. E em 2006 a Central de Movimentos Populares registrou a existência de mais de 107 mutirões autogestionários espalhados pelo estado de São Paulo.

O primeiro mutirão vertical da cidade, o Jardim Apuanã

O Conjunto Habitacional do Jardim Apuanã foi estruturado com 802 unidades de apartamentos e casas sobrepostas, reunindo os grupos de base Filhos da Terra, União do Povo, Chico Mendes e Jardim Vasconcelos no Movimento dos Sem-Terra da Zona Norte.

---

[109] O Programa *Locação Social* (integrante do Programa Morar no Centro) ampliou a possibilidade de participação dos indivíduos nos movimentos sociais de luta por moradia na cidade de São Paulo.

Os membros do movimento promoviam reuniões e assembleias semanais com os grupos de base no bairro Jaçanã para estabelecer vínculos entre os integrantes e motivar a conscientização sobre o problema habitacional da cidade de São Paulo. Essas reuniões foram, em sua maioria, cadastradas, lideradas pelas mulheres e acompanhadas pela pesquisadora. Como estratégia de luta, mapeavam a região. O processo era o “andarilhar” pelo território conversando com os moradores, comerciantes e marcando em um caderno os possíveis terrenos para a ocupação e negociações com a prefeitura.

Entre os mapas desenhados nos cadernos e o levantamento das condições dos terrenos escolhidos pelos integrantes do movimento para a ocupação, encontramos referências sobre uma área abandonada e com impostos atrasados, que apelidaram, por sua configuração aladeirada e íngreme, de Morro do Quiabo. Essa área foi a escolhida. Os mapas foram desenhados em várias camadas, acompanhados de registros escritos. Sobre o Morro do Quiabo estavam marcadas as possíveis entradas no terreno e os limites da propriedade com outros terrenos. Esses registros eram discutidos em reuniões coletivas, expostos em uma mesa grande para que todos pudessem visualizá-los. O processo de estudo do Morro perdurou por seis meses, até a aprovação em assembleia da data da ocupação.

Após a ocupação, os grupos permaneceram 64 dias no local, durante os quais iniciaram os trabalhos de limpeza do mato, a construção de barracas e da cozinha comunitária e a segurança do local, etapa que levou muito tempo, aproximadamente dois anos. Depois de terminada essa etapa, iniciaram, juntos, os trabalhos de negociações com as autoridades governamentais.

Com o apoio da Paróquia da região, que colocou à disposição do movimento o seu salão paroquial para a realização de reuniões e assembleias, os mutirantes discutiam as negociações para a desapropriação do terreno e a sua utilização como abrigo para as oitocentas famílias que já ocupavam o “Morro do Quiabo”, posteriormente designado Jardim Apuanã. O encadeamento de ações coletivas, cujas noções fundamentais propunham primeiramente mais interesses individuais e imediatos (como ter a casa) que coletivos, foi sendo ampliado no decorrer do processo de ocupação, reuniões e construção das moradias.

A trajetória de pressões contra o poder público (passeatas, acampamentos, entre outras) apelou para a necessidade da passagem do “eu” para o “nós”, incentivando o agrupamento e a união, que consolidariam um sentimento de força (“juntos venceremos”). Esse tipo de sentimento levou os adeptos do movimento a adquirirem uma maior clareza da situação dos populares com relação ao seu direito à cidade. Indivíduos espacialmente

dispersos (moradores das favelas e dos cortiços não organizados) na região tomaram conhecimento das ações do Movimento dos Sem-Terra da Zona Norte e, posteriormente, organizaram outras associações no bairro.

A verba inicial do projeto foi arrecadada entre os próprios mutirantes. Para tanto, os integrantes do grupo criaram uma cooperativa cujos membros contribuíam com 10% de sua renda familiar.

As famílias reunidas em acampamento e divididas em grupos de 25 pessoas, após discussões, escolheram os candidatos a representantes da associação. Os critérios para a escolha eram participação frequente nas reuniões, colaboração na organização dos trabalhos junto à comunidade e capacidade de liderar. Foram, então, eleitos os coordenadores de grupo e o coordenador-geral.

Duas vezes por mês, sempre aos domingos, eram realizadas assembleias gerais para a votação dos temas discutidos pelos coordenadores de grupos sob a coordenação-geral.[110] Destacaram como propósito a participação coletiva junto às assessorias técnicas para a realização de um projeto arquitetônico em parceria com a Prefeitura, que, na época, encontrava-se sob a gestão de Luiza Erundina.

O sentido dogmático da palavra “organização”, pois a SEHAB (Secretaria da Habitação) transformou o termo em critério distributivo, ficou estabelecido como circunspeção para receber os projetos de loteamentos urbanizados ou materiais de construção. A SEHAB utilizou a palavra “organização” sem defini-la, reforçando, com isso, as lutas internas.

Tanto no Jardim Apuanã como nos demais mutirões, o Programa Habitacional de Interesse Social da prefeitura, à época, atendeu os mutirantes por meio da divisão de recursos do financiamento do FUNAPS Comunitário para a compra de ferramentas, equipamentos e materiais de construção, para a contratação de assessoria técnica e mão de obra especializada e para o desenvolvimento do projeto que seria empreendido no local. As verbas foram liberadas em parcelas periódicas previstas no cronograma de obras, após a vistoria dos técnicos da SEHAB e a entrega da documentação referente à prestação de contas por parte dos associados. O retorno do financiamento foi feito pelos mutirantes após o término da construção e conforme o número de dependentes e a renda de cada família. Mediante a parceria entre eles estabelecida, os integrantes da associação se transformaram em mutirantes.

---

[110] ASSOCIAÇÃO DOS SEM-TERRA DA ZONA NORTE. Documento nº.40. São Paulo, s/d, p. 1.

A cooperativa, após uma série de reuniões, mapeamentos e discussões, optou pela verticalização de uma parte da obra e pela construção de casas sobrepostas umas às outras na parte mais íngreme do terreno. As plantas das casas sobrepostas e dos apartamentos foram concebidas em parceria:

Figura 1 - Plantas do Conjunto Habitacional do Jardim Apuanã.

O projeto do Apuanã, o primeiro mutirão vertical da cidade, serviu de exemplo para a organização dos movimentos em outros bairros da cidade.

Partindo da constatação da participação dos mutirantes no projeto, o empreendimento ergueu, no total, 802 unidades habitacionais na Travessa Barreira Branca nº. 61, no Bairro Jardim Filhos da Terra. Com visões diferentes sobre o que é morar bem, dependendo dos antecedentes culturais, valores e hábitos de cada grupo, permeando experiências em cortiços, favelas, casas de aluguel na periferia e até autoconstruídas em regiões de mananciais, o projeto buscou atender aos anseios advindos dos mutirantes.

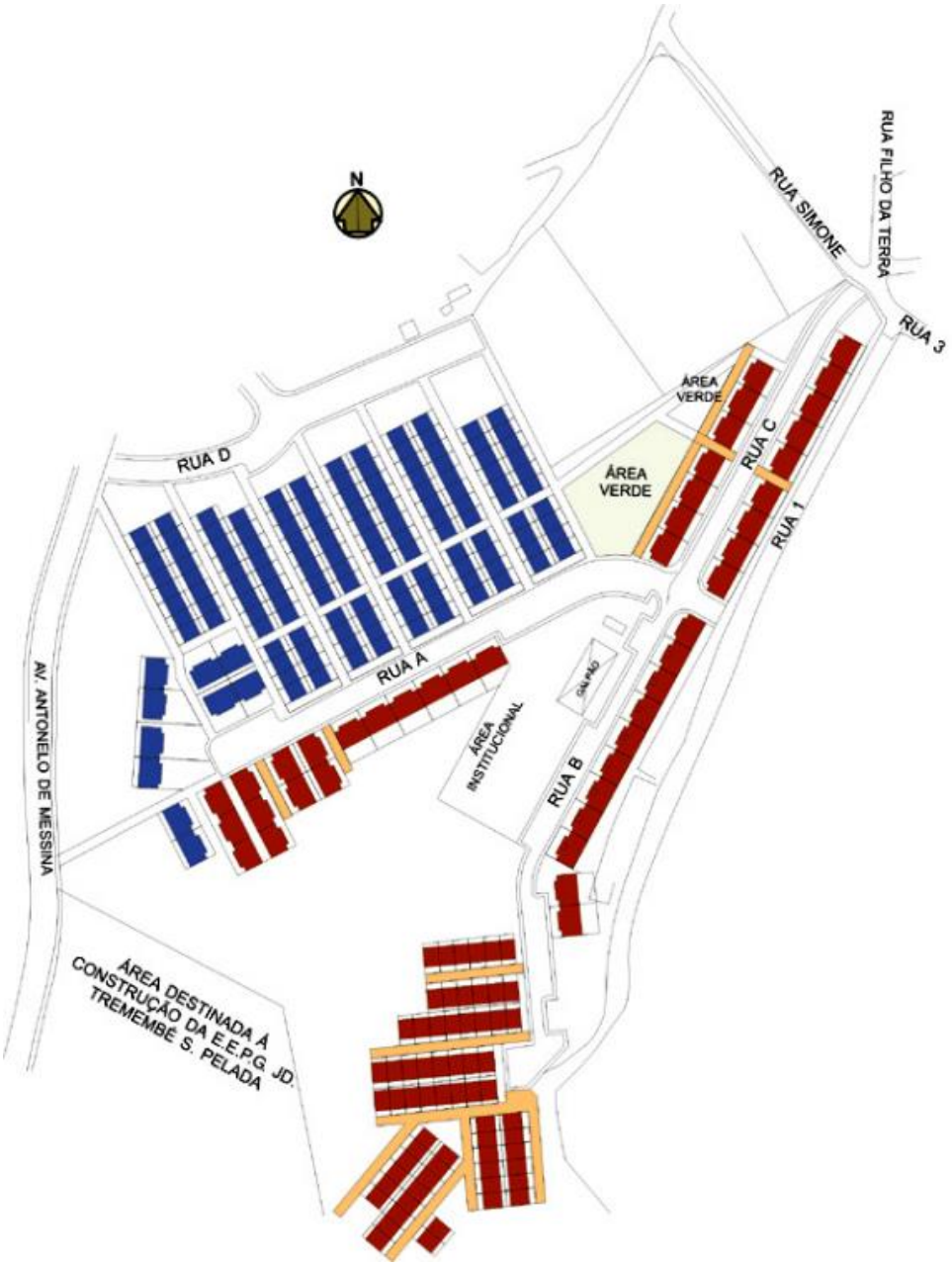


Figura 2 - Implantação do Conjunto Habitacional do Jardim Apuanã.

Hoje, 2021, o conjunto mantém o galpão de reuniões com atividades culturais e educacionais em tarefas que atribuem consistência às ideias de trabalho coletivo, ajuda mútua e constituição de comunidade. Relembram em contações de histórias como se organizaram em duas categorias: a política, sob a responsabilidade do coordenador-geral; e a técnica, sob a responsabilidade dos arquitetos.

Cerca de 27 jovens das famílias envolvidas optaram por estudar arquitetura ou cursos técnicos ligados à área.

> As histórias que meus familiares contam sobre a ocupação, o protagonismo das mulheres nas construções, as responsabilidades na área técnica dos profissionais da arquitetura, dos encarregados gerais da obra, dos coordenadores das equipes de trabalho especializado e dos coordenadores dos grupos formados pelos mutirantes é motivadora. Não pode ser esquecida. A luta no Morro do Quiabo é exemplo de organização e de gestão do dinheiro do grupo. Este local é o primeiro mutirão vertical de autogestão da cidade de São Paulo, mas quem sabe disso? Quem conta essa história além de nós mesmos? No curso de arquitetura podemos aprimorar o que foi feito aqui e falar sobre as estratégias e transformações dos mutirantes.[111]

Os participantes do movimento desenharam nesse processo a democracia participativa na atividade cotidiana, sustentada pelo conceito de igualdade, ao mesmo tempo que aceitaram as regras menos ou mais estritas apresentadas pelos técnicos e arquitetos.

As representações mentais (criadas e recriadas nas assembleias, nas reuniões, nas missas, nas falas e nos comportamentos) e as representações objetivadas nos registros (os emblemas, as bandeiras, as insígnias, as faixas, os cartazes etc.), utilizadas para realizar consenso, unidade e identidade do grupo, são recordadas constantemente nas atividades culturais no galpão. No ano de 2019 foram organizadas festas com tais signos, revelando a necessidade do grupo de manter a história e a estrutura simbólica do território e das suas fronteiras.

A história do nome da associação – “Filhos da Terra” –, para os primeiros membros do movimento e, hoje, para os seus filhos e netos, é explicado em rodas de conversa e reuniões que nunca cessaram. É construção de espaço simbólico referencial que reforça o esboço do sistema de identificação do grupo e de suas lutas, é reconhecimento do seu direito à cidade e de um tempo vivido.

O movimento elaborou regras e leis mediante o regulamento do trabalho em mutirão e estatutos da associação. Em pesquisa nesses registros foram encontradas menções à importância da figura da liderança, que estabelecia as relações de convívio no território do mutirão conforme as demandas do projeto de construção por autogestão. A confiança era condição fundamental, pois a liderança representava a identificação do grupo em sua origem, experiência e luta.

Os membros do grupo que iniciaram o processo de aprendizagem da democracia com ideias de liberdade, essencialmente polissêmicas, e que deveriam aplicar a justiça se tornaram educadores sociais na atualidade, discutindo o que aconteceu durante a construção em mutirão, as dificuldades que apareceram e as soluções encontradas. No

[111] Depoimento do filho de uma das lideranças, 2021.

mutirão era comum existir a interferência não só dos líderes, das autoridades e dos coordenadores-gerais e de grupo, como também dos arquitetos residentes e do arquiteto coordenador, que propunham organogramas de trabalho nem sempre compreensíveis para os mutirantes. Destaca-se que as liberdades renitentes do grupo à época foram a razão das lutas que os movimentos de habitação empreenderam posteriormente no território.

Segundo os depoimentos dos participantes do projeto, a partir de 1993, com a vitória de Paulo Maluf nas eleições para a prefeitura de São Paulo e a centralização das medidas habitacionais no projeto Cingapura, cada família passou a se encarregar da compra dos materiais necessários ao acabamento de suas moradias com recursos próprios, além de contribuir com mensalidades para dar andamento às outras construções do mutirão.

> Depois da vitória Maluf a gente fez assembleia e reunião para não deixar o Maluf vir aqui intervir na demanda, acabar com a gente. Nós assumimos e decidimos, assim, acabar com as 128 unidades que estavam nas fundações porque a empreiteira que tinha sido contratada pela prefeitura tinha abandonado a obra. Nós contribuímos com 50 reais, na época, e terminamos os apartamentos. De acordo com o número de horas trabalhado... quem trabalhou mais foram os primeiros a serem chamados.
> Com a arrecadação de dinheiro da comunidade a gente levantou mais 128 unidades, porque não é justo com os companheiros que estavam ajudando a trabalhar ficar sem.
> E assim, fizemos e ocupamos, nessas condições.
> Hoje temos 802 famílias nos apartamentos... mas foi muita luta... Nós só conseguimos concluir tudo na gestão da Martha... tamanha era a morosidade do governo em cumprir seus compromissos contratuais.
> E o grande motivo dessa vitória foi, sem dúvida nenhuma, a mão-de-obra de graça das famílias de mutirantes... que vinha todos os fins de semana, os profissionais que a gente contratou pela autogestão e a organização das assembleias e reuniões por nós mulheres, nós nunca deixa a peteca cair.[112]

Entre as estratégias para a conscientização estava a apresentação do filme sobre as Cooperativas Habitacionais no Uruguai que defendia o barateamento dos custos do empreendimento e a conscientização dos populares, paralelamente à construção das habitações em médio prazo. Essas discussões foram sistematizadas em material didático, que relacionava ainda as etapas do trabalho em mutirão, entre as quais: a limpeza e criação do canteiro de obras; a formação do espaço destinado para estocagem de cimento e cal; e a construção da casa de reuniões da associação. Até hoje esse material circula nas reuniões do Apuanã, pois existem várias concepções de mutirão, e há pessoas que querem organizar novos mutirões a partir dessa experiência.

[112] Depoimento de Maria Izilda Camillo concedido à autora.

O mutirão pode ser pensado como uma alternativa, entre outras, de produção de moradias para uma população desassistida em pleno século XXI.

No Apuanã, uma vez que se caracterizou por um empreendimento coletivo, todos os apartamentos ficaram prontos e foram entregues ao mesmo tempo, assim como as casas sobrepostas.

A participação das mulheres

Sobre a participação das mulheres no mutirão, foram reunidas no Galpão do conjunto habitacional cinco lideranças do movimento e aplicados questionários semiestruturados e gravadas entrevistas. As recordações, as memórias dessas mulheres trouxeram à tona momentos significativos, como a não existência de caminhões nem pequenos tratores para o transporte dos materiais, feito em carrinhos de mão empurrados pelas mulheres.

Relataram que, logo no início da ocupação do terreno, elas trabalharam na abertura de poços para a obtenção de água. Cada mutirante, casado ou não, homem ou mulher, deveria assinar um pré-contrato com a COHAB-SP para a catalogação e o cadastramento das horas trabalhadas por semana e aos sábados e domingos. A fiscalização dessas horas era realizada pela “apontadora”, responsável pelo sistema de controle de trabalho pelas COHABs.

A participação das mulheres aparecia em trabalhos variados, como na fundação de valas, no nivelamento do terreno, na colocação de pedras e das estruturas de ferro (que consiste em cortar, dobrar e preparar as armações de ferro para as estruturas dos edifícios), na concretagem, na preparação da argamassa para a alvenaria (com a distribuição do concreto sobre módulos, aprontando a base de concreto sobre a qual se construiriam os prédios), na limpeza do local, no acabamento geral e de batentes de portas e janelas e em diversas outras tarefas. No trabalho de nivelamento, 90% da mão de obra era feminina. Elas preparavam a terra com enxadas e pás para cobrir as valas e nivelar o terreno.

Na equipe de ferragem, as mulheres faziam ainda as vigas e preparavam o estribo de ferro para dobrar e armar as vigas. Só não atuavam na colocação de forros e telhados e nos trabalhos de hidráulica e eletricidade.

Lembram que a alvenaria do mutirão foi desenvolvida sob duas formas construtivas: tradicional, com o uso da linha, e o pedreiro mecânico. Como pedreiras foram consideradas todas aquelas que se desenvolveram no próprio decorrer do trabalho e que passaram a orientar um ou mais ajudantes, podendo ou não ter participado do curso fornecido pelo SENAI na obra.

No regulamento de obras do mutirão estava prevista a possibilidade de o mutirante ser ajudado por parentes ou amigos, o que contava na soma de suas horas trabalhadas. A coordenadora da equipe de trabalho fazia a avaliação do trabalho desse ajudante, podendo ou não, de acordo com a sua produtividade, considerá-lo na soma das horas um mutirante.

O movimento nos primeiros anos dividiu os trabalhos em 16 grupos, cada qual com o seu coordenador (na maioria mulheres), que se submetia à coordenação-geral do movimento. No mutirão a coordenação controlava a participação da sua equipe e as horas trabalhadas, observando se existiam débitos, os problemas dos mutirantes que faltavam ao trabalho, o entrosamento dos integrantes do grupo e as diretrizes da coordenação-geral. Além disso, supervisionava o material utilizado na obra e atribuía funções aos trabalhadores.

A coordenação-geral, por sua vez, estimulava o grupo com palavras de incentivo, como “Vamos lá gente, vamos trabalhar”, entre outras atribuições, como a organização de atividades culturais – exposição das obras de arte criadas pelos moradores do território, saraus, rodas poéticas, danças e concurso de música.

Alguns problemas relativos à precária condição de saúde de alguns mutirantes – que chegavam com enfermidades que se manifestaram durante os trabalhos – foram resolvidos, em parte, pelas mulheres, que decidiram criar uma cozinha comunitária para fornecer um café da manhã reforçado aos trabalhadores a partir das 11h e depois do almoço, bem como uma pequena farmácia, com remédios para primeiros socorros.

Uma das reivindicações realizadas pelos mutirantes durante as construções foi a criação de um posto de saúde na região para atender as pessoas que morariam no conjunto habitacional e no território. Esse posto foi uma das principais conquistas dos mutirantes, está funcionando e atendendo as pessoas acometidas pela pandemia de Covid-19.

Segundo elas e os filhos e netos dos mutirantes entrevistados, o principal aprendizado da experiência Apuanã é a superação de limites sociais, políticos, artísticos e culturais pelos atuais moradores do complexo. Os ensinamentos das ações coletivas e a participação da comunidade em todas as decisões do território no passado reverberam na atualidade.

A ex-coordenadora Maria Izilda Camillo e moradora do Apuanã relata que, ao mesmo tempo que os mutirantes trabalhavam no projeto, eles acompanhavam as lideranças que saíam em caravanas a Brasília para se reunirem com os representantes de outros movimentos de moradia de vários estados pelo direito à cidade. Dessas ações emergiram articulações de cunho nacional que despontaram no Movimento Nacional de Lutas por Moradia, que, para conquistar legitimidade, elegeu uma coordenação nacional, que adotou a forma da representatividade (dois membros por estado, sem considerar o volume de mobilizações) e o apoio à Central de Movimentos Populares.

Maria Izilda destaca que esses encaminhamentos proporcionaram a criação da União Nacional dos Movimentos de Moradia - UMM, com a adesão de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, que reivindicaram para os anos de 2006 e 2007, da prefeitura de São Paulo, a retomada dos 31 mutirões paralisados no município e de todos os empreendimentos habitacionais na área central, como os Programas Bolsa Aluguel e Locação Social.

> Fui eleita coordenadora da União, construí a minha moradia no Apuanã e construí junto uma outra mulher. A experiência do mutirão transforma a pessoa, além de ensinar a lutar, me ensinou a ter esperança na transformação da sociedade pelas nossas próprias mãos.[113]

Essa experiência possibilitou a articulação de novas fases de negociações em todos os territórios da cidade com ocupações sobre os critérios para os despejos e reintegrações de posse como da rua Paula Souza, rua Tenente Pena e Prestes Maia e a retomada do Programa de Urbanização de Favelas.

Para o Governo Federal a União encaminhou as exigências: o atendimento do compromisso do Presidente da República de destinar 600 milhões de reais do Orçamento Geral da União para o Fundo de Moradia Popular; a desburocratização do programa Crédito Solidário; a imediata regulamentação do Fundo Nacional de Moradia Popular; e a paridade entre Sociedade Civil Organizada e Poder Executivo Federal, Estadual e Municipal no seu Conselho Gestor, conforme aprovado no Conselho Nacional das Cidades. Já ao Governo Estadual foram encaminhadas as reivindicações: a assinatura dos contratos de mutirões, paralisados na CDHU desde o ano 2000; a criação de uma Comissão de Intermediação de Conflitos Fundiários; e a regionalização dos processos de seleção para os empreendimentos de empreitada global e integral, proporcionando o atendimento às famílias de baixa renda.

---

[113] Depoimento de Maria Izilda Camillo concedido à autora em 07/11/2006.

Uma vez que as ações coletivas, ocupações, pressões e coletas de assinaturas não foram suficientes para que o movimento visse suas reivindicações coletivas atendidas e as emendas populares ou projetos de lei implementados, os grupos consolidaram novas aglutinações de forças sociais e novas estratégias de luta.

O projeto é conhecido na região, a história da ocupação e da participação das mulheres e a metodologia da cartografia insurgente são contadas, rememoradas e ressignificadas pelos novos movimentos de luta por moradia do bairro Jaçanã.

A cartografia insurgente

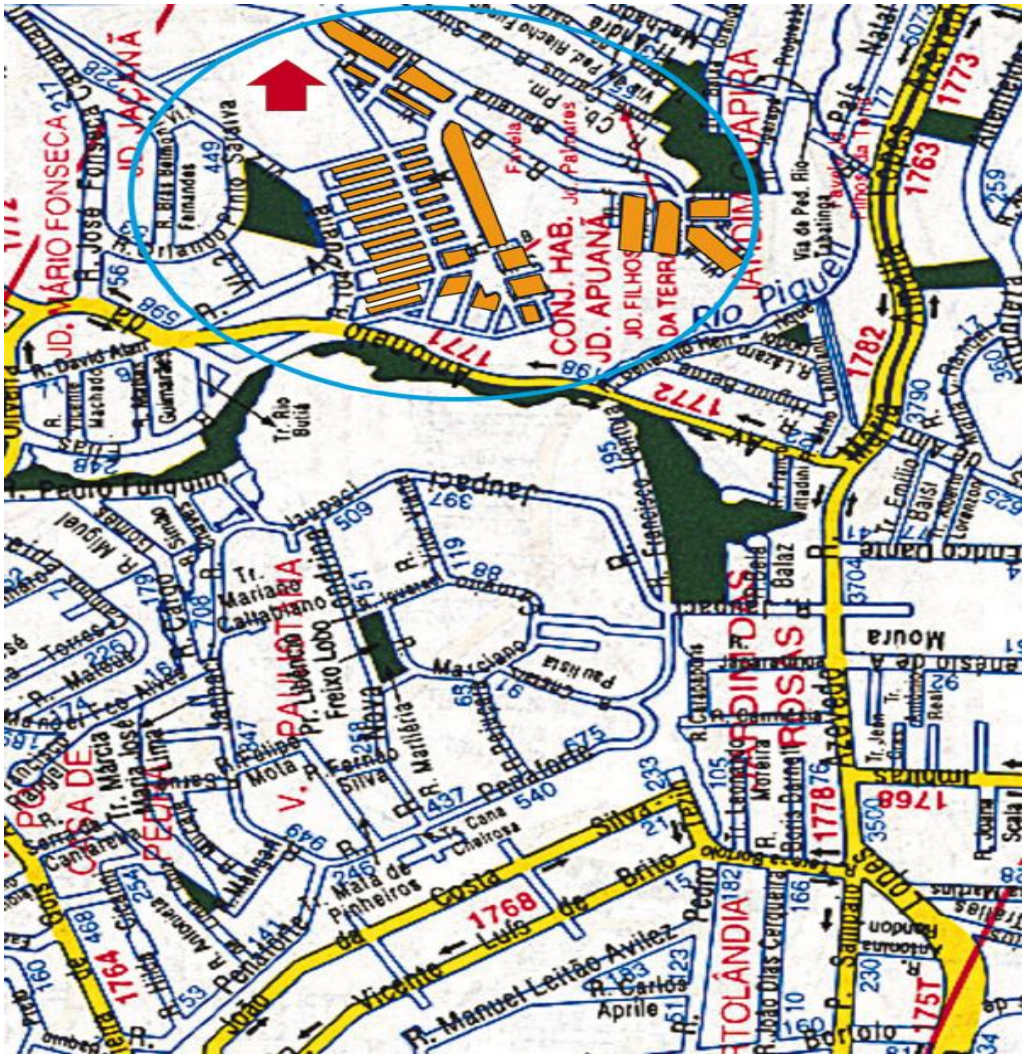


Figura 3 - Mapa da região do Conjunto Habitacional do Jardim Apuanã.

Para responder à questão sobre se os jovens conhecem a história do Jardim Apuanã e o processo construtivo das moradias e se colaboram para o sentimento de pertencimento e manutenção dos moradores no conjunto habitacional, utilizou-se a leitura, pelos jovens, dos mapeamentos realizados pelos mutirantes no período da construção do conjunto

habitacional do Jardim Apuanã. Percebe-se que cada desenho/ composição narrou as impressões de cada um que escolheu e ocupou o território.

A cartografia criada à época é ferramenta que instiga o olhar crítico sobre um determinado território e espaço temporal não vivenciado, desvela a organização desses sujeitos sociais, as redes de estratégias para a “ocupação” do local e a luta pelo direito à cidade. É registro/documento da história, carregado de perspectivas de vida, conhecimentos e práticas cotidianas dos mutirantes, que, a partir dos seus olhares, podem ser reconstruídos pela perspectiva do agora. Os processos participativos e experiências repletos de processos de lutas e resistências daquele espaço urbano podem ser conhecidos, relidos, reproduzidos e ressignificados. A história do movimento/ocupação Jardim Apuanã cartografada é produtora de dinâmicas contínuas objetivas e simbólicas, ou seja, materializa o sentimento de pertencimento à história da cidade, à história das lutas por moradia e práticas de mutirão, o que se denomina de territórios vividos.

A cartografia insurgente foi a ferramenta utilizada para o processo de mapeamento e apropriação da consciência política sobre os direitos territoriais, humanos do grupo à época. Os processos de construção desses mapas não trazem um método específico, é ação individual e coletiva isenta de legendas prestabelecidas. A base metodológica foi a da Cartografia Social da Amazônia, que desenvolve meios de identificar, mapear e georreferenciar os problemas da moradia popular na cidade. As oficinas no galpão construído no terreno do Morro do Quiabo ainda nos primeiros meses da ocupação estimularam essa prática, essa experiencia e as percepções sobre o espaço urbano.

Segundo as lideranças, para a criação dos mapeamentos do território de convívio, foram promovidas caminhadas nas imediações do terreno e, nesse caminhar observações sobre o espaço físico e social local. No galpão foram criados, durante a década de 1990, cursos de alfabetização de adultos, de reforço escolar para crianças, de formação política e de cidadania, artes plásticas, videodocumentário, teatro, literatura, para se realizarem no último ou no primeiro domingo de cada mês, contemplando temas atrelados aos direitos humanos, Constituição Brasileira referente ao direito à moradia, Estatuto da Cidade, as questões ligadas à habitação e à inclusão social como o Programa de Arrendamento Residencial (PAR) e as Propostas de Gestão Popular nas Políticas Públicas. Eram ministrados por especialistas e técnicos das áreas, militantes de partidos políticos,

educadores sociais, pesquisadores e representantes de entidades governamentais e não governamentais.

Na atualidade, voltamos para esse caminhar no território, agora com os jovens, filhos e netos, para que possam ilustrar seus próprios territórios em formato de desenhos.

Salienta-se que os cursos continuam acontecendo, em formato de saraus, oficinas de histórias em quadrinhos, poemas de cordel, composições fotográficas, videodocumentários e performances sobre a ocupação e exposições realizadas no galpão, nas escolas da região e no posto de saúde.

Esta exposição abre questão sobre se essas atividades possibilitam abrir participação para futuros projetos de moradia por mutirão, como incluir de fato novos sujeitos em projetos participativos e como trabalhar o direito à cidade.

Referências

AMARAL, Lilian (Org.). **Cartografias artísticas e territórios poéticos**. Publicação eletrônica. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina | Centro Brasileiro de Estudos Latinoamericanos, 2016.

SCHWARTZ, Rosana M. P. B. **Mulheres em Movimento, Movimento de Mulheres** - a participação feminina na luta por moradia na cidade de São Paulo. São Paulo: e-Manuscrito, 2017.

Modos de habitar/ocupar o território, colaborações entre universidade e bairro

Deisimer Gorczevski
(Universidade Federal do Ceará)

João Miguel Diógenes de Araújo Lima
(Universidade Federal do Ceará)

Imagens aéreas mostram casas na beira da praia, um pequeno farol ocupa o topo de um morro vegetado. Há casas ao redor, com seus incontáveis telhados vermelhos, iluminados pelo sol. Um *close* traz o Farol do Mucuripe de perto, em seus detalhes arquitetônicos, aspectos de ruína e intervenções de pintura e grafite nas paredes externas. O som que nos acompanha é um *sample* de diferentes discursos e depoimentos, sobrepostos a uma batida de rap. "Alô, Brasil! Alô, América do Sul! América do Sol e do Sal e de todos nossos contingentes necessários! Alô, idiotas também! Alô, toupeiras."[114]

Descendo para o plano da rua, crianças brincam, uma turbina eólica gira ao fundo e uma imagem do Farol aparece de novo. "Nós estamos em guerra. O meu mundo e o seu mundo estão em guerra. Os nossos mundos estão todos em guerra."[115]

Um homem afia seu facão, enquanto pessoas bebem café e vestem camisa azul-escura com o desenho do Farol e os dizeres "Associação de Moradores do Titanzinho" e "Comissão Titan". Caminham para o Farol munidos de facão, foice, enxada e carro de mão; onde cortam uma vegetação indesejada e coletam lixo. "É preciso não ter medo. É preciso ter a coragem de dizer."[116]

Com o trabalho finalizado, sentam-se na escadaria do farol, e um dos homens, André, fala para a câmera: "Bom dia aí, galera do Titanzinho! Mais uma vez, a Comissão Titan entra em cena, fazendo uma organização aqui no nosso Farol, que é um patrimônio tombado e não tá abandonado pela comunidade. A comunidade sempre cuida dele."

Essas imagens e áudios compõem o vídeo "Ação de Limpeza do Farol", editado em 20 de setembro de 2020 por Priscilla Sousa[117], mixado com imagens de drone[118] e com o

---

[114] Na voz do diretor de cinema Rogério Sganzerla, um recado para cineastas do Brasil, gravado pelo também diretor Ivan Cardoso. O vídeo está disponível na plataforma YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=It_-KbTaT_I

[115] Trecho de fala do líder indígena e escritor Ailton Krenak, no episódio "As guerras da conquista", da série documental "Guerras do Brasil.doc", de Luiz Bolognesi (2019).

[116] Primeiro verso do poema "Rondó da liberdade" (1939), de Carlos Marighella, político que ficou conhecido como um dos principais articuladores da luta armada, no final dos anos 1960, contra a ditadura militar no Brasil.

[117] Vídeo disponível em: https://www.instagram.com/p/CFbswAfn2zR/

[118] Imagens aéreas das produtoras Nas Alturas Filmes e Nigéria Filmes.

áudio de “Faça uma ação Revolucionária”[119], trabalho audiovisual do grupo Fluxo Marginal. No vídeo, André prossegue:

> [...] tamo aqui nos apoiando com essa limpeza novamente, essa urbanização do Farol. E dizer bem claro, minha gente, que tá um pouco abandonado por causa do poder público. Porque aqui é um ponto turístico. Pra eles não é, porque se fosse um ponto turístico pra eles, já tinha sido reformado. Se isso aqui fosse na Beira-mar, no outro dia já tava pronto.

A descrição do vídeo posiciona-nos no bairro Serviluz, a “esquina da cidade” de Fortaleza, como dizem alguns de seus moradores. Cinco minutos de uma miríade de referências sonoras e visuais, que nos afetam e aumentam a potência de agir do próprio corpo (SPINOZA, 2007). Em plena pandemia, pessoas inventam, de máscara, armas para uma guerra, em que cuidar da comunidade e do Farol é uma das trincheiras. É importante localizar, visualizar primeiro um pouco desse território para que possamos construir este texto, interessado em apresentar[120] ações e intervenções realizadas ao longo de um caminhar iniciado em 2011. Naquele momento,

> Fomos apresentados ao Titanzinho por Maria Fabíola Gomes, estudante do curso de cinema e audiovisual da UFC, moradora do bairro, integrante da Associação de Moradores do Titanzinho [...], que tem na sua composição jovens moradores do bairro. E, na conversa, conta sobre a Rádio Comunitária feita pelos jovens do bairro. [...] Decidimos, então, caminhar por essa pista. (GORCZEVSKI, SOARES, 2015, p. 193)

Em conversas, encontros e caminhadas, o coletivo de pesquisa se deparou com potencialidades de investigação: vídeos produzidos por moradores do Titanzinho e trabalhos científicos feitos com o bairro. E, assim, os caminhos emergem ao caminhar:

> Outro pesquisador sugere iniciarmos uma cartografia dos vídeos relacionados ao Titanzinho em sites de compartilhamento e, nesse processo, deparamo-nos com um vasto material produzido entre curtas e videoclipes que nos tomaram com a força das imagens e, principalmente, com o desejo potente de criação e produção audiovisual. (GORCZEVSKI, SOARES, 2015, p. 193)

---

[119] “Faça uma Ação Revolucionária” (2019) é um sample de áudios e vídeos de ativistas indígenas e campesinos, guerrilheiros e artistas, com cenas do cangaço, de protestos contra a ditadura militar e atos de rua dos anos 2000, no Brasil e noutras partes da América Latina, mixados com batidas de rap. O trabalho está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WqCYlME9Dls

[120] Esta escrita é um desdobramento, em coautoria com João Miguel Lima, da apresentação realizada por Deisimer Gorczevski no painel online “Território de direitos – corpo / casa / cidade”, em 02/12/2020, do evento “Entre territórios e redes: arte, memórias, cidades - Interlocuções internacionais - Copesquisa em contexto glocal”. Algumas intervenções trazidas na apresentação, como o Luzes do Farol e o Cine Ser Ver Luz, não estão desenvolvidas aqui; convidamos a visitar o site http://lamur-ufc.com para que conheçam essas e outras experiências.

No desejo de “marcar caminhos e movimentos” (DELEUZE, 1992, p. 48), interessados em acompanhar processos e habitar o território, afirmamos a cartografia como atitude de pesquisa (DELEUZE, GUATTARI, 1996).

Que cinema é esse que inventa e é inventado com o Serviluz? Desde a primeira pesquisa, “In(ter)venções AudioVisuais com Juventudes” (2011-2013), a cartografia surge como aliada da pesquisa-intervenção (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2010), praticada no acompanhar e realizar de intervenções entre o coletivo de pesquisa e a Associação de Moradores do Titanzinho, iniciada com a montagem da primeira Mostra AudioVisual do Titanzinho, a realização de oficinas e a criação do Cine Ser Ver Luz[121]. Desdobram-se, desde então, experiências com intervenções audiovisuais e urbanas, em projetos de pesquisa[122] realizados entre a Universidade Federal do Ceará e a cidade de Fortaleza.

A perspectiva teórico-metodológica reconhece as relações de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade com estudos provenientes das áreas de artes, filosofia, antropologia, urbanismo, psicologia social e de uma abordagem recente da biologia. Nessa última, principalmente, a concepção de *autopoiesis* desenvolvida pelos pesquisadores chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (1990). Concebida como um sistema que, ao operar, gera toda a sua fenomenologia, a *autopoiesis* ocorre no metabolismo e na própria estrutura celular. Esses estudos, entre outros, nos alertam, cada vez mais, para a auto-organização e para o lugar do sujeito na produção da realidade.

Nesse processo, é preciso atentar aos “[...] efeitos de intervenção da pesquisa cartográfica em quatro níveis distintos: nos participantes, nos pesquisadores, no próprio rumo da pesquisa e no campo onde ela se insere” (KASTRUP, 2008, p. 468). Considerando tanto o cinema como o território comunitário, tomamos a cartografia audiovisual como um critério de experimentação, um plano de análise, como uma ética e uma política

---

[121] Cineclube de rua com sessões de programação temática, com curadoria que se propõe a aproximar a produção audiovisual cearense, nacional, internacional, bem como proporcionar um reencontro com filmes clássicos. As caminhadas e o convite às sessões do Cine são acompanhados de cortejo com distribuição de zines de programação e colagem de cartazes, e o toque de vinhetas no Carrim das Artes, uma estrutura móvel de apoio, criada na pesquisa, e que nos aproxima dos modos de existência desse território. Neste texto, priorizamos a experiência da Mostra AudioVisual; convidamos a conhecer o Cine SerVer Luz no blog https://cineclubeserverluz.wordpress.com; no Facebook: https://pt-br.facebook.com/cineclubeserverluz/; e no Instagram: @mostratitanzinho e ainda no canal de vídeos https://www.youtube.com/channel/UCA_LiAIH6AxDTGlqAqKrdSg/videos

[122] Referimo-nos às pesquisas In(ter)venções AudioVisuais com Jovens em Fortaleza e Porto Alegre (2011-2013), Coletivo AudioVisual do Titanzinho – Cine Ser Ver Luz (2014-2017) e Arte | Espaço Comum | IntenCidades (2014-2016) realizadas no Instituto de Cultura e Arte, na Universidade Federal do Ceará (UFC). Mais informações a respeito dessas pesquisas podem ser acessadas em: http://pesquisaintervencoes.blogspot.com/, https://titanzinhodasinvencoes.tumblr.com/ e https://pesquisaintencidades.tumblr.com/

(GORCZEVSKI, SANTOS, 2015; COSTA, 2020). Trata-se de acompanhar processos de criação coletivos e colaborativos, que inventam imagens entre bairro, casa e corpo. Processos em que a universidade e a cidade afirmam o pesquisar/intervir como modo de fazer, a mobilizar afetos e inventar alianças.

Na nossa cartografia, com questões relativas ao audiovisual, à cidade, ao território, à moradia e ao pensamento na produção e partilha de imagens, trazemos modos de habitar/ocupar o território. São ações realizadas com o Coletivo AudioVisual do Titanzinho e a Associação de Moradores do Titanzinho, no bairro Serviluz, uma aliança do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), do Instituto de Cultura e Arte (ICA), UFC, um processo disparado nas pesquisas Coletivo AudioVisual do Titanzinho (2014-2017) e Cinema In(ter)venção): Cine Ser Ver Luz (2017-atual).

Apresentamos, como modos de habitar/ocupar o território, o Mapa das Artes do Serviluz/ Mapa dos Afetos, Titan não se vende, Descadastramento, Mostra AudioVisual e a intervenção Farol/ OcupAções. Ações colaborativas com coletivos, associações de moradores, artistas, estudantes de graduação e bolsistas de iniciação científica, afirmando a aliança entre universidade e bairro.

1 Modos de habitar/ocupar o território

Os estudos se constituem na perspectiva de intensificar as escutas e as análises de como os moradores vivem, convivem e resistem às constantes ameaças de políticas de remoção nesse território de Fortaleza. Nessa cidade, quase metade de seus mais de 2,6 milhões de habitantes vive em assentamentos que apresentam o mais variado grau de precariedade (UNIFOR, 2019). Que bairro é esse que vive, cotidianamente, com a incerteza da remoção de suas casas, em território considerado Zona Especial de Interesse Social (ZEIS)? Aprofundaremos essa questão a seguir.

Nos estudos de André Aguiar Nogueira (2006, p. 14), morador e historiador, as ações de resistência do Serviluz às políticas de remoção misturam-se ao próprio processo de surgimento do bairro, decorrente da remoção de moradores da região da Praia Mansa, em 1977, após investidas governamentais e empresariais para a construção do Cais do Porto. O bairro apresenta “um processo histórico instigante em um emaranhado de conflitos e resistências, intrigas e partilhas” (NOGUEIRA, 2006, p. 14). Outro exemplo foi a luta contra a instalação de um estaleiro na área que compreende a praia do Titanzinho, em 2010. Esse acontecimento mostrou, uma vez mais, a força da comunidade e das associações, que se

uniram, acionando outros movimentos na cidade, afirmando a memória e a história de resistência.

O movimento dos moradores tem sido vital no enfrentamento às ações da Prefeitura, desde o início da demarcação das casas na Rua Titan, nas proximidades do Farol do Mucuripe, bem como a pressão junto às famílias, no sentido de aceitarem as condições impostas para as remoções. Em 2018, a Associação de Moradores do Titanzinho organizou assembleias, em diferentes regiões do bairro, com especialistas ligados à Frente Popular de Moradia para debater os projetos da Prefeitura e de empresários e, principalmente, incentivar a criação de um Plano Popular para o Serviluz.

Em março de 2019, foi criada a Comissão Titan, com intensa participação de moradores da rua Titan, em aliança com a Associação de Moradores do Titanzinho. Com o objetivo de fortalecer a luta pelo direito à moradia, os moradores realizam intervenções e reivindicam melhorias no processo de urbanização do bairro, exigindo da Prefeitura ações que façam cumprir o Plano Diretor da cidade:

> Em 2009, foi aprovado o Plano Diretor Participativo de Fortaleza (PDPFor), e neste Plano temos as Zonas Especiais de Interesse Social – ZEIS, consideradas como porções do território destinadas, prioritariamente, à recuperação urbanística, à regularização fundiária e à produção de Habitações de Interesse Social – HIS ou do Mercado Popular – HMP, incluindo a recuperação de imóveis degradados, a provisão de equipamentos sociais e culturais, espaços públicos, serviço e comércio de caráter local. (ASSOCIAÇÃO DE MORADORES DO TITANZINHO, 2019, p. 27)

O Serviluz, bem como o Cais do Porto (que compreende uma parte desse território, na região da Estiva e do Titanzinho), são ZEIS[123] e, portanto, deveriam ser prioridade para investimento público em urbanização e melhorias, o que não vem acontecendo[124]. A falta de investimento é preocupante e mostra-se presente, por exemplo, no descaso, por parte do poder público, com o Farol do Mucuripe.

Esse Farol, construído com mão de obra de pessoas escravizadas e inaugurado em 1846, está presente na bandeira do município de Fortaleza e serviu de “olhos do mar”, como na canção de Ednardo[125], para as embarcações do porto do Mucuripe, até ser desativado na

---

[123] Nas mobilizações pelas ZEIS de Fortaleza, destacamos a relevante atuação dos professores Renato Pequeno e Clarissa Freitas, e da pesquisadora Valéria Pinheiro, do Laboratório de Estudos da Habitação (LEHAB), e as contribuições do professor Jeovah Meireles, do Laboratório de Geoprocessamento e Cartografia Social (Labocart), vinculados à UFC.

[124] Mais detalhes sobre ZEIS e a situação no Serviluz e Cais do Porto no link: https://serviluzquepermanece.wixsite.com/especial/direitos

[125] Na última estrofe de Terral (1973), Ednardo canta: “A Praia do Futuro, O farol velho e o novo são os olhos do mar / São os olhos do mar, são os olhos do mar / O velho que apagado, O novo que espantado, vento a vida espalhou / Luzindo na madrugada, Braços, corpos suados, na praia falando amor”.

década de 1950. Tornou-se museu, ponto turístico da cidade, tombado pela Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico da Secretaria Estadual de Cultura do Ceará, em 1983, até ser novamente desativado nos anos 1990. Então coube à comunidade ativar esse espaço, atribuindo-lhe outras práticas, outro espaço na memória e nos afetos dos moradores, como a limpeza do entorno do Farol e plantio de mudas, como pudemos acompanhar no vídeo mencionado na abertura deste texto.

Tensionando com uma concepção conservadora de patrimônio como imutável, as intervenções e as ocupações no Farol têm a potência de “ampliar a percepção e debate sobre os bens culturais como patrimônios migrantes, em transformação constante” (AMARAL, 2018, p. 77), a iluminar e tornar visíveis questões singulares do bairro.

1.1 Mapa dos Afetos/ Mapa das Artes do Serviluz

No mapa da cidade, o Serviluz não está presente com o nome que o bairro se deu, com o qual os moradores do bairro se reconhecem. “Oficialmente, essa comunidade não existe como bairro na administração pública municipal” (NOGUEIRA, 2015, p. 143). No mapa administrativo, esse mesmo território aparece como Cais do Porto. Essa diferença entre o nome reconhecido e praticado pelos habitantes do território e o nome de registro pelo governo municipal foi um dispositivo para diversas ações de pesquisa com os moradores, em torno do nome e em torno de seu mapa, na relação território-cidade; em torno de suas casas e em torno das histórias de seus moradores e suas práticas.

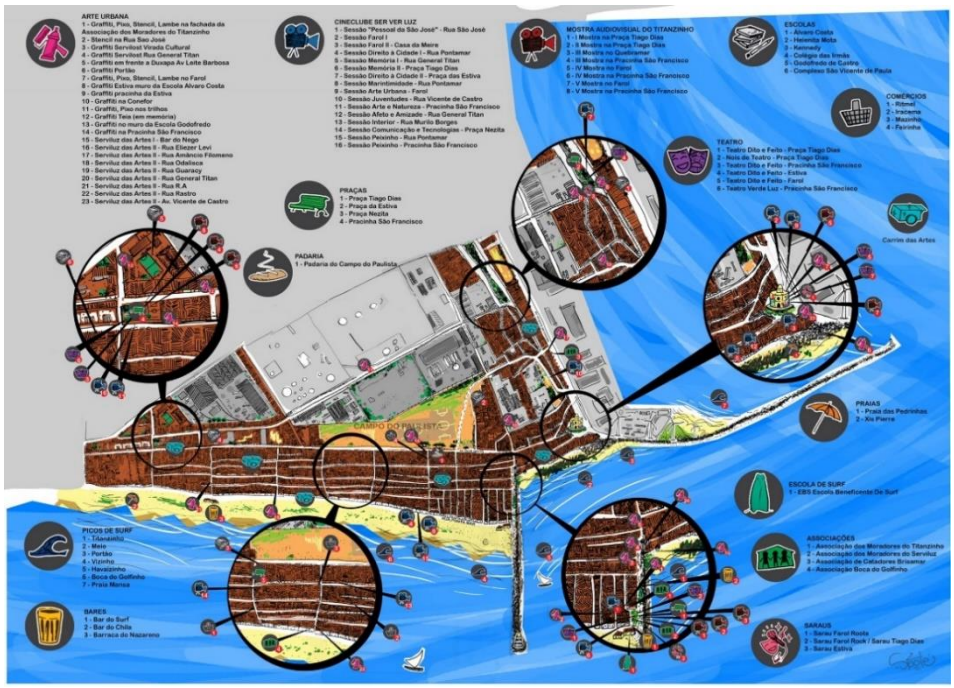


Figura 16 - Mapa das Artes do Serviluz. Fonte: Acervo da pesquisa.

Em seus estudos, Nogueira (2006; 2015), além de trazer as histórias de vida dos moradores, suas lutas e modos de resistir ao longo dos anos, também partilha a história do nome do bairro:

> SERVILUZ era o nome do antigo Serviço de Luz e Forca de Fortaleza, empresa geradora de energia elétrica construída em 1954. Após a desativação da usina, tornou-se também o nome popular da pequena "favela" que a circundava, sendo nessa denominação que seus moradores passaram a se reconhecer. "Aqui é o Serviluz: de dia falta água e de noite falta luz", dizia uma antiga anedota local que denunciava a inexistência de energia elétrica, por longo tempo, nos domicílios que se localizavam ao lado da usina. (NOGUEIRA, 2015, p. 143)

Se a precariedade, como o saneamento básico e a coleta de lixo, ainda é realidade, podemos afirmar que a força dos moradores se faz ainda mais presente tanto nas formas de organização dos coletivos e associações como nas ações de cuidado e atenção ao bairro e às formas de produção e preservação da memória. E, nessa perspectiva, partilhamos a experiência com o processo de criação do Mapa das Artes do Serviluz, também nomeado Mapa dos Afetos, justo por trazer em suas inscrições as marcas e memórias das intervenções artísticas que se espalham por praças, praias e ruas, sem esquecer do Farol e dos inúmeros aliados. Como força inventiva, fazem acontecer os encontros com o Serviluz, que, como afirma Gomes (2017), "insiste em fazer a sua história". Uma cartografia em constante movimento, tal como o Serviluz.

Na composição do Mapa das Artes, foram envolvidos os coletivos que fazem parte da Associação de Moradores do Titanzinho – Coletivo AudioVisual do Titanzinho, Servilost, Grupo de Teatro Dito & Feito e o LAMUR –, além de artistas, pesquisadores e colaboradores[126] de outros bairros da cidade na realização de rodas de conversa, oficinas e, principalmente, na pesquisa de inúmeras caminhadas com o bairro, iniciadas em 2011. Caminhar, que se apresenta como um dispositivo da pesquisa:

> [...] precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se a presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põe em crise o projeto contemporâneo. (CARERI, 2013, p. 32)

[126] Uma criação colaborativa com a participação de Bruno Ribeiro (Spote), Maria Fabiola Gomes, Priscilla Sousa, Pedro Fernandes, Deisimer Gorczevski, Sabrina Araújo, Cecilia Shiki, Nataska Conrado, Gleison Cruz e Filipe Costa Moreno.

O processo de criação[127] teve início com uma oficina, trazendo uma diversidade de mapas impressos e digitais, pensando nos contrastes entre diferentes modos de visualizar espaços em uma perspectiva topográfica e as possibilidades de criarmos acessos a outras topologias urbanas. Nesse exercício, visualizamos mapas de muitos lugares, depois projetamos o “mapa oficial” da cidade de Fortaleza, no qual o bairro é denominado Cais do Porto, como citado anteriormente. Ao projetarmos o mapa, traçamos linhas entre desvios e brechas de um mapa desenhado em partes, que depois seriam unidas.

Um segundo momento foi pautado por conversas com a escolha de temas, sendo priorizadas ações em artes e com que atuamos (ou queremos atuar) e também sobre aliados que apoiam as intervenções com artes, além de outros temas que nos afetam. Depois de escolhermos os temas, passamos para o mapeamento das ações artísticas com o bairro. Em seguida, realizamos encontros para compor o mapa com as artes e tudo que escolhemos apresentar, sendo necessário, antes, situarmos os locais onde as intervenções acontecem no bairro, utilizando adesivos coloridos.

A última ação foi a composição do mapa digital, com a criação de ícones para cada um dos temas e intervenções, e o desenho do mapa com a inspiração no traço da xilogravura, ambas ações realizadas por Bruno Ribeiro (Spote), um dos artistas do bairro, com a colaboração da artista visual Bruna Beserra.

Cada passo dado no processo de criação do mapa foi vivido em suas potencialidades e possibilidades, sendo visto como um dispositivo que deseja ser interferido e recriado, pois, assim como “os afetos são devires” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 42), também

> O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social [...]. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter múltiplas entradas… (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 22)

Um mapa em movimento que nos faz pensar a ocupação dos espaços-tempos urbanos, a relação entre os bairros e a cidade, bem como os modos de nos relacionar, habitar e partilhar o cotidiano. Um mapa que pensa a arte como exercício do viver e conviver, criando encontros, transitando por outras geografias de sentidos, traçando territórios sensíveis.

---

[127] Uma síntese do processo foi elaborada por Maria Fabíola Gomes e apresentada em oficinas com o título “Mapa Afetivo das Artes com o Serviluz: uma criação coletiva”, realizadas na Escola Municipal de Tempo Integral Professor Álvaro Costa, em 2018 e 2019, no Serviluz. Priscilla Sousa, do Coletivo Servilost, colaborou na oficina de 2019.

No Mapa (Figura 1) ganharam relevo intervenções artísticas que acontecem com as ruas, becos, praças e o Farol, recebendo destaque as expressões com o cinema e o audiovisual, em especial as Mostras AudioVisuais do Titanzinho e as sessões do Cine Ser Ver Luz, realizadas de modo itinerante pelo bairro. Também foram mapeadas expressões da arte urbana (grafite, estêncil, lambe-lambe, pichação, entre outras), apresentações dos grupos de teatro Dito & Feito e do Teatro Verde Luz, ambos do bairro, e também uma apresentação do Grupo Nós de Teatro (de outro bairro da cidade), além de criarmos ícones para localizar as Associações de Moradores, as Escolas (inclusive as de surfe), Praças, os Picos de Surfe e os Comércios e Bares que apoiam as atividades artísticas no bairro.

O Mapa foi realizado em oficinas de criação com os participantes do Coletivo AudioVisual do Titanzinho, do Coletivo Servilost, do grupo de teatro Dito & Feito, que moram no bairro e participam da Associação dos Moradores do Titanzinho, contando também com a presença de artistas, pesquisadores e colaboradores[128] de outros bairros da cidade.

1.2 Titan não se vende

> O direito à cidade parte da ideia de observar o espaço para além do pano de fundo. O desejo de ocupação ganha força política. Ao iluminar lugares que a grande mídia prefere esconder, os moradores possibilitam uma outra experiência sensível – e, obviamente, estética. Assim, pode-se pensar que o atravessamento entre a arte e a cidade se dá pela partilha do sensível. Uma troca que só é possível quando se toma o poder de feitura das imagens e das narrativas. (BRASILEIRO, 2017, p. 30)

As intervenções audiovisuais com a Rua Titan iniciaram, ainda em 2014, quando das primeiras sessões do Cine Ser Ver Luz e, não por acaso, a sessão com o tema Afeto e Amizade foi uma das primeiras a ocupar a rua, bem como a realização do filme Atrás do Farol tem uma Rua[129], com os moradores trazendo suas histórias de vida e o debate em torno do projeto Aldeia na Praia[130], que visa a remoção de famílias fixadas ao redor do Farol.

---

[128] Uma criação colaborativa com a participação de Bruno Ribeiro (Spote), Maria Fabiola Gomes, Priscilla Sousa, Pedro Fernandes, Deisimer Gorczevski, Sabrina Araújo, Cecilia Shiki, Nataska Conrado, Gleison Cruz e Filipe Costa Moreno.

[129] Filme realizado pelo Coletivo AudioVisual do Titanzinho, com participação de Carlos Eduardo Pereira Freitas (bolsista de Iniciação Científica) e orientação de Deisimer Gorczevski, coordenadora da Pesquisa Coletivo AudioVisual do Titanzinho (2014-2017). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sXSeHb2WR_I

[130] No Projeto Aldeia da Praia da Prefeitura Municipal de Fortaleza estava previsto a remoção de várias famílias ao redor do Farol do Mucuripe a fim de reestruturar essa área, mesmo sendo uma ZEIS. Mais detalhes em BARREIRA, Lara. Análise crítica do projeto Aldeia da Praia e das intervenções propostas para o Serviluz (Fortaleza-CE). Disponível em: <http://pt.calameo.com/books/003166083b04273463f95>. Acesso em: 25 jun. 2019.

Um assunto recorrente nas sessões do Cine e nos vídeos que realizamos é a temática do direito à cidade[131] (LEFEBVRE, 2006) e, mais especificamente, as políticas de remoção, que perseguem os moradores do bairro até os dias atuais. Não é de hoje que as políticas neoliberais apostam em um modelo de progresso que "vai penetrando nas cidades e nas políticas urbanas [...], capturando territórios, expulsando e colonizando espaços e formas de viver" (ROLNIK, 2015, p. 373).

As lutas por direito à cidade e moradia digna seguem pautando as ações do Coletivo, como na sessão "Peixinho: O bairro/ a cidade que temos e que queremos" e na Mostra AudioVisual, nas edições Serviluz do nosso querer, em 2018, e Construção de um plano popular coletivo com a comunidade, em 2019, com filmes feitos com o Serviluz e alguns convidados, vizinhos de outros bairros.

O Coletivo produziu também o vídeo AMOTITAN, em 2018, convidando a conhecer a atuação da Associação de Moradores do Titanzinho. O vídeo ressalta os combates e conquistas do bairro, entre elas a regularização da ZEIS Serviluz e a luta por garantir também a efetivação da ZEIS Cais do Porto, uma vez que o bairro é constituído por duas ZEIS.

Ao longo de 2019, acompanhamos as ações da Comissão Titan e, com ela e a Associação de Moradores do Titanzinho, realizamos outros dois vídeos de uma série com o nome "Titan não se vende", sendo o primeiro com o morador José Araújo, conhecido como Dudé[132], e o segundo com a moradora Kátia Lima[133], ambos integrantes da Comissão Titan, com a colaboração de Wesley Farpa, bolsista de Iniciação Científica da pesquisa Cinema In(ter)venção, e Ray Oliveira, integrante do Coletivo AudioVisual do Titanzinho. Também realizamos curadoria de filmes que eram exibidos nos encontros e assembleias de moradores, entre eles o filme "O lugar das perdas", dirigido por Israel Branco, na sessão do Cine com o tema "Moradia, direito nosso", que investiga as questões da casa, do espaço e da pertença de moradores que foram deslocados por um projeto de modernização e urbanização ambiental da chamada Vila do Mar, no bairro Pirambu, em Fortaleza.

Como seria pensar a cidade desde os bairros? Pensar a cidade desde os vizinhos mais próximos, desde os afetos? As aproximações entre moradores de bairros que vivem

---

[131] Em 2015, esse tema foi um dos primeiros a ser escolhido para uma das sessões do Cine, realizada na Rua Pontamar, no Serviluz. Mais detalhes no blog do Cine e no vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=CXd5IQ5zbj0&t=2s

[132] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I7vPbwmPTo4

[133] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OICHh_8_khA

na pele os processos de gentrificação associados aos interesses empresariais para fins de exploração turística e comercial nos fazem lembrar da força da vizinhança e, com ela, a persistência do caminhante, que Mia Couto (2011) apresenta como o “homem visitador”, para quem visitar é uma atitude, uma disposição aos encontros e a produção de laços, tão vitais na sociedade atual.

Nessa perspectiva, nos parece importante frisar que, na pesquisa cartográfica, acompanhar processos e habitar o território são alguns dos modos de inventar mapas com os trajetos e devires. Os mapas não devem ser compreendidos só em extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos espaciais, geográficos. Existem também mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito ao que ocupa o espaço, ao que implica o percurso (DELEUZE, 1992). E, assim, na própria constituição do mapa, são delineadas as características do território. Como ressalta Nogueira (2015, p. 146),

> Em meio ao progresso voraz, o Serviluz tornou-se também um lugar de resistência popular. Em boa medida, o passar do tempo não apagou antigas formas de relação com o mundo natural. Alguns modos de organização social e laços de solidariedade e afeição têm atravessado gerações.

1.3 Descadastramento

Em 2019, moradores foram surpreendidos com numerações e letras em suas casas. Fazia parte de um processo de cadastramento, empreendido por agentes da Prefeitura, para marcar casas passíveis de remoção. Nesse processo, cada família seria identificada pelos números e letras atribuídos na fachada.

Questionando a ação da Prefeitura, artistas do bairro e colaboradores propuseram oficinas durante assembleias e reuniões de moradores. Spote realizou a criação de estêncil com as frases “Titan não se vende”, “Titan não sai”, entre outras, que foram pintadas em camisetas e também nos muros e paredes das casas da rua Titan, logo após a oficina.

Na escuta atenta aos moradores, esses ressaltavam há quanto tempo habitavam o bairro, frequentemente com a expressão “Nasci e me criei aqui”, provocando uma conversa sobre a relação de cada um com o território. **Descadastramento** foi o nome dado pela artista Aline Albuquerque a uma oficina de criação de plaquinhas de papelão com tinta, em que os moradores foram convidados a escrever mensagens e contar suas histórias (Figura 2).

Figura 17 - Plaquinhas do Descadastramento em audiência pública. Fonte: Acervo da pesquisa.

Com memórias de diferentes gerações, de pais, avós, filhos e netos, as plaquinhas foram levadas a audiências, assembleias e a situações em que nem todos poderiam falar. Posicionadas junto ao corpo ou ocupando cadeiras, as plaquinhas conferiram visibilidade ao afeto pelo bairro, junto a faixas com as mensagens “Titan não se vende” e “Remoção no Titanzinho não é solução”. As plaquinhas compõem a experiência AGITPROP, que vem sendo construída por Aline, desde 2016, em ações de rua, oficinas e exposições. Elas também compuseram a exposição “Que vai chover amanhã”, no Sobrado Dr. José Lourenço, no centro de Fortaleza, no segundo semestre de 2019.

1.4 Mostra AudioVisual do Titanzinho

Iniciado em 2011 e itinerante desde 2013, a **Mostra AudioVisual do Titanzinho** é um evento colaborativo anual dedicado à partilha de criações e produções sonoras, visuais e audiovisuais feitas com o bairro Serviluz por moradores, artistas, estudantes, educadores e pesquisadores. A curadoria da mostra conta com uma etapa de busca ativa por produções locais, em que se abre um diálogo com o bairro, via redes sociais e andanças pelas ruas, para receber indicações. Propõe, assim, impulsionar a circulação das produções e promover conversas em torno dos processos de criação, assim como de experimentações artísticas, políticas e comunitárias.

Há filmes feitos com diversos territórios do bairro Serviluz, como o Titanzinho, a Estiva e o Campo; ruas Pontamar, Leite Barbosa, Murilo Borges, Vicente Castro e Titan; e praças Tiago Dias, São Francisco e Pracinha da Nezita Pereira; o Farol do Mucuripe e outros tantos espaços comuns do bairro. Sendo um evento de rua (Figura 3), é aberto a todos da vizinhança; esse modo de exibição, na medida em que interfere nas dinâmicas do cotidiano do bairro, também recebe interferências dele.

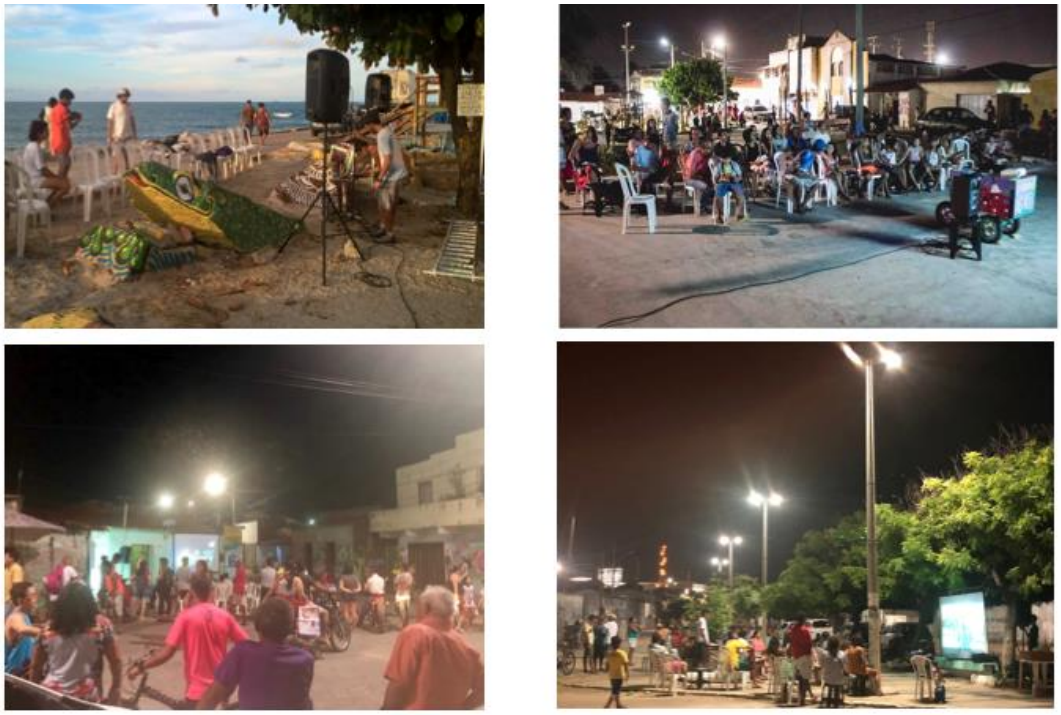


Figura 18 - Edições da Mostra AudioVisual do Titanzinho. Fonte: Acervo da pesquisa.

Nesse processo de montagem e exibição, a gambiarra tem seu lugar como estratégia ao mesmo tempo artística e técnica. Essa proposição ganhou ainda mais força com a visita de Fred Paulino trazendo a experiência do Gambiologia em uma oficina, realizada em 2016, no Ateliê Mestre Noza, na UFC. Na ocasião, Fred, ao percorrer as ruas do Serviluz durante a preparação de uma sessão do Cine Ser Ver Luz, ressaltou a potencialidade da gambiarra como uma das expressões mais sensíveis e inventivas dos seres humanos. A improvisação e o *faça você mesmo* são partes da gambiarra, que se preocupa, num contexto de limitações socioeconômicas, com o “uso consciente e crítico das tecnologias disponíveis” (PAULINO, 2021, p. 21).

Entre o cinema e seus espaços de encontro e convivência, o bairro experimenta sua força e (re)inventa a si mesmo, sua memória. “Essa geração local de novas sociabilidades, vividas na emoção, permite soluções locais e globais através do que fazemos todos os dias.” (SANTOS, 2006, p. 24) Fabíola Gomes, moradora do Serviluz, ao pensar em audiovisuais que colaboram para a criação da resistência do bairro, nos fala de um “regime de cumplicidades” com o qual o bairro opera,

> [...] como se cada pessoa de cada família fosse a “molécula numa rede, uma rede molecular”. Nossas idas e vindas fortalecem e criam constantemente novas formas de estar juntos. Nossa resistência – que para alguns, apesar de toda a luta, ainda é imperceptível – tem sido o que nos mantém unidos apesar das adversidades. (GOMES, 2017, p. 24)

Um bairro que, ao viver na pele as segregações, tece suas redes, tramando com mais força os laços de amizade e vizinhança. A programação de todas as mostras realizadas, desde 2011, pode ser conferida no acervo online[134] do Cine Ser Ver Luz.

1.5 Farol/ OcupAções

No estudo de Emília Schramm intitulado “Coletivo AudioVisual do Titanzinho - Cine Ser Ver Luz (2014-2017)”, realizado durante sua bolsa de iniciação científica, intensificamos o convívio com os moradores. Em diálogo com Pedro Fernandes, morador do Serviluz e membro da Associação de Moradores do Titanzinho, ele afirma que o Farol “sempre foi um ponto de encontro, em que as pessoas namoravam, se encontravam pra conversar, observar o sol, a Lua...”, e que, para ele, o Farol era um “parque de diversões”[135]. Spote, morador do Serviluz e integrante do Coletivo Servilost, conta que o Farol “guiou muitos povos ancestrais antes da gente, e a gente continua aqui, né, existindo como ele, e isso vai crescendo mais e mais. O Farol nunca deixou de ser guia da gente...”[136].

---

[134] O Coletivo está presente na Internet, no blog https://cineclubeserverluz.wordpress.com; no Facebook: https://pt-br.facebook.com/cineclubeserverluz/; e no Instagram: @mostratitanzinho e ainda no canal de vídeos https://www.youtube.com/channel/UCA_LiAIH6AxDTGlqAqKrdSg/videos

[135] Trecho extraído de entrevista com Pedro Fernandes, ocorrida em maio de 2017.

[136] Trecho extraído de entrevista com Spote, ocorrida em maio de 2017.

Farol/ OcupAções[137] é uma intervenção audiovisual que se inspira nas intervenções realizadas com o Farol do Mucuripe, que problematizam o descaso do poder público para com o patrimônio histórico. Essas narrativas de memórias recentes e ancestrais, permeadas de afeto e relação com o território, encontram eco nos escritos de Francesco Careri (2013, p. 52), quando esse descreve o "menir" como a pedra primeira da presença, que "[...] institui um tempo zero que se prolonga na eternidade e um novo sistema de relações com os elementos da passagem circunstante". Nas palavras de Cezar Migliorin (2016, s/n), ainda, ressaltamos que "Não se ocupa para manter o mesmo, o já existente, o que o espaço é e os sujeitos são, mas para fazer da ocupação um processo de criação".

As falas dos moradores do Serviluz dão conta das transformações na paisagem, na estrutura do bairro e nos modos de ocupar o Farol e seu entorno. Suas ações trazem também a atitude de continuar ocupando o Farol, inventando-o como território praticado, de encontros e celebrações. Como diz Pedro Fernandes, "feliz é quem se encontra", e onde esses encontros acontecem

> [...] não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência *naquele* espaço exerce um papel revelador sobre o mundo. (SANTOS, 2001, p. 114, grifo do autor)

Farol/ OcupAções procura trazer à tona questões que tomam o urbano como plano de intervenções, e a arte como política que inventa outros modos de habitar/ocupar a cidade.

2 Considerações sobre o agora e o porvir

O ano de 2019 entrou para a história do bairro como aquele em que os moradores da rua Titan reconquistaram o direito às suas moradias. No entanto, como dito por Pedro Fernandes: "Desde que eu me entendo por gente, sofremos com ameaças de remoção. Essa foi só mais uma. Queremos infraestrutura e saneamento. É um desafio."[138]

---

[137] O trabalho colaborativo para criar o videomapping foi realizado como uma das intervenções da pesquisa Coletivo AudioVisual do Titanzinho: Cine Ser Ver Luz (2016-2017), com participação de Emília Schramm, e orientação da profa. Deisimer Gorczevski, contando com apoio de bolsa PIBIC-UFC. O processo envolveu participantes e colaboradores do Coletivo AudioVisual. https://www.youtube.com/watch?v=9vPYqh2UBHY

[138] Em entrevista concedida ao jornal O Povo, veiculada em matéria de Lucas Braga, com título "Prefeitura recua e não vai mais desapropriar casas no Serviluz", em 25/09/2019, disponível em: https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2019/09/25/prefeitura-recua-e-nao-vai-mais-desapropriar-casas-no-serviluz.html

Na perspectiva da UniverCidade, da universidade pública que deve estar em prol da cidade, pensando e se envolvendo nas questões da cidade, inventamos e acompanhamos mostras, projeções e intervenções coletivas, praticando o exercício de *pesquisar com*. A universidade que experimentamos se lança na aventura de conversar com as questões que acontecem com as ruas e os bairros, ativando modos de habitar/ocupar o território e instigar encontros entre as artes, a cidade e a universidade.

Não obstante, o caminhar, o conversar e o fazer junto, tão presentes nas ações apresentadas, foram forçados à suspensão em 2020, com a pandemia de Covid-19. A relação entre universidade e bairro nesse momento precisou se adaptar, recorrendo principalmente à comunicação por telefone, redes sociais online e aplicativos, exercitando outros modos de escuta e atenção. Realizamos encontros online do coletivo, participamos de *lives* da Associação e de outros que nos convidaram. Em paralelo, também trabalhamos na atualização do blog e na criação do canal de vídeos do Coletivo AudioVisual.

Às lutas pela ZEIS e pelo direito à moradia foi acrescido o desafio de garantir segurança sanitária, higienização e cuidados de si, da família e do bairro. A Associação de Moradores do Titanzinho tem participado de campanhas de arrecadação de alimentos e distribuição de máscaras; de mutirões de limpeza e plantio, que nutrem o cuidado com o território; e de alianças que seguem se proliferando para fora da cidade, em busca de editais e fundos para ações no bairro.

Em Nossas Ruas com Cinema[139] e Cinema que inventa o bairro[140], encontramos experimentações com o pesquisar e intervir em práticas colaborativas, em especial modos de fazer cinema com o bairro, pensando em processos de criação que acontecem com o cotidiano das ruas, becos e praças – territórios geopolíticos e existenciais. De modo que esses processos, ao produzirem desejos em espaço-tempo outro, fazem caminho sem se guiar pela linha do tempo, mas, ao contrário, passam a extrair do espaço-tempo as linhas que tecem um devir UniverCidade. Percursos entrelaçados com imagens e sonoridades que tateiam gestos de afeto com a cidade, propiciando outros modos de pensar nas aproximações entre o direito ao cinema e o direito à cidade.

---

[139] Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/45943/1/2019_liv_Nossas%20Ruas%20com%20cinema.pdf
[140] Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/45940/1/2019_liv_cinemaqueinventa.pdf

Referências

AMARAL, L. Museu do Território: Cartografias da memória em contexto urbano latinoamericano contemporâneo. In: ROCHA, Cleomar; MOURA, Magali Guedes de Magela (Orgs.). **Políticas públicas culturais e cultura de fronteiras**. Goiânia: Gráfica da UFG, p. 73-78, 2018. Disponível em: <https://producao.ciar.ufg.br/ebooks/invencoes/livros/5/capa.html>. Acesso em: 2 jun. 2021.

ASSOCIAÇÃO DE MORADORES DO TITANZINHO. Associação é das lutas, e o Serviluz é ZEIS! In: GORCZEVSKI, Deisimer (et al.) (Orgs.). **Cinema que inventa o bairro**. E-book. Fortaleza: Imprensa Universitária, p. 27-30, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/45940/1/2019_liv_cinemaqueinventa.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2021.

BRASILEIRO, S. Imagens do mundo e inscrições da vida. In: GORCZEVSKI, D. (et al.) (Orgs.). **Nossas ruas com cinema**. Fortaleza: Imprensa Universitária, p. 30, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/45943/1/2019_liv_Nossas%20Ruas%20com%20cinema.pdf>.

CARERI, F. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2013.

COSTA, Luciano Bedin da. A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa. **Paralelo 31**, ed. 15, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/20997>. Acesso em: 10 maio 2021.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** E outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: **Mil platôs:** Capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, p. 11-37, 1995.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

GOMES, Maria Fabiola. **Audiovisuais que inventam o bairro:** o Serviluz que insiste em fazer a sua história. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

GORCZEVSKI, D.; SANTOS, N. I. S. Cartografia audiovisual e o vídeo como dispositivo de pesquisa-intervenção. In: GORCZEVSKI, D. (Org.). **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, p. 55-70, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15857>. Acesso em: 16 mai. 2021.

_____; SOARES, S. K. A. Ilhas que resistem: Titanzinho, em Fortaleza; Arquipélago, em Porto Alegre. In: GORCZEVSKI, D. (Org.). **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, p. 187-202, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15857>. Acesso em: 16 maio 2021.

_____; GOMES, M. F.; SOARES, S. K. A. Mobilizar afetos e inventar alianças na cidade e na universidade. In: GORCZEVSKI, D. (Org.). **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, p. 203-226, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15857>. Acesso em: 16 maio 2021.

KASTRUP, Virgínia. O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção. In: CASTRO, Lúcia Rabelo de; BESSET, Vera Lopes (Orgs.). **Pesquisa-intervenção na infância e juventude**. Rio de Janeiro: Nau, p. 465-489, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2006.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. **El árbol del conocimiento:** Las bases biológicas del entendimento humano. Santiago de Chile: Editora Universitária, 1990.

MIGLIORIN, Cesar. **O que é uma Ocupação**. 2016. Disponível em: <http://a8000.blogspot.com/2016/09/o-que-e-uma-ocupacao.html>. Acesso em: 10 maio 2021.

NOGUEIRA, André Aguiar. **Fogo, vento, terra e mar:** Migrações, natureza e cultura popular no bairro Serviluz em Fortaleza (1960-2006). Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12965>. Acesso em: 16 maio 2021.

_____. Da pesca ao surfe: natureza, cultura e resistência na praia do Titanzinho em Fortaleza. In: GORCZEVSKI, D. (Org.). **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, p. 143-153, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15857>. Acesso em: 16 maio 2021.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. (Orgs.). **Pistas do método de cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PAULINO, Fred. Fred Paulino. **DATJournal**, v. 6, n. 2, p. 19-24, 2021. Disponível em: <https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/381/273>. Acesso em: 4 jun. 2021.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos Lugares** – a colonização da terra e da moradia na era das finanças. São Paulo: Boitempo, 2015.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Por uma epistemologia existencial. In: LEMOS, Amália Inés G. de; SILVEIRA, María L.; ARROYO, Mónica. (Orgs.). **Questões territoriais na América Latina**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales - CLACSO; São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 19-26, 2006.

SPINOZA, B. **Ética**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

UNIFOR. **Diagnóstico socioeconômico, físico-ambiental, urbanístico e fundiário final**. Plano Integrado de Regularização Fundiária - PIRF. Fortaleza, 2019. Disponível em: <https://zonasespeciais.fortaleza.ce.gov.br/zeisp/4#pirfs/>. Acesso em: 1º jun. 2021.

Um projeto de cidade na cidade

Euler Sandeville Jr.[141]
(Instituto da Paisagem – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP)

Nossa primeira ideia: é preciso mudar o mundo.[142]
(DEBORD, 1999)

O Território de Interesse da Cultura e da Paisagem (TICP) é um instrumento inovador concebido no diálogo entre a Universidade e movimentos sociais, reconhecido no Plano Diretor (PDE) de 2014. Se me perguntam qual a melhor forma de definir esse instrumento, é necessário entender que, além de ser um projeto para a cidade, antes de mais nada trata-se de um projeto de cidade. Um projeto de cidade? Sim, através de processos colaborativos, cooperativos, solidários. Pelo menos essa é nossa ideia e motivação.

Espero que este capítulo, a seu termo, permita valorizar não só a potência do instrumento, mas a potência da cidade em sua perspectiva colaborativa, de modo que permita também perceber e entender que não é a lei que cria o TICP, nem a tutela de qualquer poder público ou apropriação privada dos significados comuns que define o que estamos buscando, é a experiência viva da cidade que o faz, e o coloca como possibilidade na lei. Nenhuma ferramenta tem significado em si mesma, mas pelo uso que lhe atribuímos. Não é na ferramenta que está o significado nem o valor, mas em nossos atos e motivações, nas razões pelas quais escolhemos, ou não, agir do modo como agimos.

Este texto foi escrito com alguns objetivos.

1. Primeiro, apresentar a fundamentação e o ideário que leva à constituição do instrumento no Plano Diretor e que atravessa as nossas práticas no Território Jaraguá-Perus-Anhanguera, bem como nossas interfaces com outros movimentos e regiões da cidade. Isso é fundamental para que se entenda a abrangência pretendida em sua concepção, inclusive sua abrangência territorial enquanto projeto de cidade na cidade.
2. Segundo, ao revisitar alguns aspectos de sua concepção, a intenção é trazer fundamentos conceituais implicados nos termos que definem o instrumento, polissêmicos e que podem e têm gerado entendimentos que por vezes reduzem sua potência inovadora

---

[141] http://biosphera21.net.br
[142] Com essa afirmação, Gui Debord abre o Relatório sobre a “Construção de Situações...”. O Relatório foi apresentado na conferência de Corsio d'Arroscia, julho de 1957, na fundação da Internacional Situacionista. Pudéssemos nós fazer relatórios assim. O que nos impede? Até onde a padronização das atividades acadêmicas, enquanto prática e forma, e portanto linguagem (que é pensamento), é uma padronização do pensamento e da capacidade indagativa e propositiva?

e ideário, ainda que esse esteja relativamente salvaguardado no texto da lei e, sobretudo, na prática que temos desenvolvido na região Noroeste do município de São Paulo desde 2011, convergindo no TICP a partir de 2014.

3. Terceiro, evidenciar que a proposição do TICP decorreu de um entendimento das estruturas sócio-urbano-ambientais da cidade, para as quais o instrumento estabelece uma conexão, em seu sentido antropológico e institucional, entre educação, cultura e ambiente (e saúde), visando geração de renda, produção local e regional de conhecimento e intercâmbio, nesses termos, com outros TICPs. Desde o início, como veremos, pensou-se que seriam necessários alguns protótipos na cidade para um pleno desenvolvimento da proposta, a partir de seu potencial como experiência educativa e solidária a partir desse tripé/quadripé ambiente-educação-cultura-saúde (a paisagem, o território) reconhecido na lei.

Em sua concepção, os Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem (TICP) visam estabelecer a conexão entre múltiplas territorialidades e dinâmicas urbanas, culturais, históricas e ambientais, dimensões estéticas da experiência e da paisagem e valores éticos e de participação, caminhando na direção de um novo conceito de cidade educativa baseado na percepção de que a cidade é, por definição, educativa. Portanto, o que nos compete e desafia é (re)qualificar essa dimensão do urbano a partir de processos solidários, da produção de conhecimento, geração de renda, desenvolvimento local. Isso já seria suficiente para indicar a potência pretendida para o instrumento, a partir de suas práticas – potência essa que só se realiza em seus fundamentos colaborativos, ou será mais do mesmo.

Em uma cidade onde o individualismo e a competição parecem ser valores determinantes, na qual os termos e valores são *dessignificados* para se tornar ilustrados e palatáveis ao consumo, a projetos personalistas ou marcas institucionais, um projeto de cidade fundado nessas características que apresentamos anteriormente não é apenas potente, é absolutamente necessário, ainda que não seja simples. Somente a partir dessa base indicada é que julgamos válido aprofundar as implicações conceituais e operacionais e as imensas possibilidades de experiência da cidade, de desenvolvimento local e de cooperação que são assim são abertas.

A paisagem (MENEZES, 2002; SANDEVILLE JR., 2004, 2005, 2011, 2012, 2017) é ela mesma um processo educativo decorrente dos processos de construção social do espaço em sua transformação da natureza e a partir de relações de produção e interpessoais, inclusive conflitivas. O que significa dizer que permanece em processo, em devir tanto quanto em memória, sujeita às ações, experiências, construções de valores e

decisões nesse contínuo temporal. Nesse sentido, a paisagem é tanto forma como é cultura, em seu sentido antropológico, na interação entre o trabalho e os valores humanos e a transformação da natureza e do trabalho de gerações precedentes. É tanto construção social como é vivência, no que se realizam processos de identificação, estranhamento, afetos, desejos e racionalizações na produção e transformação de sua morfologia e significados.

Uma paisagem é uma realidade relacional em todos os sentidos. Não é um sistema de objetos ou recortes temáticos, embora frequentemente seja representada nessa perspectiva ou mesmo na de sua percepção visual mais imediata. No entanto, é necessário ultrapassar o imediato da percepção e do pensamento analítico e compreender que, se essa é sua compreensão mais difundida, somente o é em decorrência de processos longos e complexos e de decisões inscritos em sua fisionomia, por demais relevantes em nossa experiência de mundo. Paisagens são construções sociais na interação transgeracional do trabalho humano, sua cultura e valores, com a natureza, de onde emergem configurações e conformações (SANDEVILLE JR., 2005; MAGNOLI, 1994) de longa duração e outras efêmeras, em um contínuo processo no tempo. Nas paisagens vivenciamos e partilhamos, mesmo quando não nos damos conta, nossas experiências, relações e projetos, e nos constituímos como sujeitos e cidadãos sempre entre outros, com a possibilidade do melhor ou do pior como nossas metas interpessoais. A paisagem não é de um ou de outro, de ativistas ou conservadores, de ricos ou pobres, de *clusters* ou de dispersão e, embora seja profundamente desigual, é um espaço comum em seu destino.

É necessário, portanto, qualificar essa experiência na paisagem e na sua transformação. Essa condição lhe confere tanto a perspectiva de continuidade espaço-temporal como a de fragmentação identitária, de projetos peculiares, que se sobrepõem em camadas, ora se somando, ora se contradizendo, ora cooperando, ora conflitando e se opondo. Mas não deixa de ser, jamais, um espaço comum, ainda quando não seja percebido assim e ainda que seja exacerbadamente desigual. A paisagem é a interação resultante e em processo do nosso trabalho, dos nossos desejos e valores, das nossas técnicas na transformação da natureza; a construção do espaço humano reconfigurando o espaço natural, com frequência escandalosa, como se vê, de modo irracional e desleal com o sentido comum desse espaço vital.

Esse entendimento da paisagem como história e processo, como natureza e sociedade, mas também como nossa condição de experiência no mundo e, portanto, vivência e significação, convida a sensibilidade, a ética e o conhecimento, os saberes locais e acadêmicos, para gerar nessa interação um novo conhecimento e capacidade de ação.

No processo de construção do TICP, tanto no processo em que se configura enquanto instrumento no Plano Diretor como nas práticas que lhe deram origem e agora são continuadas no Território Jaraguá-Perus-Anhanguera e nas propostas de cooperação com outros territórios, houve um núcleo de experiências transgeracionais que proporcionaram o encontro necessário para o desenvolvimento e continuidade desses trabalhos.

> Até o pensamento, até a invenção, são realizações coletivas, produtos do passado e do presente. Milhares de inventores prepararam a invenção de cada uma dessas máquinas, nas quais admira o homem seu gênio. Milhares de escritores, poetas e sábios têm trabalhado para elaborar o saber, extinguir o erro e criar essa atmosfera de pensamento científico, sem a qual não havia podido aparecer nenhuma das maravilhas de nosso século. Porém esses milhares de filósofos, poetas, sábios e inventores, não foram também inspirados pelo trabalho dos séculos anteriores? Não foram durante sua vida alimentados e sustentados assim no físico como no moral por legiões de trabalhadores e artesãos de todas as classes? Não adquiriram sua força impulsiva no que lhes rodeava? (KROPOTKIN, 2006, p. 9)[143]

No caso do Território Jaraguá-Perus-Anhanguera, fizeram-se presentes várias camadas de tempos e memórias, de saberes locais e acadêmicos, de lutas por justiça e por transformação social. O ideário de resistência não violenta dos Queixadas (PINTO, 1992), que se desdobrava na região em outros movimentos, como nas Comunidades Eclesiais de Base, legou uma forte preocupação com a educação como fator de formação e desenvolvimento, uma consciência ecológica forjada no forno da Fábrica de Cimento Perus e na luta contra os danos para a saúde da população, causados pela Fábrica e pelo Aterro Sanitário Bandeirantes. É devedor também de outras comunidades, com extraordinários aportes à nossa cultura e valores, como as comunidades guarani do Jaraguá (GODOY BUENO, 2020) ou as lutas periféricas pela educação e saúde. Nessas lutas pela qualidade de vida e desenvolvimento local, formaram-se novas gerações de professores, coletivos de cultura e movimentos sociais. Da Universidade, o acúmulo de saberes advindos da antropologia, do patrimônio, da história, da urbanização, do ambiente e outros tantos fornecia um acervo potente para um diálogo com os saberes, memórias e histórias da região.

---

[143] *Conquista do Pão,* de onde extraí o trecho, foi escrito pelo anarquista Piotr Kropotkin em artigos da década de 1880 e em livro em 1892 com prefácio do geógrafo Élisée Reclus. Aqui não me interessa a discussão mais ampla das ideias políticas, mas a percepção da interindependência entre o trabalho de gerações e de contemporâneos, percepção que pode ser conduzida para a exploração dos semelhantes ou para a cooperação na construção qualitativa do ambiente comum.

Como se deu concretamente essa convergência de saberes, práticas, ideários, expectativas, conhecimentos longamente forjados na história de vida de cada um de nós? O encontro do ideário de resistência não violenta dos Queixadas, batizado por eles de Firmeza Permanente, através de novas gerações de coletivos como a Quilombaque, o Coruja e outros grupos de professores e moradores, com o ideário do Núcleo de Estudos da Paisagem[144] da FAU-USP, baseado na proposição da Espiral da Sensibilidade e do Conhecimento[145] e na conceituação da paisagem como experiências partilhadas e como construção social na transformação do ambiente comum (SANDEVILLE JR., 2011), gerou um projeto de construção de conhecimento que já não era mais apenas a troca ou encontro de saberes, mas a construção de um novo saber sobre a cidade e sua transformação, que logo se revelou potente. A esse processo chamamos Universidade Livre e Colaborativa (SANDEVILLE JR., 2018; SANDEVILLE JR., FERNANDES, BORTOTO, 2016).

Figura 1 - Imagem que resume vários aspectos da concepção dos Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem (TICP). À direita, atividades da Universidade Livre e Colaborativa.

[144] Disponível em: http://biosphera21.net.br/5-USP.html
[145] Disponível em: http://biosphera21.net.br/0-espiral.html

Desse processo e do conhecimento de outras dinâmicas urbanas e ambientais da cidade nasceu a proposta inicialmente chamada de *Áreas de Especial Interesse* ***Cultural e de Paisagem*** (ou ainda *Áreas de Valorização da Paisagem Local e Regional* - AVP), apresentada nas plenárias do Plano Diretor em 2013, primeiro em sua fase de elaboração na Prefeitura. Ainda em 2013 houve uma mudança sutil em sua designação para *Áreas de Especial Interesse da* ***Paisagem e da Cultura****,* como já aparece na Figura 2. Decorrido esse tempo de mais de sete anos, essa mudança de nome é em si irrelevante, mas é interessante aqui anotá-la por sua razão, não totalmente superada no momento em que escrevo (2021) por parte dos que chegam a se interessar pelo instrumento.

O termo "Cultural" foi substituído por Cultura, com sua colocação ao final da designação, com o objetivo de corrigir alguns entendimentos equivocados que surgiam nos debates. Basicamente, havia uma tendência a reduzir a significação da Paisagem à sua estética ou valor patrimonial, ao contrário da conceituação que era proposta e que explanamos resumidamente. Também porque a adjetivação "Cultural" parecia sugerir a muitas pessoas apenas o sentido mais estrito de ações de produção cultural, muitas vezes atrelada à captação de recursos. A questão desses termos não era relevante em si, mas por suas implicações, que colocam em movimento visões de mundo e práticas. A Cultura, entendida em conexão com a Paisagem, não pode abdicar de sua amplitude antropológica. Assim, os termos "Paisagem" e "Cultura" podem incluir, mas jamais limitar-se a esses entendimentos reducionistas quando se trata de um projeto urbano. Essa dificuldade ainda persiste para algumas pessoas no nome negociado para sua aprovação – *Território de Interesse da Cultura e da Paisagem*, reforçado por um outro aspecto que apresentaremos mais adiante.

A recepção pela proposta das AEIPC (atual TICP) ampliou-se de fato nos debates na Câmara, que trouxeram em 2014 o apoio e interação com o Movimento Belas Artes. O processo de sua construção foi assim peculiar e bastante próprio, na medida em que decorreu não de uma ação do poder público, mas como uma construção colaborativa de movimentos sociais de periferia com a Universidade e de movimentos culturais do centro expandido da cidade. Houve uma luta longa, de muitos debates e interações, até que fosse incluído no PDE de 2014. A proposta original que levamos estabelecia cinco ou sete AEICP's - *Áreas de Especial Interesse da Paisagem e da Cultura*, contemplando os quadrantes da cidade e o centro (Figura 2).

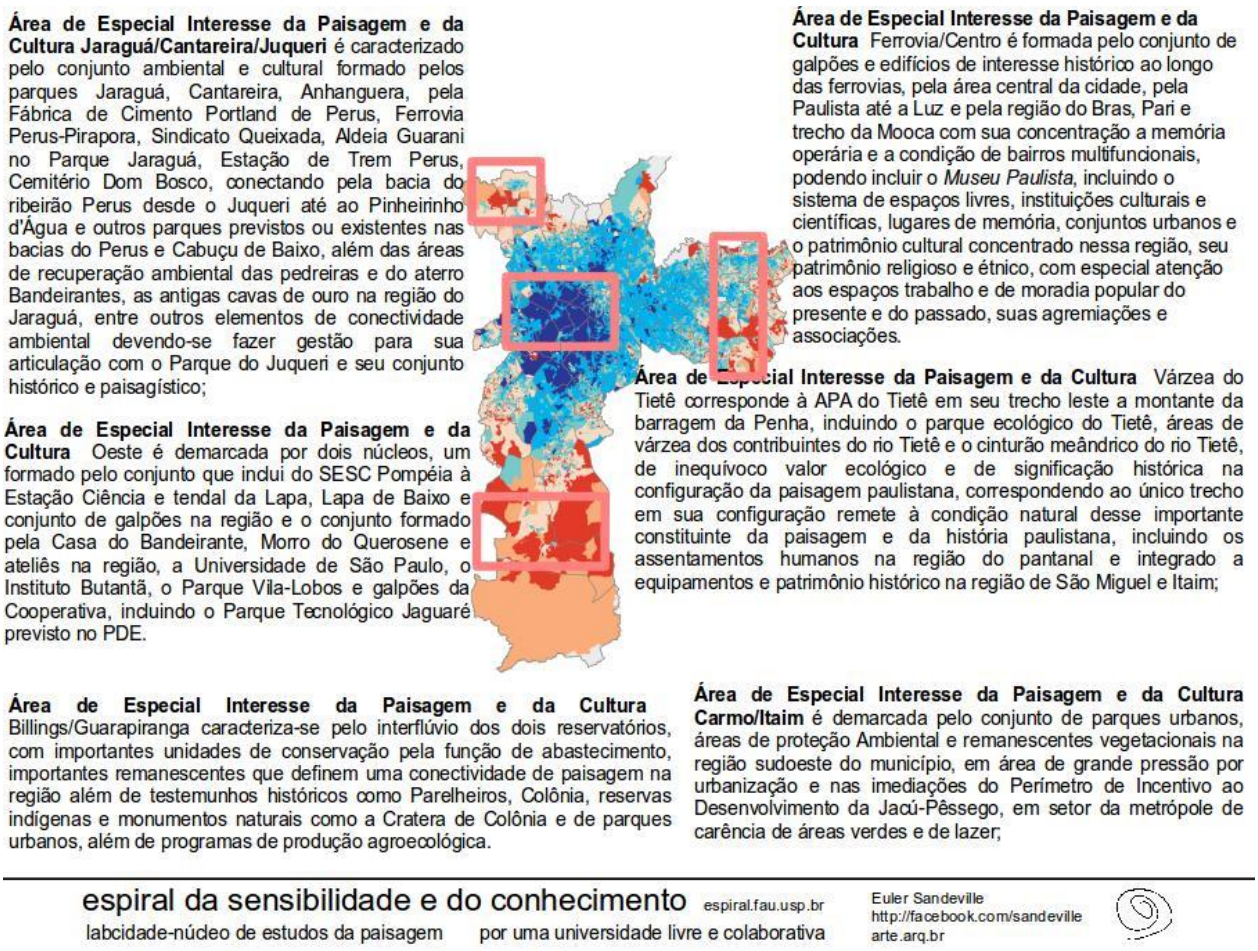


Figura 2 - Esquema conceitual da proposta das Áreas de Especial Interesse da Paisagem e da Cultura, apresentado em plenárias do PDE e na Câmara Municipal em 2013 e 2014.Nesta imagem, para apresentação em 2014. Concepção e organização Euler Sandeville Jr.

Vejamos então o sentido territorial claramente implicado na Figura 2, na escala dos distritos da cidade, embora sua configuração interna se dê a partir de escalas tanto locais como regionais. Essa questão é importante, em função da polissemia da palavra “território” (a exemplo de paisagem e de cultura, como já mencionamos). A palavra vem ganhando um sentido crescente de resistência, “território de resistência”, muito afeito às escalas identitárias, e ainda no PDE de 2014 vieram a ser incluídos os *Territórios CEU*, além de discussões sobre territórios educativos e culturais em escalas mais locais. A proposta do Território de Interesse da Cultura e da Paisagem é justamente dialogar e interagir com essas diferentes escalas urbanas e existenciais na cidade e criar fluxos internos a cada TICP, e desses com demais TICP, gerando uma política pública colaborativa. É fundamental entender isso, para evitar que se perca a fluidez entre as diversas escalas urbanas, pois o TICP se configura tanto na escala territorial e da gestão do urbano como na escala territorial da experiência e do vivido, sem o que se desconfiguraria a potência do instrumento.

O instrumento foi pensado, desde a sua origem, e assim aprovado, em uma amplitude na escala dos distritos administrativos da cidade (as Figuras 4 e 5 voltam a explicitar essa questão) e dos valores locais, além das dinâmicas ecológicas que ultrapassam em muito ambas as escalas. Para atingir seus objetivos o TICP reconhece a necessidade de diálogos em múltiplas escalas e os demanda, como espero que se perceba por esta apresentação. Ora, o trânsito entre as escalas de entendimento e ação é um princípio básico dos estudos da paisagem e territoriais. Se apenas temos uma visão local, perdemos a compreensão das estruturas e processos que afetam inclusive a escala local e seus valores. Se apenas temos uma visão regional, perdemos a potência das diferentes expressões locais e suas interações, nem sempre contíguas, essenciais ao cotidiano da vida urbana e com enorme potência afetiva e criativa.

Na Figura 2, as áreas mais azuis indicam as menores vulnerabilidades sociais, enquanto as mais vermelhas, as situações mais graves de vulnerabilidade social da cidade. São questões sociais estruturais, que podem ser percebidas tanto na escala do urbano como de suas localidades, com consequências decisivas para a vida urbana. Sua distribuição nos extremos da cidade e a concentração das melhores condições correspondem à estrutura intraurbana, como a reconheceu Flávio Villaça (2001), vista aqui na escala municipal. Não é que não haja vulnerabilidade nessas áreas mais centrais, e não é que não haja geração de renda nas áreas mais periféricas, mas sua estrutura é extremamente desigual. São as áreas centrais que concentram cinemas, teatros, instituições científicas e culturais, museus, da mesma forma que concentram a infraestrutura mais consolidada, hospitais, serviços básicos e sedes administrativas do setor público e privado, bem como o emprego.

Em uma perspectiva colaborativa, era necessário reconhecer esses recursos, presentes em todos os quadrantes, como sendo pertencentes a toda a cidade, com sua história, ampliando o acesso de toda a população a eles. Daí porque, desde as primeiras propostas, sugeri como pilotos as AEIPC no vetor Centro/Centro-Oeste e nas periferias com maior vulnerabilidade a Leste, Noroeste e Sul como uma leitura de cidade e que pudesse ser promotora de intercâmbios e vivências na direção de potencializar a dimensão educativa da cidade a partir de sua experiência. Uma visão das regiões periféricas apenas por suas carências estruturais é por demais simplificadora e preconceituosa, e no mínimo desconhecedora da estrutura complexa da cidade e de suas potências, dos significados existenciais das periferias e da convergência com um rico patrimônio afetivo, histórico e ambiental. Há inúmeras iniciativas locais da maior importância cultural, projetos educativos

exemplares, que fazem emergir com forte vibração essas regiões, apesar da desigualdade estrutural que urge superar.

Há nessas regiões também um importante patrimônio de interesse para a escala da cidade e para a história da cidade e ainda como registro de sua memória. Essa história é incompreensível alijando-se a memória de seus moradores e a riqueza de paisagens assim geradas em resistência à precariedade da estrutura social. Esses são todos valores humanos, com suas gigantescas contradições, que precisam ser compreendidos em sua intensidade e em suas características, se não queremos ter uma visão idealizada ou distorcida da realidade. Com uma visão idealizada e irreal da cidade, seja de sua riqueza ou de sua desigualdade, não seremos capazes de transformá-la em uma direção que a potencialize para TODOS os seus cidadãos.

Com essas explicações, ainda que resumidas, creio ser possível entender melhor o conceito expresso na Figura 2. A proposta original previa um conjunto de Áreas-Piloto na cidade, previstas nos quadrantes Noroeste, Leste, Sul e Centro-Oeste. Nas propostas de 2013, havia cinco grandes conjuntos (ainda AEICP, depois AEIPC, chegando a sete, tendo sido aprovados apenas dois como TICP):

> I - AEICP Jaraguá/Cantareira/Juqueri é caracterizada pela presença dos Parques Jaraguá, Cantareira, Anhanguera, pela Fábrica de Cimento Portland de Perus, Ferrovia Perus-Pirapora, Sindicato Queixada, Estação de Trem Perus, Cemitério Dom Bosco, conectando pela bacia do ribeirão Perus desde o Juqueri até ao Pinheirinho d'Água e outros parques previstos ou existentes nas bacias do Perus e Cabuçu de Baixo, além das áreas de recuperação ambiental das pedreiras e do aterro Bandeirantes, entre outros elementos de conectividade ambiental;
> II - AEICP Carmo/Itaim é caracterizada pelo conjunto de parques urbanos, áreas de proteção Ambiental e remanescentes vegetacionais na região sudoeste do município, em área de grande pressão por urbanização e nas imediações do Perímetro de Incentivo ao Desenvolvimento da Jacú-Pêssego, em setor da metrópole de carência de áreas verdes e de lazer;
> III - AEICP Várzea do Tietê é caracterizada pela APA do Tietê em seu trecho leste a montante da barragem da Penha, incluindo o parque ecológico do Tietê, áreas de várzea dos contribuintes do rio Tietê, o cinturão meândrico do rio Tietê correspondendo ao único trecho em sua configuração remete à condição natural desse importante constituinte da paisagem e da história paulistana, a Nitroquímica, Capela de São Miguel e outros bens de valor ecológico e de significação histórico na configuração da paisagem paulistana;
> IV - AEICP Billings/Guarapiranga caracteriza-se pelo interflúvio dos dois reservatórios, com importantes unidades de conservação pela função de abastecimento, importantes remanescentes que definem uma conectividade de paisagem na região além de testemunhos históricos como Parelheiros, Colônia, reservas indígenas e monumentos naturais como a Cratera de Colônia e de parques urbanos;
> V - AEICP Ferrovia/Centro é formada pelo conjunto de galpões e edifícios de interesse histórico ao longo das ferrovias, pela área central da cidade,

> pela Luz, Centro e pela região do Bras, incluindo o sistema de espaços livres, instituições culturais e científicas, lugares de memória, conjuntos urbanos e o patrimônio cultural concentrado nessa região. (SANDEVILLE JR., 2013)

É importante perceber que, tanto na Figura 2 como na relação supracitada, as questões urbanas, de patrimônio histórico e natural estão integradas, tanto quanto o patrimônio imaterial e a própria dimensão histórica e de lutas e experiências na construção da cidade. Retomamos a ideia fundamental de solidariedade, não como a reducionista ideia de transferência de favores, mas como efetiva e sofisticada partilha de valores e histórias, de apercebermo-nos em diálogo criativo, ativo, de sermos corresponsáveis pelo nosso destino comum. O aspecto cooperativo coloca, assim, nessas áreas estrategicamente escolhidas, a possibilidade de trocas culturais e de saberes extremamente significativas, produção de conhecimentos, partilha de soluções, geração de renda, intercâmbios de conhecimentos, afetos, soluções, linguagens, que dão o sentido da cidade educativa não como um programa, mas como uma cidade vivida em sua potência, ainda que percebida também, mas não só em suas contradições a serem superadas.

Ditas essas coisas, é necessário ainda entender um outro aspecto igualmente fundador e essencial ao conceito dos *Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem* (Figura 3). Trata-se da questão ambiental, de sua dimensão ecológica, não apenas no sentido dos movimentos por preservação ambiental, mas sobretudo em seu sentido de conhecimentos científicos, sem desprezar sua potência estética, afetiva e educativa e, vendo tudo isso de maneira integrada, sua contribuição para a qualidade de vida, produção de conhecimento e geração de renda. Porém, a dimensão mais desvalorizada e não muito conhecida da questão ambiental decorre de fatores culturais arraigados e da dificuldade formativa de acesso a esses conhecimentos entrelaçada com essa condição cultural, política e econômica de nossa concepção do espaço comum, levando a uma compreensão inadequada e insuficiente de suas dinâmicas naturais e, portanto, de suas funções, potências e das implicações para a gestão da paisagem.

Seria necessária então uma apropriação mais *orgânica* e *enraizada* socialmente desses conceitos em sua perspectiva aplicada ao planejamento da paisagem, como biodiversidade, muito além da diversidade de espécies, conservação biológica e ecologia da paisagem. A questão e o desafio não se resumem apenas a parques e unidades de conservação, embora sejam essas figuras compensatórias estratégicas

para a conservação ecológica de funções, dinâmicas e fisionomias das paisagens. Assim, a proposta da AEIPC ou TICP decorre integralmente de diálogos interdisciplinares e de suas perspectivas transdisciplinares! Ora, são esses conceitos e sua leitura no território metropolitano, de cujos processos, nesse caso, dependem seus valores no território municipal, que estão na base da proposição das *Áreas de Especial Interesse da Paisagem e da Cultura,* transformadas nos *Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem.* A conservação ambiental e dos recursos naturais exige o entendimento de processos e dinâmicas naturais que se realizam apenas em escalas territoriais muito mais abrangentes. Isso coloca dificuldades crescentes em função da fragmentação desses processos pelas dinâmicas antrópicas, inclusive com consequências conhecidas e múltiplas para a qualidade da vida humana, para sua potencialidade social, em não poucos casos para a própria existência humana.

A Figura 3, adiante, procura mostrar de modo bastante esquemático e didático a correlação entre as estruturas social, urbana e ambiental, que são, na verdade, uma mesma coisa que dividimos para efeito de nossa comunicação e aprofundamento crítico e cognitivo. Essa integridade do ambiente demanda ser vista, com o agravante de que as políticas de uso e ocupação da terra estão restritas à escala administrativa e jurídica dos municípios e são tênues e instáveis os esforços de visão integrada na interação óbvia entre eles, mesmo ao nível do uso da terra. Ainda assim, a convergência dessas áreas no município de interesse para dinâmicas metropolitanas é por demais evidente e necessita ser considerada integralmente em qualquer projeto ou programa, inclusive na legislação urbana municipal, que tem avançado um pouco nessa compreensão, mas quase nada em suas práticas e políticas. A essas escalas somam-se os recursos propriamente regionais e locais no município, onde o uso da terra, em escala regional, gera graves disfunções ambientais. Inversamente, as escalas de detalhe poderiam contribuir para os processos ambientais que se realizam nas escalas mais amplas, com grandes ganhos para a qualidade de vida e oportunidades locais.

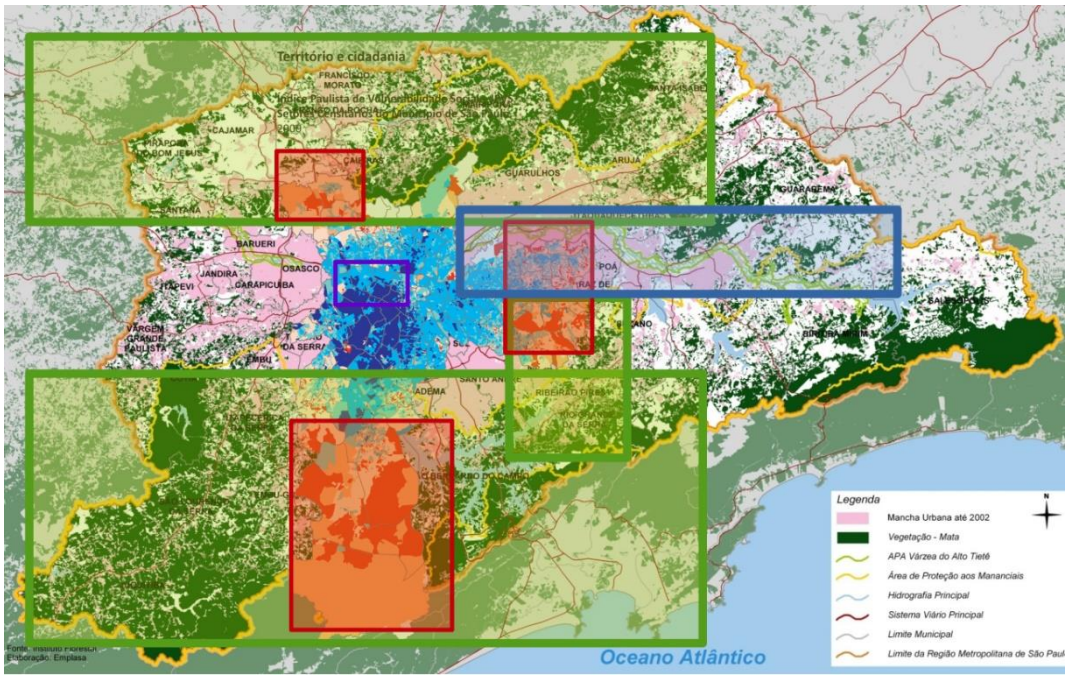


Figura 3 - Esquema conceitual da concepção ambiental das Áreas de Especial Interesse da Paisagem e da Cultura (depois TICPs) propostas, mostrando sua importância para a conectividade regional na escala metropolitana e da Reserva da Biosfera do Cinturão Verde da Cidade de São Paulo, na fronteira com as áreas densamente Urbanizadas e de alta vulnerabilidade social.

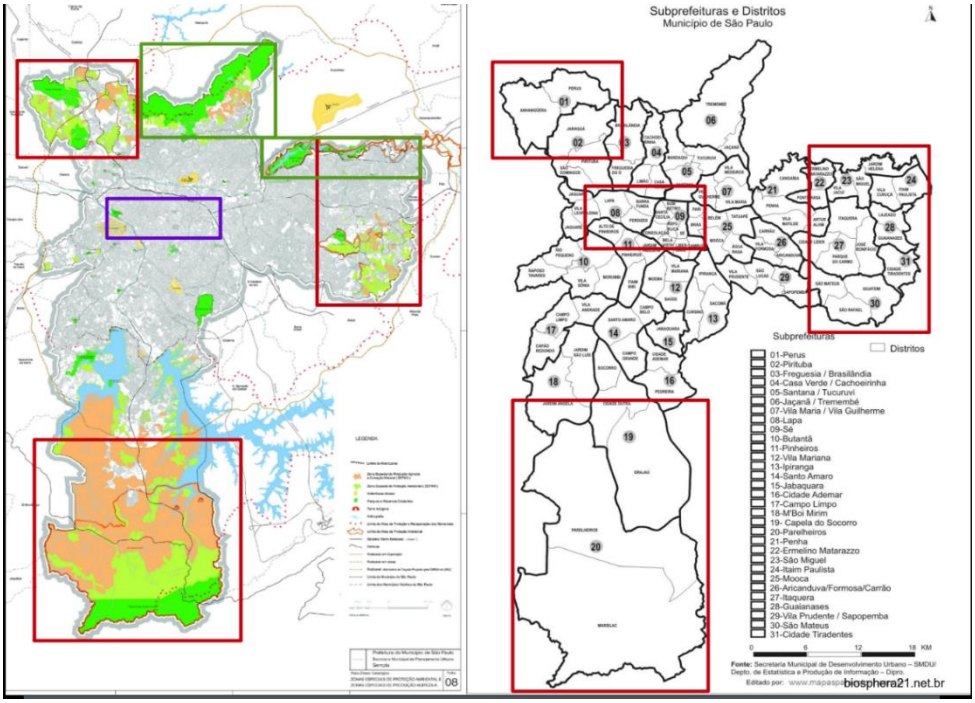


Figura 4 - Correlação das Áreas de Especial Interesse da Paisagem e da Cultura (depois TICPs) propostas na escala urbana com as unidades administrativas a nível de distrito.[146]Organização Euler Sandeville Jr.

[146] Para o TICP Jaraguá Perus, aprovado no Plano Diretor de 2014, estamos desenvolvendo processos colaborativos de construção de conhecimentos e solução de problemas na escala prevista, definida como os distritos de Jaraguá, Anhanguera e Perus.

A Figura 5, a seguir, mostra um *banner* elaborado em 2014 nas atividades da Universidade Livre e Colaborativa para a discussão com a população e em escolas. O *banner* evidencia esse esquema conceitual do TICP tal como o desenvolvemos no Território Jaraguá-Perus, um dos dois Territórios aprovados na ocasião da Lei do Plano Diretor. Esse material gráfico apresentava o conceito do instrumento aprovado, uma linha de tempo da história da região, imagens de valor afetivo, com destaque para seu rico patrimônio material e imaterial, o conceito ambiental de uma rede de conexão ecológica e sugestões de programas sobre essa complexidade, voltados para a geração de renda e formação.

A Figura 6 mostra outro *banner*, em que o coletivo Quilombaque aplicou esses conceitos e estratégias no desenvolvimento de uma proposta original de um Museu Territorial Tekoa Jopo'i (GARCIA, 2018; IMS, 2020). Esse projeto comunitário tem atraído grande interesse nas discussões museológicas e de Turismo de Base Comunitária, gerando renda local e formação.

Figura 5 - *Banner* elaborado em 2014 no programa Universidade Livre e Colaborativa para apresentação e discussão com a população do Território de Interesse da Cultura e da Paisagem Jaraguá Perus.

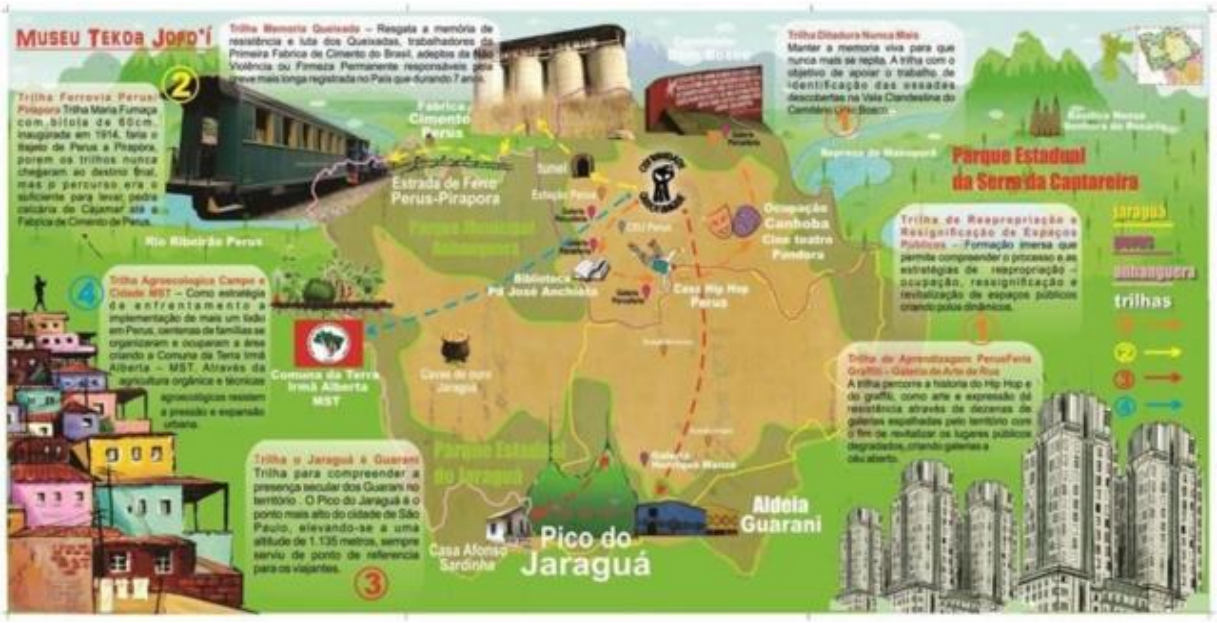


Figura 6 - *Banner* de apresentação do Museu Territorial Tekoa Jopo'i, concebido pela Comunidade Cultural Quilombaque a partir do Território de Interesse da Cultura e da Paisagem Jaraguá Perus.

Como esses, inúmeros outros projetos são desenvolvidos na região pelas comunidades e seus coletivos, em parceria com a Universidade e outras instituições, com a recuperação de espaços públicos, formação de coletivos de cultura, além de sua incorporação no Plano Político Pedagógico de muitas escolas, projetos de inventário do patrimônio cultural, de salvaguarda de acervos de memória, de pesquisas socioambientais das condições de vida da população mais vulnerável, projetos integrando educação e saúde, projetos de inventário das condições ambientais e dinâmicas urbanas, envio formal de contribuições nos processos participativos do poder público[147] a partir de uma leitura do território e da paisagem, nos quais esses coletivos e universidades (inclusive estrangeiras) ou outras instituições públicas e privadas interagem a partir do conceito do TICP Jaraguá-Perus-Anhanguera.

[147] Uma série de informações sobre o Território de Interesse da Cultura e da Paisagem e do TICP Jaraguá Perus está disponível em http://biosphera21.net.br/5-TICP.html

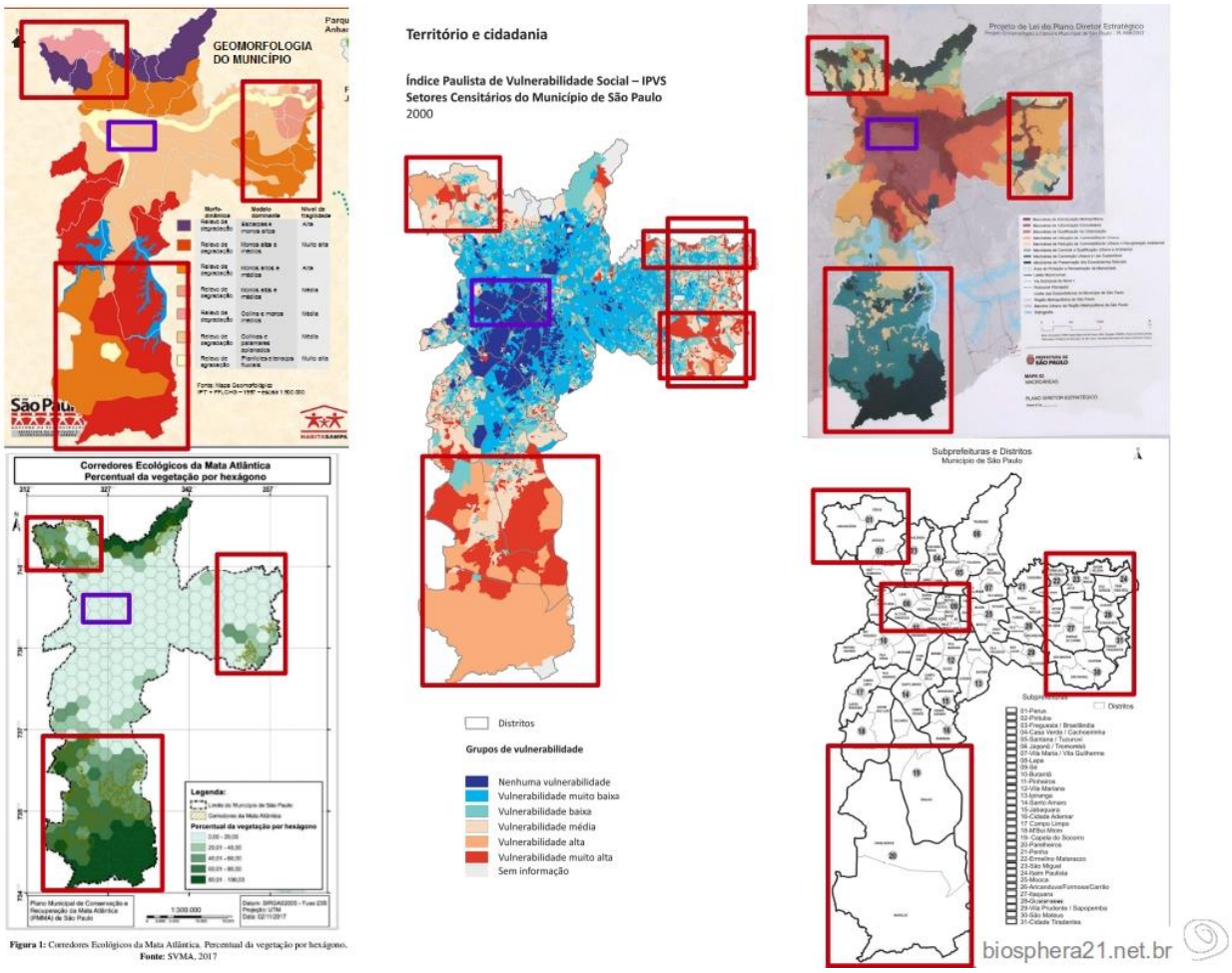


Figura 7 - Esquema Conceitual das Áreas de Especial Interesse da Paisagem e da Cultura (depois TICP), mostrando a correlação entre os TICPs propostos, a vulnerabilidade social, a concentração de instituições de ensino, pesquisa e cultura, as c onfigurações geomorfológicas , os remanescentes de vegetação nativa no município, os distritos administrativos e os eixos de desenvolvimento. Organização Euler Sandeville Jr.

A Figura 7 nos oferece a síntese de todos esses aspectos que foram levados em conta na proposição das *Áreas de Especial Interesse da Paisagem e da Cultura.* Com isso está quase completo, ainda que resumidamente, o quadro conceitual e prático em que se engendrou a criação dos *Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem* no Plano Diretor de 2014. Esse projeto, concebido e posto em prática na forja da cidade e no diálogo entre universidade, movimentos, ativistas e moradores, foi finalmente aprovado no Plano Diretor com o nome de *Território de Interesse da Cultura e da Paisagem*, com modificações e truncagens em sua abrangência que são importantes, mas que ainda assim preservaram a ideia original[148]. O *Território de Interesse da Cultura e da Paisagem* veio a ser incluído no PDE, no *Título III da Política e dos Sistemas Urbanos e Ambientais, Capítulo IX da Política*

[148] Uma documentação parcial, mas significativa, de sua proposição no processo de elaboração e aprovação do Plano Diretor e um relato do processo de sua aprovação em http://biosphera21.net.br/5-TICP.html

e do Sistema de Proteção ao Patrimônio Arquitetônico e Urbano. Contudo, foram acolhidos no Plano Diretor apenas dois: o Jaraguá-Perus e o Paulista-Luz.

Configura-se assim um efetivo instrumento urbanístico de desenvolvimento local e regional e de políticas públicas participativas. É preciso destacar que não se trata de uma ideia que se pretende bonita ou uma idealização como fim em si, em sua formalidade institucional, nem se pretende que seja um instrumento urbanístico em si complicado por regras sem fim. Trata-se de uma beleza e consistência fundadas na cooperação e no desenvolvimento distributivo que emergem – e devem continuar emergindo para ter validade – do diálogo na prática, no vivido, no processo afetivo e cognitivo. O desafio não é a ilusão de ser isento de tensões, mas sim de construir processos públicos colaborativos e solidários, efetivos, praticados. Por essa razão, mesmo sem um diálogo efetivo até o momento com as instâncias públicas, já apresenta uma série de resultados e processos bastante concretos, como os mencionados em parágrafos anteriores. Não é a lei que cria o TICP, nem a tutela de qualquer poder, é a experiência viva da cidade que o faz, e o coloca como possibilidade na lei.

Precisamos passar de uma ideia de autonomia individualista ou de nicho para a ideia de cooperação. Reconhecer que, desejemos ou não, saibamos ou não, existimos e nos significamos entre outros, processo em que nos constituímos como pessoas e definimos na prática nossos valores. A paisagem é um espaço comum, e toda a nossa existência se realiza em um espaço comum, embora com os problemas que mesmo a um olhar distraído deveriam ser óbvios. O que faz pensar que, sendo tão perceptíveis nossas contradições e potências, não as enfrentar de modo criativo e com outros valores sociais é um problema ético e afetivo. As paisagens não são um presente raso, mas uma longa elaboração de gerações que nos precederam, com suas contradições, sonhos, esperanças, ambições, nas quais nos inserimos e nos qualificamos entre outros. Nossas decisões nos definem, e contribuem para definir nosso destino comum, ampliar as possibilidades e potências; ou negá-las.

> Estudar a paisagem é, nesse entendimento, estabelecer uma discussão da cultura, de implicações políticas, ou não a perceber como paisagem. Sociedades organizam o território em função de suas necessidades e valores, definindo suas condições de existência. Discutir a paisagem é discutir como nos vimos, como nos vemos, como gostaríamos de ser vistos. É reconhecer, antecipadamente, como seremos vistos como sociedade.

> Nesse sentido, por vezes a paisagem incomoda (e muito): evidencia nossas práticas para além dos discursos que a camuflam, questiona valores correntes, aponta para um desejo possível de mudança – o que nos proporciona alguma esperança e faz brotar um sentimento de urgência. (SANDEVILLE JR., 2005)

Não basta ver o problema ou a potência na perspectiva do presente e de sua configuração. Caminhos de superação existem e estão ao nosso alcance. *Bora lá* inventá-los.

Referências

DEBORD, Guy-E. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional (documento fundacional, Cosio d'Arroscia, 1957). In: **Internacional Situacionista**. Textos íntegros en castellano de la revista internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1. Tradução Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, p. 205-220, 1999.

GARCIA, Cecília. Museu territorial transforma bairro Perus em um território educativo. **Portal Aprendiz**. 19 dez. 2018 Disponível em: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2018/12/19/museu-territorial-transforma-bairro-perus-em-um-territorio-educativo/>.

GODOY BUENO, Flávia Assumpção de. **O modo de vida Guarani e suas múltiplas paisagens no Jaraguá, São Paulo - SP**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <http://biosphera21.net.br/ARQUIVOS/TICP-JP/1-JARAGUA/JARAGUA/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mestrado%20Fl%C3%A1via%20Bueno%20-%20Revisado.pdf>.

IMS - Instituto Moreira Salles. Comunidade Cultural Quilombaque - Da sevirologia à construção de um território educador. **Programa Convida**. 18 nov. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/comunidade-cultural-quilombaque/>.

KROPOTKIN, P. **La conquista del pan**. Tradução Léon-Ignacio. EBooksBrasil, 2006.

MAGNOLI, Miranda Martinelli. Ambiente, espaços, paisagem. **Paisagem e Ambiente - Ensaios**, ns. 1 e 2, p. 57-64, 1994.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.). **Turismo e Paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002.

PINTO, João Breno. A descoberta da não violência. In: JESUS, Mário Carvalho de. **Cimento Perus**. 40 anos de ação sindical transformam velha fábrica em centro de cultura municipal. São Paulo: JMJ, 1992.

SANDEVILLE JR., Euler. Paisagens e métodos. Algumas contribuições para elaboração de roteiros de estudo da paisagem intra-urbana. **Paisagens em Debate**, n. 2, 2004.

_____. Paisagem. **Paisagem e Ambiente - Ensaios**, n. 20, p. 47-60, 2005.

_____. **Paisagens partilhadas**. Tese (Livre-Docência), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. Paisagens partilhadas. **Paisagem e Ambiente - Ensaios**, n. 30, p. 203-214, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i30p203-214>.

_____. Proposta de revisão do PDE em seu conjunto apresentada em setembro de 2013. 2013. Disponível em: <http://biosphera21.net.br/E-PROJETOS/PLANODIRETOR-CONTRIBUICOES/2013-pde-Plano%20e%20Modifica%C3%A7%C3%B5es-2-FASE1.pdf>.

_____; MANFRÉ, Eliane. **Cultura e Paisagem, uma nova perspectiva no tecido urbano**. São Paulo: *O*bservatório das Metrópoles*,* 2014.

_____; FERNANDES, Gabriel de Andrade; BORTOTO, Regina Célia Soares. Universidade livre e colaborativa em Perus: uma experiência didático-pedagógica de aprendizagem colaborativa. In: MULLER, Luis; MARTINS, Maria Lucia Refinetti (Org.). **Arquitectura y calidad socioambiental en ciudades del Cono Sur**. Arquitetura e qualidade socioambiental nas cidades do Cone Sul. São Paulo; Buenos Aires: FAU USP (Brasil) e FADU UNL (Argentina), p. 135-147, 2016.

_____. Aprendizagem em ação: por pedagogias participantes e criativas na paisagem e no ambiente. Por um cotidiano criativo. **Núcleo de Estudos da Paisagem** [on line], 2017.

_____. Programa Universidade Livre e Colaborativa: processos colaborativos de construção do conhecimento e aprendizagem em ação (2003-2012; 2012-2015). **Núcleo de Estudos da Paisagem** [on line], 2018.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: EDUSP, 2002.

VILLAÇA, Flavio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Nobel; Fapesp; Lincoln Institute, 2001.

Videoconferências

Maribel Domènech. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyuerIJeSqI>. 3:12 a 1: 35:24.

Sergio Bairon. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KzeEWUta7Uk>. 1: 38:21 a 2: 17:11.

Marília Xavier Cury. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyuerIJeSqI>. 2:18:47 a 3:06:34.

Bia Goulart. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1BqNvsPOIyg>. 1:09:20.

Zilda Iokoi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KzeEWUta7Uk>. 2:17:52 a 2:50:50.

Montes de María[149]: cimarronaje, hibridación y antropofagia como apropiación territorial material e inmaterial de la franja intertropical caribe

Francisco Cabanzo
(Universidad El Bosque - Colombia)

Introducción

> Só me interessa o que não e meu. Lei do homem. Leu do antropófago. […] Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A magnificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nos a Europa não teria siquer a sua pobre declaração dos direitos do homem.
> (DE ANDRADE, 1928)

En los Montes de María, en el litoral Caribe Colombiano, como fruto de colonización esclavista española, se dio durante los siglos XVI, XVII y XVIII una migración forzada afroamericana, la cual generó procesos de apropiación territorial y mestizaje entre pueblos ancestrales americanos y africanos, ambos originarios de la franja intertropical.

Esos procesos forzados requirieron la adopción de una táctica de asentamiento rebelde, cimarrona, fruto de una hibridación de saberes y proyectos utópicos tejidos entre ambos grupos propiciando la fundación de *palenques*. Estos pueblos cimarrones emplearon diversas tácticas libertarias y prácticas culturales en oposición a los procesos esclavistas feudales y burgueses propios de la conquista y el colonialismo. Por semejanzas cosmológicas contrarias al monoteísmo católico impuesto, ambos también realizaron un 'agenciamiento' con otros seres vivos moldeando los ecosistemas de bosque seco tropical en ladera (María la Alta), llanuras cenagosas y manglares (María la Baja), extendiéndose luego a otras zonas del Bajo Magdalena y el Cauca antes de su desembocadura en el Caribe. Este artículo propone una caracterización y periodización de la sucesión de tácticas de apropiación territorial del cimarronaje y la fundación de palenques durante el período colonial. Se parte desde un enfoque integrador que ayuda a comprender las relaciones de movilidad, itinerancia y poblamiento entre los sistemas montañosos pre-andinos y los sistemas cenagosos del caribe, basada en formas de mestizaje y adaptación multiétnica.

[149] Proyecto realizado con fondos solidarios, Facultad de Creación y Comunicación, Universidad El Bosque (Colombia), 2019 y 2020.

Los Montes de María[150] (llamados Sierra de María, Sierra de San Jacinto, Serranía de San Jacinto), una de las varias serranías del litoral Caribe Colombiano, cuenta con 6.466 km2 y una altura máxima (Cerro de Maco) de 810 m.s.n.m.; un clima cálido con predominancia de ecosistema de bosque seco tropical. Posee unidad geomorfológica e histórico-cultural, no obstante haber sido dividida en dos departamentos (Sucre y Bolívar), en una clara estrategia de fragmentación político-administrativa (BELL-LEMUS, 1988; ULLOA-DELGADO, 2016).

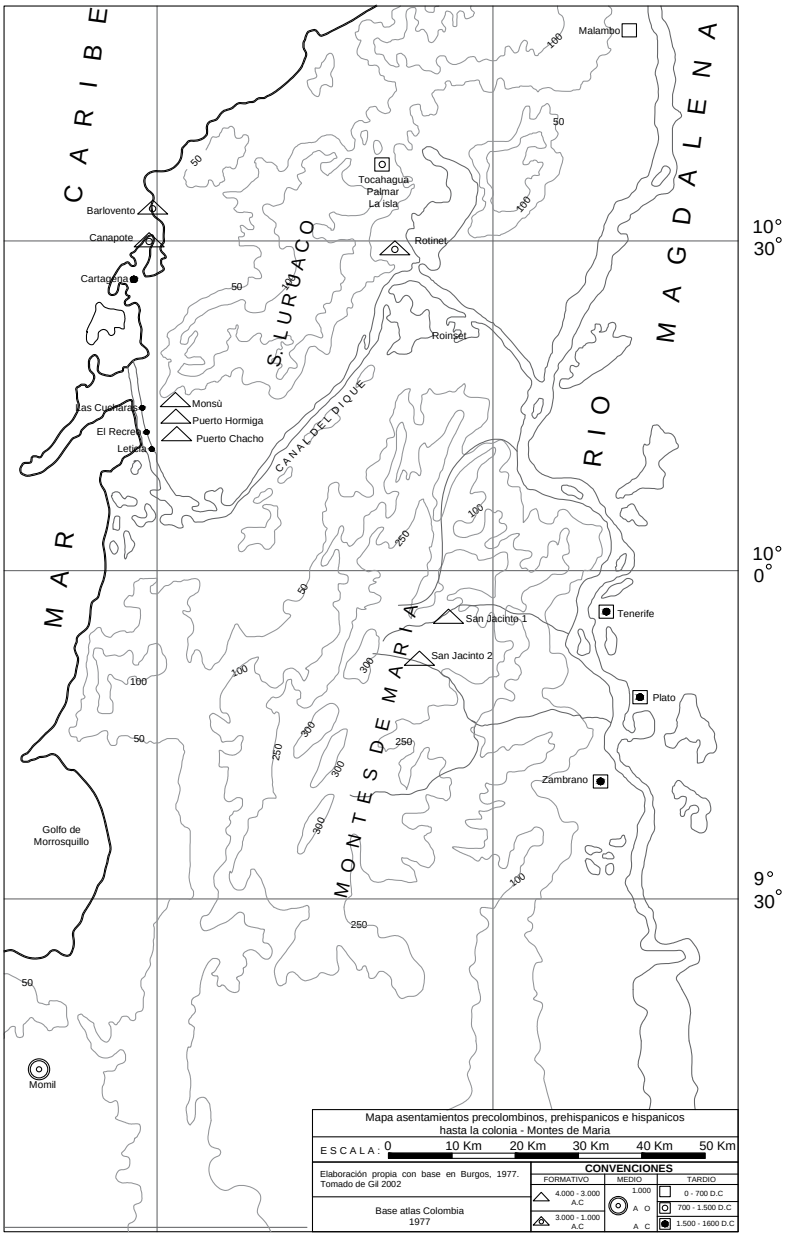
Desde una mirada integradora (CUNILL-GRAU, 2014), se hacen evidentes las relaciones entre esta formación montañosa (pre-andina litoránea) con las zonas bajas cenagosas de manglares y estuarios (María la Baja) y de los procesos más amplios e intercontinentales de migración y movilidad cultural. Existen evidencias de la relación que grupos prehispánicos Caribe y Araucana provenientes del sur de la franja intertropical (Bolivia y Paraguay), aprovechando el sistema hidrográfico continental (Amazonas, Paraná-Panamá); también la movilidad e itinerancia de pobladores de la familia lingüística Chibcha entre Centroamérica pasando por el istmo poblando la Sierra Nevada de Santa Marta, Perijá, el Cocuy en la cordillera oriental los Andes Colombianos y el altiplano cundiboyacense (MELTON et al., 2007). Estos grupos se caracterizan por sus relaciones lingüísticas comunes y las estrategias de apropiación territorial en ladera, aprovechando la diversidad ecosistémica de diversos pisos térmicos, en diversos sistemas montañosos litoráneos aislados (Montes de María, Sierra de Luruaco, Serranía de Perijá) dejado huellas de su presencia desde la prehistoria (Oyuela-Caycedo 1981, Oyuela-Caycedo A. & Bonzani 2005), hasta llegar al desarrollo indígena que configuró el 'jardín vertical' en grupos posteriores en la S.N. Sta. Marta (Ijka, Kogi, Arsario, Aruacos), la S.N. del (U'wa) de la misma familia chibcha (Reichel-Dolmatoff 1997, Osborn 1995) y el sistema anfibio de las zonas bajas (cuencas bajas de los ríos Sinú, San Jorge, San Juan, Cauca y Magdalena).

A la llegada de los conquistadores españoles muchos de estos sistemas colapsaron o tuvieron que adaptarse y transformarse profundamente. Parte de esa adaptación está asociada a la estrategia de resistencia de los palenques (*maroons*, *bush negroes*, kilombos, quilombos, mambises, rochelas, cumbes, arrochelamientos, pueblos cimarrones) (MCFAIRLANE, 1991; NAVARRETE, 2001; ARRÁZOLA, 1986), la cual tiende a identificarse predominantemente como un proceso específicamente afroamericano. Como formas de asentamiento rebelde en las tres Américas y se configuraron como tácticas militares de guerra de guerrillas, de poblamiento y repoblamiento subversivo, en oposición al orden señorial y esclavista impuesto durante el período de la conquista y la colonia.

---

[150] "15 municipios: 7 del departamento de Bolívar (Carmen de Bolívar, María la Baja, San Juan Nepomuceno, San Jacinto, Córdoba, El Guamo y Zambrano) y 8 del departamento de Sucre (Ovejas, Chalán, Colosó, Morroa, Los Palmitos, San Onofre, San Antonio de Palmito y Tolúviejo)." (Fundación Red de Desarrollo y Paz de los Montes de María: s. f.)

El planteamiento de este artículo se centra en la idea de superar ese prejuicio según el cual el fenómeno del cimarronaje y en particular de los palenques del Caribe es explicado como un fenómeno estrictamente afroamericano, y no como el resultado del mestizaje cultural entre las diversas etnias de procedencia africana[151], con los grupos indígenas ancestrales americanos. No obstante, los problemas de comunicación fruto de la diversidad y fragmentación lingüística que tenían que afrontar entre sí los afroamericanos abducidos originarios de diversas etnias del África Ecuatorial, estos lograron establecer conexiones solidarias, sinérgicas y de intercambio no solo entre ellos al fugarse, sino con los pueblos aborígenes también pertenecientes a muchas etnias asentados en el Caribe Colombiano.



Mapa 1 - Período formativo en la Costa Atlántica, Montes de María. Elaboración propia con base en Gil, 2002.

[151] A Cartagena de Indias principal puerto negrero de América en el siglo XVI y XVII, llegaron Bijagos, Beafadas, Papels, Yolas, Manes, Mandingas, Casangas, Cocolis, Sujus y Fulas (FRIEDEMANN, 1979, p. 54).

Palenques: apropiación territorial, patrones espaciales de cimarronaje utópico, gaita y cumbe

> ***Cumbe***', 1- vocablo de origen bantú (*cumbé*), rugir, gritar, regocijo (*cumba*) (Ortíz, 1940); 2- nombre del palenque o pueblo arrochelado en Venezuela, género musical y danza, espacio y espíritu libertario, en Venezuela; 3- '***Cumba***', tambor de origen afro; 4- '*cumbiamba*', jolgorio, parranda en Colombia; 5- ***cumbanchá,*** rueda de danza de las Antillas; 6- '***Cumbia***' género musical y danza rural (Convers & Ochoa, 2007), práctica social del Caribe colombiano (Bermúdez, 2002, 2003; Artel, 1940; Zapata, 1962). 7- ***Cumbia*****,** "En las costas tórridas de nuestros mares y a lo largo del Magdalena y otros ríos, se han esparcido propiciamente los africanos [...] y se baila la cumbia o cumbiamba con sin igual desenvoltura y frenesí rayado en el delirio [...]". (Zapata, 1962: 188). 8- ***Cumbia***, Género musical "la "cumbia" original sería la que interpretan los conjuntos de gaitas y los de flauta de millo, sobre lo cual se debate si esto implica un origen principalmente indígena o afro." (Ochoa, 2016: 35). 9- ***Cumbiamba***, "En Riohacha la descripción de 1890-1891 de la cumbiamba, está vinculada con el tipo de bailes que discutimos. Allí se indicaba que era el baile de los obreros al aire libre y que se hacía de noche en un espacio abierto en el cual había un asta de dos metros y medio en la cual se ponía la bandera nacional y unas linternas. Los tres músicos (acordeón, tambor y guaracha) se apoyaban en ella y tocaban una "invitación" a la que concurrían las parejas al baile, las mujeres con velas encendidas y con "cocuyos" en el pelo y en el torso." (Candeler 1999: 88-89, citado por Bermúdez, 2005: 45, n.p.p. 161). Importante el aporte del trabajo autobiográfico y la vida cotidiana (Douglass 2018), los estudios lingüísticos en Colombia de Bermúdez (2005) quien a su vez cita los aportes de autores precedentes (Pavy, 1967; Price, Sharp y King en Mathieu-Castillo 1982, Colmenares, 1976, 1979; Posada-Carbó, E. 1988; Munera, 1994) al cual se suma Fals-Borda (1976). Así mismo, los estudios etnográficos contemporáneos de Tendai-Rinos & Rodríguez-Ricardo (2018) o los lingüísticos. (MATHIEU-DEL CASTILLO, 1982)

El trafico y comercio transoceánico de esclavos no respetó como de decía lazos familiares, ni étnicos, y muchos esclavos fueron separados y repartidos en diferentes regiones muy distantes del Nuevo Reino. Por ello la fuga significaba la posibilidad de reunificación familiar, hecho fundamental en culturas clánicas como la de los pueblos afrodescendientes donde esa consanguinidad era un valor identitario fundamental (MCFARLANE, 1947; PRICE, 1981; ESCALANTE, 1996; VALENTINOVICH, 2007; DOUGLASS, 2018). Esta metáfora socio-espacial de los Palenques como expresión territorial, una construcción identitaria (WADE, 2003, 1993) que deben ser comprendidas como utopía libertaria mestiza.

Por ello es necesario iniciar desde la comprensión, no solo de la red preexistente de asentamientos y pueblos ancestrales, sino también desde el papel que jugó la ciudad de Cartagena de Indias, tanto en el reordenamiento territorial colonial como ciudad de fundación amurallada (plaza fuerte), y sobre todo como principal puerto negrero en el continente

suramericano hasta antes de ceder su primacía a los puertos negreros en Brasil[152]. Cartagena contaba con las condiciones orográficas y morfológicas naturales de protección como plaza fuerte (bahía, ciénagas), condiciones optimizadas mediante la construcción de una máquina de arquitectura militar (murallas, fosos), el cerro de San Felipe (fuertes y baluartes)[153], y aprovechadas en su conjunto para repeler ataques efectuados desde el mar o el continente, completando su estructura con un sistema de abastecimiento agrícola feudal de estancias (haciendas agrícolas y mineras) de pesca y caza. No obstante, las zonas bajas costeras de humedales (ciénagas, pantanales y meandros de valles bajos de ríos caudalosos, sierras con tupidos bosques) favorecían por su difícil tránsito y domesticación, la huida de los esclavos y la formación de asentamientos de cimarrones.

Así entonces, los esteros y ciénagas del brazo del Magdalena llamado María la Baja, y las sierras montañosas de Luruaco, San Lucas y de María con sus bosques conocidos como "arcabucos", formación dispersa de pueblos libres asentados o palenques (BORREGO PLÁ, 1973; NAVARRETE, 2001; NAVARRETE, 2003). Navarrete (2003)[154] identifica solamente en La Sierra de Luruaco la existencia de dos (2) palenques: Matudere (o Tabacal) y Betancur; en los Montes de María otros quince (15) palenques: Limón, Sanaguare, Joyanca, María Angola, Arroyo Piñuela, Domingo de Angola, Bongue (o Arenal), Polín, Duanga, San Miguel Arcángel (o San Basilio), Sanagual, Zaragocilla, Manuel Embuyla (o Manuel Mula); en la Sierra de San Lucas otros tres (3): El Firme, Norosi y Quebrada del Cimarrón y en la Otra Banda (Río Magdalena) otros cuatro (4): Tapia, Guaimaral, Gambanga y La Magdalena.

Los palenques no fueron asentamientos estables y continuados, sino sistemas móviles e itinerantes, efímeros en algunos casos, pero todo un sistema de resistencia cultural y territorial conocido como el movimiento cimarrón o cimarronaje. El movimiento comportaba la táctica de fuga, agregación organizada y fundación de pueblos fortificados, bajo una intención clara de autonomía, protección, comunicación-organización regional y hostigamiento militar. Tenían esta característica, pero también sus pobladores afro-ameríndios poseían una cosmología animista que tejía la relación con los seres vivos y no vivos como dispositivo de 'agenciamiento' (DELEUZE, GIATTARI, 2002; ARCHER, 2000). Cabe recordar que la clave tecnológica de esta estrategia de apropiación territorial militar afro no era solo la capacidad organizativa, sino su capacidad de inteligencia con el uso del tambor y sus códigos de lenguaje sonoro que permitían

---

[152] Los primeros desembarques ilegales aparecen en Pernambuco y Bahía entre 1531 y 1532 pero el primero se consolida hacia 1636 con el tráfico holandés (VERGER, CRAWFORD, 1976), con la Companhia de Comercio do Grão Pará aparece en el siglo XVII dando a Recife ese carácter, mientras el puerto negrero de Río se consolida en el siglo XVIII (ELTIS, RICHARDSON, BEHRENDT, KLEIN, 1999; CURTIN, 1969), para luego hacerlo Belem, Sao Luis y Santos.

[153] Mal llamado 'castillo de San Felipe' es un fuerte militar.

[154] La cartografía registra una ciénaga del mismo nombre en cercanías de Cartagena, en el mapa de Alen Castaño (2015), basado en Navarrete (2003), sitúa el palenque de Usiacurí, no en los Montes sino en cercanías de Barranquilla y el de la Matuna en una ciénaga del mismo nombre cerca de Sincelejo.

comunicar a los sublevados con esclavos en poblados y campos ayudando a su organización y fuga (GATES, BROOKS, 2008) al igual que las danzas rituales, el *cumbe*. Todos los palenques sin excepción fueron violentamente atacados y destruidos en repetidas ocasiones, pero aún así el movimiento cimarrón resistió y se extendió a lo largo de los siglos desde el XVI hasta el XVIII - y su táctica militar de guerra de guerrillas, de 'pica y fuga' desangraba esfuerzos de los conquistadores dificultando la eficiencia de su aparato militar y extractivo, llegando hasta comprometer su cabal funcionamiento. Esto hasta justificar la firma de un pacto pacificador con el poblado cimarrón de San Miguel Arcángel, hecho que lo llevó a constituirse en el primer grito de independencia y el reconocimiento del primer territorio autónomo neogranadino ajeno a la Corona Española.

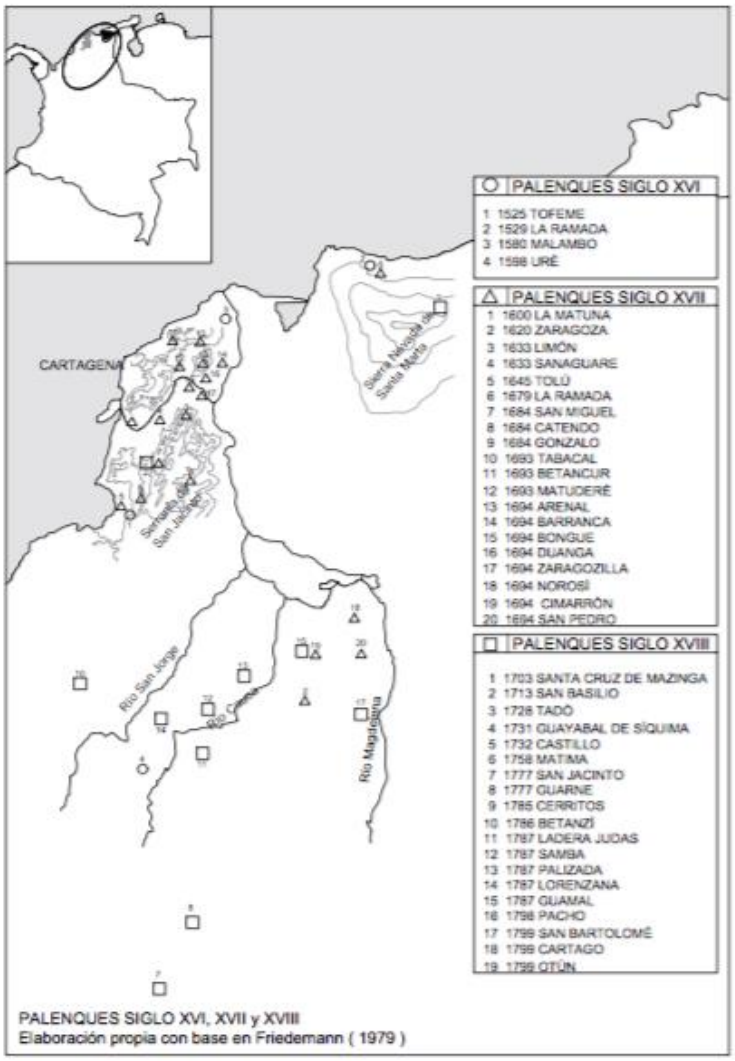
Es así como esa pacificación pactada permitió lo que se conoce como los primeros territorios libres en el continente americano bajo la conquista española (ARRÁZOLA-CAICEDO, 2019), aquella que concedió legalmente reconocida la autonomía de uno de los palenques, el de San Basilio Magno (anteriormente San Miguel Arcángel). Esa concesión permitió el gradual intercambio comercial y económico del palenque de San Basilio con Cartagena y con las estancias y haciendas próximas al palenque, mediante la venta de mano de obra o productos de pan coger cultivados en los Montes (NAVARRETE, 2008). Se pasó gradualmente de la táctica militar a la mercantilista, con sinergias, apertura y permeabilidad relativa, aunque con reservas frente a posibles hostilidades de los conquistadores, pero sobretodo en una sumergida interacción e intercambio con otras comunidades indígenas y cimarronas del valle del Magdalena, el Sinú-San Jorge y la Sierra Nevada, diversificando actividades en el territorio (agricultura, comercio, ganadería, artesanado, música y danza).

Debe tenerse en cuenta el esfuerzo permanente que los conquistadores y colonos desde las dos gobernaciones (Cartagena y Santa Marta), realizaban en forma violenta para sofocar los esfuerzos libertarios de los pueblos afroamericanos, subyugados bajo el régimen de la esclavitud en el período colonial desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII.

También es necesario contemplar el papel que jugaron el 'agenciamiento' (ARCHER, 2000) y el animismo, entre esos grupos rebeldes y resistentes con otros seres vivos y entidades de ese lugar ubicado en la franja intertropical del Caribe Colombiano bajo el imperio del sol. Cabe recordar que la clave tecnológica de esta estrategia de apropiación territorial militar afro no era solo la capacidad organizativa, sino su capacidad de inteligencia con el uso del tambor y sus códigos de lenguaje sonoro que permitían comunicar a los sublevados con esclavos en poblados y campos ayudando a su organización y fuga (GATES, BROOKS, 2008) al igual que las danzas rituales, el *cumbe*.

La lucha afroamericana se hacía por medio de una estrategia de apropiación territorial del cimarronaje, ligada a la autopoiesis en la construcción de identidad entre los humanos con los

demás seres de los ecosistemas locales y otras entidades de su universo trascendental afroamericano, solapado bajo el velo del sincretismo, puesto que encontraron complicidad por parte de los pueblos indígenas incidiendo juntos en las tácticas de apropiación territorial y en los patrones espaciales generados tanto a nivel urbano como arquitectónico. Es importante también reconocer que dichos patrones y estrategias no eran nuevos para ellos, sino que los trajeron y adaptaron a una realidad afroamericana multiétnica y mestizada fruto de una diversidad forzada (esclavos provenientes de diferentes etnias africanas) y de la hibridación con los pueblos nativos, como lo muestran otros casos de palenques de origen mestizo como Uré y Usiacuri (CARABALÍ, 2017)[155].



Mapa 2 - Palenques Caribe Colombiano, Siglos XVI, XVII, XVIII. Elaboración propia con base en Friedemann, 1979.

[155] A propósito de mestizaje, resulta interesante el abordaje de Dussán de Reichel-Dolmatoff y Reiche-Dolmatoff (2011) quienes estudian un pueblo mestizo de la Sierra Nevada (S.N.S.M.) donde destacan justamente los patrones de hibridación y sincretismo: Igualmente importante el trabajo de Ticio Escobar (2014, 2015) quien funde los valores estéticos del hábitat ancestral en la categoría de lo popular para seguir su trazabilidad de resistencia en comunidades contemporáneas rurales y urbanas.

No se habla de guerra regular de estrategia sino de táctica, ya que esos pueblos fugitivos estaban en clara desventaja militar respecto de los militares españoles. Ellos recurrían a típicas tácticas de guerrilla, de atrincheramiento, hostigamiento de 'toque y fuga'. La idea no era superar o vencer al enemigo sino desesperarlo hasta lograr su objetivo: la libertad. Se destaca en el relato de diversas fuentes históricas la preminencia territorial de los palenques de los Montes de María bajo el liderazgo del cimarrón Benkos Biohó[156], esclavo traído hacia 1599 en galeras quien se fugará y ayudará a fundar palenques. (FRIEDEMANN, 1979, p. 54). Se trataba de "negros huidos y alzados por los montes" organizados en poblados a quienes los conquistadores querían poner fin (Cédula Real de 1540, citada por Friedemann, 1979, p. 55), principalmente los de los Montes de María - los palenques de Limón y San Miguel Arcángel (San Basilio Magno), estaban en conexión entre sí, y con otros palenques de fundación posterior (BONFILL, 1986, apud FRIEDEMANN, 1992, p. 545) o de refundación. Por ello los palenques no deben ser vistos como poblados aislados sino como un sistema territorial en red.

Es en ese ensamble de diáspora y migración forzada para los africanos y de sometimiento y despojo para los nativos americanos, en presencia de un proceso de etnogénesis afroamericana[157] comienza a fraguarse una forma de utopía concreta, lo que Bloch (2007) llama en su teoría el 'principio esperanza'. Ambos grupos sometidos y en franca desventaja tecnológica militar[158] comenzaron a soñar y forjar juntos un futuro utópico libertario (GILROY, 1993), basado en un proyecto de hibridación táctica militar de guerrillas, combinando diferentes tradiciones de movilidad e intercambio. Desde el concepto de la hibridación se reconoce en principio en el palenque el predominio de una estrategia de apropiación territorial y morfológica predominantemente militar. No obstante lo anterior, en el asentamiento se ejercieran otras funciones integrales del habitar. Allí se actuaba internamente a la defensiva para habitar (empalizada, arcabuco, enrocamiento[159]) y al ataque hacia el exterior (asaltos, asedios, traslados y fugas): se sonsacaban esclavos, se hostigaban y saqueaban estancias y haciendas, se asaltaban caminos y viajeros, poniendo

---

[156] Benkos Biojó, de la etnía Bijago, de las Islas en el litoral ecuatorial de Guinea Bissau, en el África Ecuatorial. Pueblo de navegadores, buenos nadadores, remeros y constructores de canoas (*almadias*), pescadores, agricultores, constructores, ganaderos, y sobretodo guerreros. Benkos fue traído por comerciantes esclavistas portugueses, pasando por Sevilla y las Antillas llegando a Cartagena (RODNEY, 1970; FRIEDEMANN, 1979).
[157] Dice Friedemann: "La táctica de desarticular social y culturalmente a los prisioneros siguiendo un patrón de heterogeneidad tribal o regional, buscaba ejercer un dominio del comercio, sin sobresaltos y mediante la atomización de los grupos de esclavos." (FRIEDEMANN, 1979). Una diversidad y fragmentación que partía de la lengua en la desagregación, aunque como ella dice la adversidad debió generar un efecto inverso.
[158] Las artes de navegación y estrategia militar con el uso de armas de fuego, cañones y arcabuces, caballería y armaduras daban una clara ventaja a los europeos conquistadores.
[159] Acto de formar territorio o asentamiento dominante, en lo alto de una roca o promontiorio elevado.

en jaque el sistema colonial, en una clara táctica de guerrillas para hacer frente a la clara primacía militar ejercida por el grupo étnico europeo conquistador.

Los habitantes ancestrales indígenas de los Montes, fueron victimas de operaciones de intento de exterminio, expolio territorial, relocalización (reducciones, encomiendas, pueblos de indios), abandono forzado de los asentamientos dispersos, ruptura de los intercambios y la movilidad; y no menos grave, prohibición de la propia lengua, costumbres y cultos. La diáspora forzada de miles de afroamericanos trasplantados sin posibilidad de retorno, sometidos al tráfico y explotación esclavista desprovistos de cualquier derecho individual, familiar o comunitario, dejaba a ambos grupos en ausencia de un proyecto de vida propio.

Bajo la opresión que negaba a ambos grupos, los indígenas sometidos y los afroamericanos esclavizados la libre manifestación de sus valores, prácticas culturales y organización territorial. La pérdida de la autonomía, la condición de marginalidad y pobreza forzada, la afrontaron juntos: establecieron sinergias de hibridación y lucha solidaria mestiza logrando resolver la heteroglosia y las distancias culturales. Diluyeron bordes y aristas identitarias, fundieron fronteras simbólicas y anularon distancias espaciales dejando atrás las formas culturales originales individuales, tan fuertemente anheladas como imposibles.

Las fronteras cosmológicas se convirtieron en lugares de encuentro, sobretodo al recurrir a prácticas artísticas y sociales que dieron forma a la nueva utopía concreta, generando nuevos espacios y situaciones híbridas y sincréticas: las expresiones de la *gaita*[160] y el *cumbe*, como lugares y espacios colectivos y comunes.

Caracterización de las estrategias de apropiación territorial de los palenques de los Montes de María y la otra banda (río Magdalena)

Una primera caracterización tanto de las estrategias de apropiación territorial, como de los patrones espaciales generados en los Montes de María y sus inmediaciones en zonas bajas cienagosas-litoráneas y cienagosas-ribereñas y en dos zonas climáticas intertropicales zonas bajas cálidas y zonas medias de ladera, templadas).

La estrategia de ***asentamiento prehispánico montuno***, muestra una capacidad de adaptación vertical dinámica o semi-nómade ‘de ladera’. Se distinguen tres patrones espaciales: 1- uno permanente (funerario), 2- de carácter efímero estacional (periódico) y

[160] *Gaita*, 1- instrumento musical de viento, construido con madera de cardón (tubular hueco), cera de abejas mezclada con carbon (cabeza) y cañón de pluna de pato (pico), propio de los pueblos indígenas de Colombia; 2- género musical (BERMÚDEZ, 2003; CONVERS, OCHOA, 2007; LIST, 1994); 3.-género de la danza folclórica (ZAPATA-OLIVELLA, 1962) propio de la tradición mestiza de los Montes de María.

reiterativo, con lo cual se puede decir que es un fragmento (de cima montañosa – sierra, cálida) que hace que otros dos estén asociados (ladera o vertiente templada y zona baja, cálida), ya que uno está implícito (de ciénaga-mar) pues se evidencia el traslado de moluscos y peces y abalorios con conchas marinas y un segundo (ladera) por la existencia de tubérculos o maíz (masa de tamal). El asentamiento presenta evidencias parciales de tres (3) patrones espaciales: 1- arquitectura efímera colectiva (varias familias) con elementos por adición lígneos verticales (huecos de postes) en planta circular. presupone la existencia de otras (techumbres pajizas y estructuras lígneas horizontales). 2- estructuras circulares huecas por sustracción - hornos en fosos circulares escavados y piedras, para cocción de alimentos con carbón y al vapor. 3- fosos funerarios por sustracción y posterior relleno. Mientras el espacio arquitectónico es efímero, as fosas funerarias eran permanentes, y los hornos de uso periódico (estacional) pero fueron utilizados de forma reiterativa durante varios años y asociados presumiblemente para prácticas rituales. El conjunto implica una especialización y compleja organización (alfarería, joyería-abalorios, abrigo, tumbas, transporte de alimentos, preparación de alimentos).

La estrategia de ***asentamiento prehispánico-hidráulico*** parece estaba asociada a la anterior en forma estacional (semi-nómada); conlleva la adaptación al ecosistema de manglar y de ciénaga (humedales), transhumante conformando dos (2) espacios el primero arquitectónico efímero lígneo (postes de madera en estructuras circulares (abrigos colectivos) y depósitos permanentes de detritos de moluscos y peces (conchales) en formas de túmulos, cerámica y herramientas líticas, uso de artes de pesca y recogida (peces y moluscos), proto-agricultura (esto explica la dependencia de ésta estrategia de asentamiento con la anterior.

La estrategia de apropiación territorial de ***conquista, colonización y reordenamiento feudal hidráulico***, es un sistema colonial de enclave (ciudad-puerto) fortificado (ligneo y posteriormente pétreo), aprovechando la protección natural (ciudad - isla y puerto - bahía, fuertes y baluartes – cerros e islas) inscrito en un sistema global de exportación y concentración en ultramar de recursos (metrópolis); con fundación de pueblos, estancias y haciendas feudales, implicando la reducción de indios, importación de mano de obra desde África (tráfico de esclavos).

La anterior estrategia da origen no planificado ni previsto por los colonos de la cuarta estrategia, de ***fuga y fundación de palenques hidráulicos pantanosos***, arrochelamiento, sublevación y fuga con la construcción de asentamientos fortificados lígneo (empalizada) en fosos (pantanos). Ésta usa la protección natural (ciénagas y pantanos), la comunicación de inteligencia (tambores) y por medio del mestizaje aprovecha la red poli-nucleada de

pueblos (malebú, farotos, caribe) y beneficiarse de la red de intercambio y relaciones con asentamientos indios regionales (senú, tayrona).

El ataque y destrucción de los anteriores por los colonos dio lugar al siguiente patrón, de ***palenques montunos y arcabuco*** generaba asentamientos poli-nucleados en una táctica que aprovecha las zonas altas (sierras) y la vegetación 'malezas' (arcabuco) como protección militar; se nutre por mestizaje y adaptación (indígena), con intercambios con sabanas cenagosas y fluviales. Los patrones espaciales mestizos presentan elementos indígenas de ciénaga (en varios pabellones, cerrado y cubierto, hamacas, agricultura, gaitas) y adosa los patrones espaciales afro (horno elevado, esteras, cercados, ganadería, cuagros, tambores).

La ***recolonización y reordenamiento feudal montuno*** por superposición, anuló la anterior estrategia anterior sin anularla (fuga y relocalización). Reproduce la estructura urbana de concentración de población en damero (malla ortogonal, plaza fundacional vacía, manzanas y solares, villas y haciendas ganaderas y agrícolas de enclave colonial para exportar recursos asociado a la estrategia posterior de ***mercantilismo y comercio de enclave capitalista-industrial pluri-étnico post-esclavista*** asociado a un sistema mercantil de 'compañías de indias' y producción y procesamiento pre-industrial. Las actividades y patrones espaciales se especializan (militar, civil, religioso). Este genera un muevo patrón de ***palenque hidráulico fluvial***, ya no en ciénagas sino en sistemas más complejos y protegidos naturalmente (fluvial-cenagoso) en el río Magdalena y nuevamente la ***refundación palenquera y tejido hidráulico /montuno*** - con lo cual en cierta manera se restituye el sistema más antiguo (vertical –de ladera o montuno y de zona baja o hidráulico).

Conclusiones

Los procesos territoriales en los Montes de María, poseen un espíritu de antropofagia cultural (DE ANDRADE, 1928), es decir que lejos de aislarse y retirarse, como hicieran otros pueblos para resistir, los pueblos amerindios y afroamericanos que lideraron el proceso adoptaron una hibridación adaptativa, abandonando los valores y prácticas propias pero no para ser absorbidos y asimilados por otro en un proceso de aculturación, sino para abrazar un nuevo proyecto utópico que implicaba llegar a un tercer lugar en que se mezclaban elementos de ambos construyendo un proyecto de libertad. El análisis de las estrategias de asentamiento y apropiación territorial muestra persistencias de elementos de las dos culturas, sobretodo en los imaginarios que emergen de esos doscientos años de resistencia bi-étnica afro-amerindia. Es necesario avanzar en una hipótesis de estudio transdisciplinar

con el estudio de los vestigios y huellas del pasado, a la vez es igualmente necesario activar procesos de apropiación social de esos saberes mediante prácticas artísticas de investigación-creación y sobretodo en el estudio arqueológico de los palenques, en los Montes de María y sus estribaciones hacia María la Baja y orillas del Magdalena, el Senú y San Jorge hacia el Cauca o hacia el Magdalena río arriba, no tanto para revivir un mundo desaparecido en el olvido, ni solamente para recuperar su memoria, sino fundamentalmente como fuente de inspiración para nutrir la paz, sostenibilidad y la convivencia interétnica y cultural de las generaciones futuras.

Referencias

APRILE-GNISET, Jacques. **La Ciudad Colombiana**. Prehispánica, de Conquista e Indiana. Bogotá: Talleres Gráficos Banco Popular, 1991.

ARCHER, Margaret S. **Being Human:** The Problema of Agency. New York: Cambridge University Press, 2000.

ARRÁZOLA CAICEDO, Roberto. **Palenque, primer pueblo libre de América**. 4. ed. Cartagena: Ediciones Hernández, 2019.

BELL-LEMUS, Gustavo (Compilador y prólogo). **El Caribe Colombiano**. Selección de Textos Históricos. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 1988.

BERMÚDEZ, Egberto. “Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia: un ensayoexplicativo”. **Revista Colombiana de Investigación Musical**, n. 1, v. 1, p. 3-78, enero-junio 1985.

_____. “Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de Africa Occidental en la música de Colombia”. **Colombia Ensayos**, v. VII, fasc. 7, p. 9-56, 2003.

_____. “Contrabando de esclavos en la Costa Atlántica colombiana y su origen africano, 1720-1745”. **Colombia Memoria** - Archivo General de la Nación, v. 12, fasc. N/A, p. 92-115, 2005.

BLOCH, Ernst. **El Principio Esperanza**. Vol. III, Parte Quinta (identidad). Madrid: Editorial Trotta, 2007.

BORREGO-PLÁ, Maria Cristina. Palenques de Negros en Cartagena de Indias a Finales del Siglo XVII. Sevilla, España: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1973.

_____. “La conformación de una sociedad mestiza en la época de los Austrias 1540-1700”. In: MEISEL ROCA, A. (Ed.). **Historia Económica y Social del Caribe Colombiano**. Bogotá, Colombia: Ediciones Uninorte-ECOE Ediciones, p. 59-108, 1994.

BURGOS-CANTOR, Roberto (Ed.). **Rutas de Libertad**. 500 años de Travesía. Bogotá: Mincultura, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

CARABALÍ, Angela. **Los diablos de Uré**. Ritual de un Dios endiablado. Bogotá: Editorial la Iguanaciega, 2017.

CARVAJAL-CONTRERAS, Diana Rocío. “Las Cucharas y Leticia: dos sitios arqueológicos tardíos en el Canal del Dique. Avance de investigación”. **Memorias** - Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe Colombiano, Año 10, n. 20, mayo/ago. 2013.

CASTAÑO, Alen Felipe. “Palenques y cimarronaje: procesos de resistencia al sistema colonial esclavista en el Caribe Sabanero (Siglos XVI, XVII y XVIII)”. **Revista CS**, n. 16, p. 61-86, mayo/ago. 2015. Disponible: <https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/2024/2630>.

COLMENARES, Germán. **Historia Económica y Social de Colombia** - 1537-1719. 2. ed. Medellín: Oveja Negra, 1976.

_____. “La economía y la sociedad coloniales, 1550-1800”. In: **Manual de Historia de Colombia**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

CONVERS, Leonor; OCHOA, Juan Sebastián. **Gaiteros y tamboleros**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2018.

CUNILL-GRAU, Pedro. “Desafíos de la geografía histórica en la integración de los andes y las zonas áridas”. **Diálogo Andino**, n. 44, p. 105-122, 2014.

CURTIN, Philip D. **The Atlantic Slave Trade:** A Census. Madison WI: University of Wisconsin Press, 1969.

DE ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antrópofago” (Piratininga, Anno 373 da Deglutação do Bispo Sardinha). **Revista de Antopofagia**, anno 1, n. 1, maio 1927.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Mesetas**. Traducción J. Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2002.

DOUGLASS, Friedrich. **Narrative of the life of Frederick Douglass**, an American slave. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2009. Disponible: <https://search.library.berkeley.edu/discovery/fulldisplay?docid=alma991085835636106532&context=L&vid=01UCS_BER:UCB&lang=en&search_scope=DN_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Default_UCLibrarySearch&query=any,content,Narrative%20of%20the%20life%20of%20Frederick%20Douglass>.

DUSSÁN DE REICHEL, Alicia; REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. **La Gente de Aritama**. La Personalidad Cultural de una Aldea Mestiza de Colombia. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

DZIEBEL, Valentinovich. **The Genious of Kinship:** The Phenomenon of Human Kinship and the Global Diversity of Kinship. New York: Cambria Press, Youngstown, 2007.

ELTIS, D.; RICHARDSON, D.; BEHRENDT, S. D.; KLEIN, H. S. (Eds.). **The Trans-Atlantic Slave Trade:** A Database on CD-ROM. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____; RICHARDSON, D.; BEHRENDT, S. D.; KLEIN, H. S. (Eds.). “Extending the frontiers of the trans-atlantic slavery”. **The Journal of interdisciplinary history**, v. 40, n. 1, Summer 2009.

ESCALANTE, Aquiles. “Palenques in Colombia”. In: RICHARD, Pryce (Ed.). **Maroon Societies**. Rebel Slave Communities in the Americas. Baltimore: The John Hopkins University Press, p. 74-81, 1996.

ESCOBAR, Ticio. **El Mito del Arte y el Mito del Pueblo**. Cuestiones Sobre Arte Popular. Buenos Aires: Paidos, Ariel, 2014.

_____. **La belleza de los otros**. Buenos Aires: Edhasa, 2015.

FALS-BORDA, Orlando. **Capitalismo, Haciendas y Poblamiento**. Su Desarrollo en la Costa Atlántica. Bogotá: Punta de Lanza, 1976.

FRIEDEMANN, Nina; CROSS, Richard. **Ma Ngombe:** Guerreros y Ganaderos en Palenque. Bogotá: Valencia Editores, 1979.

_____. “Estudios de negros en la antropología colombiana”. In: AROCHA, J.; FRIEDEMANN, N. S. (Eds.). **Un siglo de investigación social antropológica en Colombia**. Bogotá, Colombia: Etno, p. 507-572, 1984.

_____. **Huellas de Africanidad en Colombia**. Nuevos Escenarios de Investigación. **Thesaurus:** Boletín del instituto Caro y Cuervo, Tomo XLVII, n. 3, 1992.

GATES JR., Henry Louis; BROOKS, Evelyn. **The African American National Biography**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

GILROY, Paul. **Black Atlantic:** Modernity and Double Consciousness. 3. ed. New York: Verso, 2002.

LANGEBAECK, Carl. **Los muiscas**. La Historia Milenaria de un Pueblo Chibcha. Bogotá: Debate, 2019.

MATHIEU- Del CASTILLO, Nicolás. **Esclavos Negros en Cartagena y sus Aportes Léxicos**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1982.

MELTON, P.; BRICEÑO, I.; GÓMEZ, A.; DEVOR, E. J.; BERNAL, J. E.; CRAWFORD, M. H. “Biological relationship between Central and South American Chibchan speaking populations: evidence from mtDNA”. **American Journal of Physical Anthropology**, v. 133, n. 1, p. 753-770, 2007.

MUNERA, Alfonso. **Historia Económica y Social del Caribe Colombiano**. Bogotá: Ediciones Uninorte / Eco-ediciones, 1994.

NAVARRETE, María Cristina. “San Basilio de Palenque: Memoria y Tradición. Surgimiento y Avatares de las Gestas Cimarronas”. In: Idem. **El Caribe Colombiano**. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle, 2008.

NWANAKA, Tendai R. M.; RODRÍGUEZ Ricardo Felix (Eds.). **Writing Grandmothers**. Escribiendo sobre nuestras raíces. Africa Vs Latin America, Volume 2. / Africa contra América Latina, Voumen 2. Chitungwiza, Zimbabwe: Mwanaka Media and Publishing, 2018. Disponible: <https://library.villanova.edu/Find/Record/2478704>.

OSBORN, Anne. **Las Cuatro Estaciones**. Mitología y Estructura Social Entre los U'wa. Bogotá: Banco de la República, 1995.

OYUELA-CAYCEDO, Augusto. "San Jacinto 1 y los inicios de la alfarería en el nuevo mundo". In: PLAZAS, Clemencia; FALCHETTI, Ana María. **Asentamientos prehispánicos en el Bajo Río San Jorge**. Bogotá: Banco de la República, 1981.

_____. "Dos sitios arqueológicos con desgrasante de fibra vegetal de la Serranía de San Jacinto. (departamento de Bolívar)". **Boletín de Arqueología**, v. 2, enero, 1987.

_____; BONZANI, M. Rene. **San Jacinto 1**. A Historical Ecological Approach to an Archaic Site in Colombia. Tuscaloosa Alabama: University of Alabama Press, 2005.

POSADA-CARBÓ, Eduardo. **El Caribe Colombiano**. Historia Regional 1870-1950. Bogotá: Banco de la República, El Áncora, 1988.

PRICE, Richard. **Sociedades Cimarronas:** Comunidades Esclavas Rebeldes en las Américas. Colección América nuestra, América colonizada. México D.F.: Siglo XXI, 1981.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. **Arqueología de Colombia** - un Texto Introductorio. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

RODNEY, Walter. **A History of the Upper Guinea Coast** - 1645-1800. Oxford: Clarendon Press, 1970.

RUIZ RIVERA, Julián. "El cimarronaje en Cartagena de Indias: siglo XVII". **Memoria**, 8, p. 10-35, 2001.

ULLOA-DELGADO, Giovanni Andrés. **Aspectos ecológicos del bosque seco tropical en el Caribe colombiano**. Bogotá: Tropenbos Internacional Colombia & Fondo Patrimonio Natural, 2016.

VERGER, Pierre. **Trade Relations Between the Bight of Benin and Bahia From the 17th to the 19th Century**. Ibadan: Ibadan University Press, 1976.

WADE, Peter. **Blackness and Race Mixture**. The Dynamics of Ratial Identity in Colombia. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

_____. “Repensando el mestizaje”. **Revista Colombiana de Antropología**, v. 39, jan./dec. 2003.

ZAPATA-OLIVELLA, Delia. “La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana - Reseña histórica y coreográfica”. **Revista Colombiana de Folclor**, v.3, n. 7, 1962.

ZULETA, Estanislao. **Elogio de la Dificultad y Otros Ensayos**. Medellín: Hombre nuevo editores/Fundación Estanislao Zuleta, 2007.

VIDEOCONFERÊNCIAS

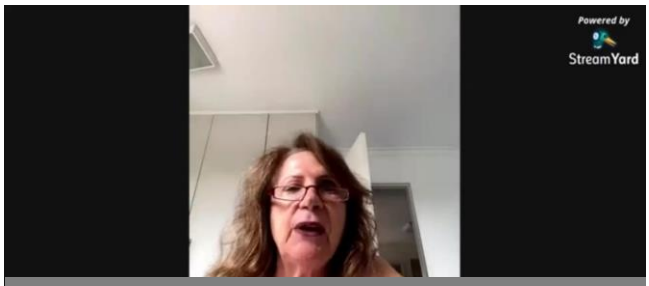
Assista às videoconferências clicando nas imagens abaixo*

Beatriz Goulart — **Entre janelas e o mundo: territórios educativos**

Maribel Domenech — **Acciones cotidianas. Arte, gênero e resistência**

Sergio Bairon — **Disciplina ativista**

Marilia Xavier Cury — **Protagonismo, visibilidade e narrativas indígenas e museus**



Zilda Márcia Gricoli Lokoi — **Entre a Florescer e o Faroeste: vida e resistências das mulheres que portam inadequação**

* As videoconferências integram o Seminário Internacional *on line* “Entre territórios e redes: arte, memórias, cidades - Interlocuções internacionais - Copesquisa em contexto glocal”. Os vídeos podem apresentar pausas na imagem em decorrência da transmissão das lives.

www.emanuscrito.com.br

1ª edição