

Universidade Federal do Rio De Janeiro  
Centro de Letras e Artes  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo –PROURB

Doutorado em Urbanismo

# NAS FRESTAS DO CHÃO

## TRANSVISÕES DA ÁREA PORTUÁRIA

**Aluno**

Rafael Dias Fonseca

**Orientadora**

Sônia Le Cocq  
PROURB – FAU/UFRJ

Fevereiro/ 2015



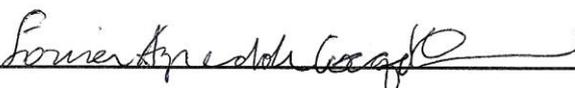
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Centro de Letras e Artes – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
PROURB: Programa de Pós-Graduação em Urbanismo

Nas Frestas do Chão: transvisões da área portuária

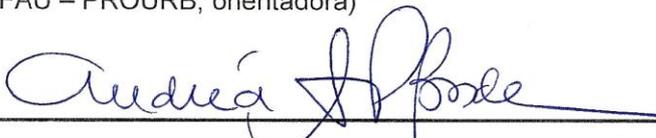
Postulante: Rafael Dias Fonseca

Tese submetida a banca examinadora, submetida ao colegiado do Programa Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessário à obtenção do grau de Doutor em Urbanismo, com área de concentração em Representação Gráfica e Urbanismo.

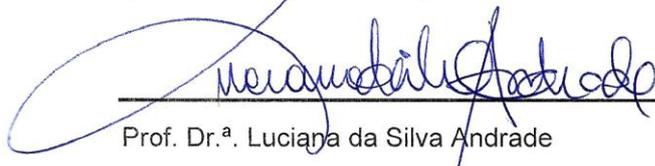
Tese defendida e aprovada em 25 de Fevereiro de 2015 pela banca examinadora:



Prof. Dr.<sup>a</sup>. Sônia Azevedo Le Cocq d'Oliveira  
(UFRJ / FAU – PROURB, orientadora)



Prof. Dr.<sup>a</sup>. Andréa de Lacerda Pessoa Borde  
(UFRJ / FAU – PROURB)



Prof. Dr.<sup>a</sup>. Luciana da Silva Andrade  
(UFRJ / FAU – PROURB)



Prof. Dr.<sup>a</sup>. Andréa da Rosa Sampaio  
(UFF / EAU – PPGAU)



Prof. Dr.<sup>a</sup>. Karina Kuschnir  
(UFRJ / IFCS-LAU)







## Agradecimentos

Quero agradecer primeiramente ao PROURB e aos seus professores, pela oportunidade e conhecimentos compartilhados. Também preciso agradecer pelo apoio da minha família, especialmente à minha avó Noêmia, aos meus pais e minha prima Cristina

Um agradecimento especial para a minha orientadora professora Dr.<sup>a</sup>. Sônia Le Cocq, pelas orientações, paciência e compreensão; para a senhorita Tânia Cardoso, por sua generosidade e parceria; e para a professora Dr.<sup>a</sup> Andréa Borde, que me salvou e me orientou em vários momentos difíceis. Não posso esquecer-me de prestar um agradecimento especial à senhorita Victoria, pelos incentivos, leituras e ajuda no trabalho de campo em diversos momentos durante o desenvolvimento deste trabalho.

Gostaria de agradecer também aos membros da banca pela disponibilidade e disposição para se debruçar sobre este trabalho e generosamente criticá-lo. Um obrigado especial para a Professora Andréa Sampaio, que acreditou em mim e me incentivou no início da minha graduação e agora compartilha comigo esse momento muitos anos depois.

Agradeço às pessoas que colaboraram diretamente com o trabalho através dos seus saberes sobre a área portuária, especialmente: Walmir Pimentel, Angélica Ferrarez, Maurício Hora, Diego “Deus”, Douglas Oliveira, Eron, Eduardo Rua, Egeu Laus, Zelma Rabello, Valdir dos Santos e Raimundo Mesquita.

Agradeço demais aos meus alunos, especialmente os que possibilitaram essa jornada: David Mendonça, Júlia Triches, Nathalie Ventura, Carolina Sant’Anna Sampaio, Giulia S. de Oliveira, Lays Veríssimo, Leandro Giles, Leonardo Fuchs, Luciana Andrade, Viviane Matos, Deborah Anjos, Daniel Guerra, Tobias Mueller, Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Marina Belo, Carolina Sande, Gaio Carvalho, San Jandrey, Vinícius Pontes, Felipe Rohen, Patrícia Monteiro, Gleidson Nunes, Isabela Couto, Gabriela Levy, Luis Gustavo Araujo, Erick De Mouros, Vitor Nunes, Natalia Bitencourt, Othon Alonso, Tanya Guimarães, Marcello Almeida, Nathaly Corrêa, Fátima Bispo, Diego Bonadiman, Gabriel Parreira, Kathelyn Gandra e, por último, mas não menos importante, Maria Eduarda Leitão.

A todos os amigos que ajudaram, se preocuparam, deram força nos melhores e nos piores momentos e aguentaram a minha ausência nestes últimos meses de tese, especialmente Rô, Paulinha, Bilisco, Lidianne, Cidiane, Alarcão e Gabriel.



“ENTÃO, FORA DE TODAS ESSAS PREOCUPAÇÕES LITERÁRIAS E SEM ESTABELECEER NENHUM VÍNCULO COM ELAS, DE REPENTE, UM TELHADO, O REFLEXO DE SOL SOBRE UMA PEDRA, O CHEIRO DE UM CAMINHO, ME FAZIAM PARAR POR UM PRAZER ESPECIAL QUE ME DAVAM E TAMBÉM PORQUE PARECIAM ESCONDER, PARA ALÉM DAQUILO QUE EU VIA, ALGUMA COISA QUE ME CONVIDAVAM A VIR APANHAR E QUE, APESAR DE TODOS OS MEUS ESFORÇOS, EU NÃO CHEGAVA A DESCOBRIR”

(BENJAMIM, 1989, p. 191)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sobre o princípio da flânerie. In: Proust. Du cote de chez Swann, I, Paris, 1939, p. 256.



**Resumo**

Partindo da relação cotidiana e afetiva entre a cidade e seus habitantes como tema, investigam-se nesta tese as possibilidades do croqui etnográfico como método de construção de narrativas gráficas que, por sua vez, buscam interpretar o que Norberg-Schulz (2014 [1976]) chamou de “caráter” ou “espírito” do lugar, ou ainda, o que João do Rio chamou de a “alma das ruas”. Assim sendo, pode-se dizer que o cerne desta tese consiste em explorar as potencialidades do desenho como ferramenta de análise e síntese do “caráter” de um lugar.



## **Abstract**

Abstract The theme of the present thesis is the daily emotional relationship between the city and its inhabitants. It investigates the possibilities of ethnographic sketch as a method of building graphical narratives, SEEKING to interpret what Norberg-Schulz (2014 [1976] ) called the "character" or "spirit" of the place, as well as what João do Rio called the "street soul". Therefore, it can be said that the core of this work is to explore the potential of drawing as a tool of analysis and synthesis of the "character" of a place.



## Lista de ilustrações

Figura 0.1: Mapa da área portuária. (FONSECA, 2006) .....	8
Figura 1.1: Imagem simulacro projetada para a vista aérea da Praça Mauá após as reformas do Porto Maravilha .....	26
Figura 1.2: Histoire de Mr. Vieux Bois (1827), Rodolphe Töpffer. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 55).....	48
Figura 1.3: 'Our Cat Eats Rat Poison', na Harper's New Monthly (1881), A. B. Frost. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 63).....	49
Figura 1.4: Fred Ott's sneeze (1894), gravação cinetoscópica de Edison. Reproduzida em (GARCÍA, 2012, p. 62) .....	50
Figura 1.5: 'The Fifth Floor Lodger and His Elevator. A Lesson in Subtraction', F. M. Howarth. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 64).....	51
Figura 1.6: 'The Yellow Kid and His New Phonograph', no New York Journal (1896), Richard F. Outcault. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 75).....	52
Figura 1.7: Hogan's Alley (1896), Richard F. Outcault. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 65). .....	54
Figura 1.8: Happy Hooligan (1905), Frederick Burr Opper. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 72).....	55
Figura 1.9: Max and Moritz (1865), Wilhelm Busch. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 58)....	55
Figura 1.10: Winsor MacCay, 'Little Nemo in Slumberland (1905).....	57
Figura 1.11: The Kin-der-kids (1906), Lyonel Feininger. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 73). .....	58
Figura 1.12: Gasoline Alley (1922), Frank King. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 85).....	59
Figura 1.13: 'Lettre à Madame Meyer' (1925), Le Corbusier. Reproduzido em (HOORN, 2012, p. 20).....	61
Figura 1.14: 'Prince Valiant' (1938), Hal Foster.....	62
Figura 1.15: 'Flash Gordon' (1940), Alex Raymond e Don Moore. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 108). .....	63
Figura 1.16: Terry and the Pirates (1943), Milton Caniff. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 110).....	64
Figura 1.17: Famous Funnies 1 (1934). Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 113).....	65
Figura 1.18: Superman em Action Comics 1 (1938), Jerry Siegel e Joe Shuster. ....	66
Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 117) .....	66
Figura 1.19: 'Young Romance 1 (1948), Joe Simon e Jack Kirby. Crime Does Not Pay (1942), Charles Biro. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 23). .....	68
Figura 1.20: It Rhymes With Lust (1950), Drake Waller e Matt Baker. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 124).....	69
Figura 1.21: 'The Gray Cloud of Death', Weird Science n. 9 (1951), Wallace Wood. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 15). .....	71
Figura 1.22: 'Master Race', em Impact 1 (1955), Bill Gaines, Al Feldstein e Bernard Krigstein. ...	73
Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 138) .....	73
Figura 1.23: 'Superduperman', em Mad 4 (1953), Harvey Kurtzman e Wally Wood. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 145) .....	74
Figura 1.24: Crime Suspense Stories 22 (1954), Johnny Craig.....	75
Reedição de 1998. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 154) .....	75
Figura 1.25: 'Zap Comix n. 1' (1968), Robert Crumb. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 22).....	77
Figura 1.26: A lendária cena de Robert Crumb e sua esposa grávida, Dana, em plena Haight-Ashbury, vendendo o primeiro número da revista Zap em um carrinho de bebê. Desenhado pelo próprio Robert Crumb. Reproduzido em (SEIBEL, 2011).....	78

Figura 1.27: 'Loop-de-Loop, em Zap n. 6 (1973), de Victor Moscoso. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 32).....	79
Figura 1.28: 'Goldie, a Neurotic Woman', em 'Wimmen's Comix n. 1' (1972), de Aline Kominsky. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 34).....	80
Figura 1.29: 'Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary (1972), de Justin Green. Publicado em (GARCÍA, 2012, p. 175).....	81
Figura 1.30: 'Variations on a Theme Rubrique-à-Brac', em 'Pilote' (1968), de Marcel Gotlib. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 92).....	83
Figura 1.31: 'Renouveau', em 'Pilote' (1972), de Claire Bretécher. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014).....	84
Figura 1.32: 'L'Echo des Savanes n. 3' (1972), de Nikita Mandryka. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 110).....	85
Figura 1.33: 'Space Probe', em 'Archigram Magazine n. 4' (1964), Warren Chalk. Reproduzido em (HOORN, 2012, p. 24). © Archigram 1964 Archigram Archives 2012.....	87
Figura 1.34: 'L'Incal' (1982), de Alejandro Jodorowsky e Moebius. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 116).....	88
Figura 1.35: 'A Contract With God, and other tenement stories' (1978), de Will Eisner. © The Will Eisner Library.....	90
Figura 1.36: Cena de um cortiço de Nova York, em 'A Contract With God, and other tenement stories' (1978), de Will Eisner. © Will Eisner.....	91
Figura 1.37: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 146).....	92
Figura 1.38: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 151).....	93
Figura 1.39: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 271).....	94
Figura 1.40: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 253).....	94
Figura 1.41: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 250).....	94
Figura 1.42: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 238).....	94
Figura 1.43: Capa de 'A Suivre' n. 31-32 (1980), de Hugo Pratt (arte) e Etienne Robial (design da capa).....	95
Figura 1.44: Capa de 'Maus' (1980-91), de Art Spiegelman. (SPIEGELMAN, 2009).....	96
Figura 1.45: Página de 'Maus', mostrando Art Spiegelman entrevistando seu pai, enquanto este se exercita na bicicleta ergométrica. Reproduzido em (SPIEGELMAN, 2009, p. 14).....	98
Figura 1.46: Capa de 'Persépolis' (2000-03) de Marjane Satrapi.....	102
Figura 1.47: Capa de 'Fun Home' (2006), de Alison Bechdel.....	103
Figura 1.48: Página de 'Fun Home' (2006), de Alison Bechdel. Reproduzido em (BECHDEL, 2007, p. 34).....	104
Figura 1.49: Página de 'Fun Home' (2006), de Alison Bechdel. Publicado em (BECHDEL, 2007, p. 37).....	105
Figura 1.50: Capa de 'Palestina: uma nação ocupada' (1993), de Joe Sacco.....	107
Figura 1.51.....	109
Figura 1.52: Holt Hinshaw Pfau Jones, 'Astronauts Memorial' (1988). Publicado em (HOORN, 2012, p. 156).....	112
Figura 1.53: Ghilardi+Hellsten Arkitekter, 'Ryongong Hotel' (2005). Projeto submetido a uma competição organizada pela revista Domus. Publicado em (HOORN, 2012, p. 14).....	113
Figura 1.54: Yes Is More: Na Archicomic on Architectural Evolution (2009), de Bjarke INGELS.....	114
Figura 1.55: Narrativa gráfica sobre um projeto do arquiteto Jean Nouvel para o litoral de Valencia. Os autores do trabalho são François Henninger, Tony Neveux e Florian Teyssié. Publicado em (HOORN, 2012, p. 1).....	115

Figura 1.56: Peter Cook, 'The Metamorphosis of an English Town' (1970). Evolução urbana representada por meio da linguagem dos quadrinhos. ©Archigram 1970 Archigram Archives 2012. Publicado em (HOORN, 2012, p. 25) .....	118
Figura 2.1: Desenho de observação <i>in loco</i> do bairro do Catumbi. (MOLLICA, 1990, p. 67).....	128
Figura 2.2: Desenho de observação <i>in loco</i> do bairro do Catumbi. (MOLLICA, 1990, p. 61) ...	129
Figura 2.3: Desenho de observação <i>in loco</i> do bairro do Catumbi. (MOLLICA, 1990, p. 56) ...	130
Figura 2.4: Desenho de observação <i>in loco</i> do bairro do Catumbi. (MOLLICA, 1990, p. 60) ...	130
Figura 2.5: (MCCLLOUD, 2008, p. 12) .....	137
Figura 2.6: (EISNER, 2010, p. 39) .....	138
Figura 2.7: (MCCLLOUD, 2008, p. 13) .....	139
Figura 2.8: (MCCLLOUD, 2008, p. 15) .....	141
Figura 2.9: (EISNER, 2010, p. 25) .....	142
Figura 2.10: (EISNER, 2010, p. 88) .....	143
Figura 2.11: (MCCLLOUD, 2008, p. 20) .....	144
Figura 2.12: (EISNER, 2010, p. 89) .....	145
Figura 2.13: (MCCLLOUD, 2008, p. 21) .....	146
Figura 2.14: (MCCLLOUD, 2008, p. 22) .....	147
Figura 2.15: (MCCLLOUD, 2008, p. 29) .....	148
Figura 2.16: (EISNER, 2010, p. 27) .....	149
Figura 2.17: (EISNER, 2010, p. 103) .....	150
Figura 2.18: (MCCLLOUD, 2008, p. 130) .....	151
Figura 2.19: (MCCLLOUD, 2008, p. 32) .....	153
Figura 2.20: (EISNER, 2010, p. 46) .....	154
Figura 2.21: (EISNER, 2010, p. 47) .....	155
Figura 2.22: (MCCLLOUD, 2008, p. 37) .....	156
Figura 2.23: Art Spiegelman, 'Maus'. Publicado em (SPIEGELMAN, 2009, p. 62) .....	160
Figura 2.24: Art Spiegelman, 'Maus'. Publicado em (SPIEGELMAN, 2009, p. 112) .....	161
Figura 2.25: Art Spiegekman, 'Maus'. Publicado em (SPIEGELMAN, 2009, p. 220) .....	162
Figura 2.26: 'Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo' (2000), Chris Ware. Reproduzido em (WARE, 2009 [2000]) .....	164
Figura 2.27: Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo (2000). Reproduzido em (WARE, 2009 [2000]) .....	165
Figura 2.28: Building Stories (2012), Chris Ware. Reproduzido em (WARE, 2012) .....	166
Figura 2.29: Building Stories (2012), Chris Ware. Reproduzido em (WARE, 2012) .....	167
Figura 2.30: Building Stories (2012), Chris Ware. Reproduzido em (WARE, 2012) .....	168
Figura 2.31: Etapa de aproximação por meio do desenho de observação <i>in loco</i> (Tânia Cardoso, 2013) .....	177
Figura 2.32: Percurso comentado realizado por um dos grupos de trabalho (Rafael Fonseca, 2013) .....	178
Figura 2.33: Exposição para compartilhar os trabalhos na área portuária (Rafael Fonseca, 2014). .....	178
Figura 2.34: Apresentação para compartilhar as narrativas gráficas com a comunidade (Rafael Fonseca, 2013) .....	179
Figura 3.1: Vetores de expansão do antigo centro histórico do Rio de Janeiro (desenho do autor). .....	188
Figura 3.2: Imagens dos conjuntos remanescentes da área portuária .....	194
Figura 3.3: Rua Farnese, em 1928 (Fonte: AGCRJ) e Favela da Providência, em 1920 (Fonte: AGCRJ) .....	195
Figura 3.4: Esquema de casas de um lado da rua e trapiches e armazéns do outro (Ilustração do autor) .....	199

Figura 3.5: Execução do aterro do porto, desmanche do morro do Senado e abertura da Avenida Central (atual Av. Rio Branco). (ilustração do autor). .....	200
Figura 3.6: principais intervenções urbanas na área portuária do Rio de Janeiro. Os morros estão representados em marrom. A cor vermelha representa as intervenções mais recentes de cada período histórico (ilustração do autor). .....	201
Figura 3.7: Empreendimento habitacional no morro da Saúde. (Fonte: primeira foto, do autor, e segunda, PCRJ/IPP). .....	209
Figura 3.8: Matéria do Jornal do Brasil mostra o edifício do INSS ocupado por ex-moradores de rua. ....	210
Figura 3.9: Matéria do Jornal do Brasil evidencia crescimento vertical das favelas. ....	211
Figura 3.10: Rua Barão da Gamboa, principal acesso ao morro da Providência (Fonte: Fábio Motta AR). .....	214
Figura 4.1: Fotos do elevador da Perimetral que cortava a zona portuária em 2005 (Fonte: fotos do autor). .....	219
Tabela 4-1: Quadro comparativo entre as linhas estratégicas do Rio e de Barcelona. Fonte: (COMPANS, 2005, p. 199). .....	233
Figura 4.2: Núcleos estratégicos propostos pelo Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro. Fonte: PCRJ (2001). .....	239
Figura 5.1: Croqui etnográfico da Praça Leopoldo Martins, durante a festa de aniversário da Zelma, moradora do morro da Conceição (Rafael Fonseca, 2014). .....	253
Figura 5.2: Croqui etnográfico da Praça Leopoldo Martins, durante a festa de aniversário da Zelma, moradora do morro da Conceição (Rafael Fonseca, 2014). .....	254
Figura 5.3: Croqui etnográfico do Bar do Sérgio em uma segunda-feira típica, na rua Jogo da Bola (Rafael Fonseca, 2014). .....	256
Figura 5.4: Croqui etnográfico da Rua Jogo da Bola, durante a “Primavera das Santinhas da Conceição” (Rafael Fonseca, 2014). .....	258
Figura 5.5: Croqui etnográfico da Rua Jogo da Bola em um dia de calor (Rafael Fonseca, 2015). .....	258
Figura 5.6: Croqui etnográfico da Praça Leopoldo Martins em um sábado, durante uma feijoada de camarões (Rafael Fonseca, 2015). .....	260
Figura 5.7: Croqui etnográfico da Praça Leopoldo Martins em um sábado, durante uma feijoada de camarões (Rafael Fonseca, 2015). .....	260
Figura 5.8: Croqui da Rua João Homem, feito a partir da escadaria da casa nº 41 (Rafael Fonseca, 2014). .....	262
Figura 5.9: Croqui etnográfico do chorinho de sexta-feira no Bar do Geraldo, Rua João Homem (Rafael Fonseca, 2014). .....	263
Figura 5.10: Croqui etnográfico do chorinho de sexta-feira no Bar do Geraldo, Rua João Homem (Rafael Fonseca, 2014). .....	264
Figura 5.11: Croqui etnográfico do chorinho de sexta-feira no Bar do Geraldo, Rua João Homem (Rafael Fonseca, 2014). .....	264
Figura 5.12: Croqui etnográfico da roda de samba da Pedra do Sal, durante uma segunda-feira (Rafael Fonseca, 2013). .....	266
Figura 5.13: Croqui etnográfico da roda de samba da Pedra do Sal, durante uma segunda-feira (Rafael Fonseca, 2013). .....	266
Figura 5.14: Croqui etnográfico da roda de samba da Pedra do Sal, durante uma segunda-feira (Rafael Fonseca, 2013). .....	267
Figura 5.15: Croqui etnográfico da roda de samba da Pedra do Sal, durante uma segunda-feira (Rafael Fonseca, 2013). .....	267
Figura 5.16: Croqui etnográfico da roda de samba da Pedra do Sal, durante uma segunda-feira (Rafael Fonseca, 2014). .....	268

5.17: Croqui etnográfico dos arredores da escadaria do Morro da Providência (Rafael Fonseca, 2013). .....	270
5.18: Croqui etnográfico dos arredores da escadaria do Morro da Providência (Rafael Fonseca, 2013). .....	271
5.19: Croqui etnográfico dos arredores da escadaria do Morro da Providência (Rafael Fonseca, 2013). .....	271
5.20: Croqui feito a partir da laje da Casa Amarela, no alto do Morro da Providência (Rafael Fonseca, 2013). .....	272
5.21: Croqui feito a partir da laje da Casa Amarela, no alto do Morro da Providência (Rafael Fonseca, 2013). .....	273
5.22: Croqui etnográfico do Armazém Zero 4, no Largo de São Francisco da Praínha (Rafael Fonseca, 2014). .....	273
5.23: Croqui do casario do Largo de São Francisco da Praínha e feira literária (Rafael Fonseca, 2014). .....	274
5.24: do casario do Largo de São Francisco da Praínha e feira literária (Rafael Fonseca, 2014). ..	275
Figura 6.1: “Walmir Pimentel” (2013), por Walmir Pimentel (informante), David Mendonça, Julia Triches, Nathalie Ventura e Carolina Sant’Anna Sampaio. ....	280
Figura 6.2: “Walmir Pimentel” (2013), por Walmir Pimentel (informante), David Mendonça, Julia Triches, Nathalie Ventura e Carolina Sant’Anna Sampaio. ....	281
Figura 6.3: “Walmir Pimentel” (2013), por Walmir Pimentel (informante), David Mendonça, Julia Triches, Nathalie Ventura e Carolina Sant’Anna Sampaio. ....	282
Figura 6.4: “A favela nasceu do descaso do poder público” (2013), por Eron (informante), Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo. ....	283
Figura 6.5: “A favela nasceu do descaso do poder público” (2013), por Eron (informante), Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo. ....	284
Figura 6.6: “A favela nasceu do descaso do poder público” (2013), por Eron (informante), Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo. ....	285
Figura 6.7: “A favela nasceu do descaso do poder público” (2013), por Eron (informante), Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo. ....	285
Figura 6.8: ‘Eu Morro Por Esse Morro’ (2014), por Zelma Rabello (informante), Marcello Almeida, Nathally Corrêa e Fátima Bispo. ....	286
Figura 6.9: ‘Eu Morro Por Esse Morro’ (2014), por Zelma Rabello (informante), Marcello Almeida, Nathally Corrêa e Fátima Bispo. ....	287
Figura 6.10: ‘Eu Morro Por Esse Morro’ (2014), por Zelma Rabello (informante), Marcello Almeida, Nathally Corrêa e Fátima Bispo. ....	288
Figura 6.11: ‘A subida e outras histórias’ (2014), por Valdir Dos Santos (informante), Diego Bonadiman, Maria Eduarda Leitão, Gabriel Parreira e Kathelyn Gandra. ....	290
Buscando explorar as categorias de análise mencionadas no parágrafo anterior foi realizado um mapeamento das subáreas (Figura 0.1), através do qual foram investigadas características como: forma do lote urbano, forma de ocupação do lote, dimensão e formato das quadras e ruas. Os conceitos de <i>pattern language</i> [linguagem de padrões] de Alexander(2013) e de <i>contextual clues</i> [pistas contextuais] de Bentley (1985) também foram incorporados à metodologia de investigação da área de estudo. Com isso, foi possível representar graficamente os principais tipos arquitetônicos encontrados na área de estudo (Figura 0.2) e os principais conjuntos e inter-relações formadas pelo somatório dessas tipologias ( .....	328
Figura 0.1: Mapa de Subáreas .....	330
Figura 0.2: análises realizadas na área de estudo (croquis do autor). .....	331
Figura 0.3: Estudo de tipologias (Rafael Fonseca 2005). .....	333
Figura 0.4: Mapa de permanências (Rafael Fonseca, 2005) .....	335
Figura 0.5: Mapa de ambiências. ....	337



# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
MOTIVAÇÃO INICIAL .....	1
ANTECEDENTES .....	3
A ESCOLHA DO TEMA .....	5
DELIMITAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO .....	7
A QUESTÃO .....	8
A HIPÓTESE .....	10
OBJETIVOS .....	11
JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA DO TEMA .....	12
ESTRUTURA DA TESE .....	16
1. PERCURSOS TEÓRICOS .....	21
.1.1 O COTIDIANO DA CIDADE ATRAVÉS DA ESTRUTURA NARRATIVA ...	25
.1.1.1 NARRATIVA DO COTIDIANO .....	25
.1.1.2 VOCAÇÃO DO LUGAR .....	27
.1.1.3 ESPAÇOS E LUGARES .....	30
.1.2 (RE)ENCONTRAR A CIDADE ATRAVÉS DESENHO DE OBSERVAÇÃO ..	34
.1.2.1 POR QUE DESENHAR? .....	34
.1.3 QUADRINHOS COMO LINGUAGEM – DAS TIRINHAS DE JORNAL ÀS “GRAPHIC NOVELS” .....	45
.1.3.1 O DESENVOLVIMENTO E A AFIRMAÇÃO DA LINGUAGEM DOS QUADRINHOS .....	46
.1.3.2 A AFIRMAÇÃO DAS GRAPHIC NOVELS [ROMANCES GRÁFICOS] .....	89
.1.3.3 GRAPHIC NOVELS AUTOBIOGRÁFICAS .....	96
.1.3.4 QUADRINHOS A PARTIR DA OBSERVAÇÃO DIRETA DA CIDADE ..	106
.1.4 ARQUITETURA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E VICE-VERSA ...	110
2. - PERCURSOS METODOLÓGICOS .....	121
.2.1 ETNOGRAFIA .....	122
.2.2 REFERÊNCIAS METODOLÓGICAS: ESTUDOS DE CASO .....	125
.2.2.1 CARLOS NELSON F. DOS SANTOS E ARNO VOGEL: QUANDO A RUA VIRA CASA .....	125
.2.2.2 O CADERNO DE ESBOÇOS DE ORLANDO MOLLIKA: DESENHO COMO INSTRUMENTO INCISIVO DE ANÁLISE E SÍNTESE .....	126
.2.2.3 MICHÈLE JOLÉ: OBSERVAR O ESPAÇO PÚBLICO PARA [RE] DESENHÁ-LO .....	131
.2.3 DESVENDANDO A LINGUAGEM DOS QUADRINHOS: COMO SE FAZ UMA NARRATIVA GRÁFICA .....	136
.2.3.1 DIVERSOS CAMINHOS POSSÍVEIS .....	157
.2.4 METODOLOGIA DA TESE .....	169
.2.4.1 QUAIS SÃO AS CARACTERÍSTICAS DO MÉTODO? .....	169
.2.4.2 PASSOS METODOLÓGICOS .....	174
.2.4.3 NARRATIVA [ETNO]GRÁFICA .....	179
.2.4.4 MÉTODOS DE ENTREVISTAS .....	181
3. - HISTÓRICO DA ÁREA DE ESTUDO .....	187
.3.1 OS PRIMÓRDIOS DA OCUPAÇÃO DOS BAIROS DA SAÚDE, DA GAMBOA E DO SANTO CRISTO .....	189
.3.2 O COMÉRCIO DE CAFÉ .....	191
.3.3 ESTRADA DE FERRO .....	196
.3.4 O NOVO SÉCULO .....	197

.3.5	MUDANÇAS DO PARADIGMA TECNOLÓGICO .....	206
.3.6	NOVAS IDÉIAS PARA O PORTO .....	207
.3.7	ABANDONO E DESCASO AUMENTAM.....	208
4.	-CARACTERIZAÇÃO DA ÁREA .....	217
.4.1	POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A ÁREA PORTUÁRIA.....	222
.4.1.1	PROPOSTAS DE REVITALIZAÇÃO DA ÁREA PORTUÁRIA NOS ANOS 2000 238	
5.	-TRANSVISÕES DA ÁREA PORTUÁRIA .....	247
6.	-A ÁREA PORTUÁRIA EM QUADRINHOS.....	277
.6.1	APRESENTANDO UMA VISÃO DELIBERADAMENTE SUBJETIVA DE UM CONTEXTO URBANO EXISTENTE .....	279
.6.2	EXPLORANDO A RELAÇÃO AFETIVA ENTRE AS PESSOAS E OS LUGARES A PARTIR DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO .....	289
.6.3	ASSUMINDO UMA POSIÇÃO CRÍTICA EM RELAÇÃO ÀS TRANSFORMAÇÕES NA CIDADE.....	297
.6.3.1	CONFRONTANDO OS RELATOS .....	310
7.	- CONCLUSÕES.....	315
	BIBLIOGRAFIA .....	319
	APÊNDICE A: ANÁLISE MORFOLÓGICA .....	327

## AS LIÇÕES DE R. Q.

MANOEL DE BARROS

APRENDI COM RÔMULO QUIROGA (UM PINTOR BOLIVIANO):

A EXPRESSÃO RETA NÃO SONHA.

NÃO USE O TRAÇO ACOSTUMADO.

A FORÇA DE UM ARTISTA VEM DAS SUAS DERROTAS.

SÓ A ALMA ATORMENTADA PODE TRAZER PARA A VOZ UM  
FORMATO DE PÁSSARO.

ARTE NÃO TEM PENSA:

O OLHO VÊ, A LEMBRANÇA REVÊ, E A IMAGINAÇÃO TRANSVÊ.

É PRECISO TRANVER O MUNDO.

ISTO SEJA:

DEUS DEU A FORMA. OS ARTISTAS DEFORMAM.

É PRECISO DESFORMAR O MUNDO:

TIRAR DA NATUREZA AS NATURALIDADES.

FAZER CAVALO VERDE, POR EXEMPLO.

FAZER NOIVA CAMPONESA VOAR – COMO EM CHAGALL.

AGORA É SÓ PUXAR O ALARME DO SILÊNCIO QUE EU SAIO POR AÍ A DESFORMAR.

ATÉ JÁ INVENTEI MULHER DE 7 PEITOS PRA FAZER VAGINAÇÃO COMIGO.

(LIVRO SOBRE NADA, 2010, P. 349-350)



# INTRODUÇÃO

## MOTIVAÇÃO INICIAL

“Vistas de longe, as grandes cidades são um acúmulo de grandes edifícios, grandes populações e grandes áreas. Para mim, isso não é “real”. O real é a cidade tal como ela é vista por seus habitantes. O verdadeiro retrato está *nas frestas do chão* e em torno dos menores pedaços da arquitetura, onde se faz a vida do dia-a-dia”<sup>2</sup>.(EISNER, 2009, p. 19)

Quando estamos envolvidos no processo de escrever a tese, somos constantemente questionados sobre o tema do trabalho. É no exercício de responder a esta questão, tão simples e tão complexa, que chegamos aos parágrafos de abertura da tese. Aqueles em que, como determinam as normas acadêmicas, devemos nos dedicar a apresentar a escolha do tema. Pois bem, começemos pelo título. “Nas Frestas do Chão” remete a um lugar imaginário onde o famoso cartunista Will Eisner acredita estariam as representações da *cidade real*. Para Borde, este conceito caro ao campo do urbanismo teve em Argan, um grande referencial para o binômio *cidade ideal/cidade real*. (Argan, 1992; Borde, 1998)

“É interessante observar que existem sempre cidades ideais sendo imaginadas na vivência concreta da cidade real. Neste sentido, uma cidade ideal nada mais seria do que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, reforçando, assim, o papel do ambiente construído como uma fonte empiricamente comprovável através da qual é possível analisar o imaginário urbano.” (BORDE, 1998, p. 13)

---

<sup>2</sup> EISNER, Will. Nova York : A Vida na Grande Cidade. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

Esse livro reúne quatro trabalhos de Eisner, a saber:

Nova York: A Grande Cidade (1981, 1982, 1983, 1986); O Edifício (1987); Caderno de Tipos Urbanos (1989); Pessoas Invisíveis (1992, 1993)

“Além desses aspectos, Argan aponta possibilidades concretas de investigação do componente real e imaginário da cidade real ao conceber a cidade real como uma obra de arte que, no decorrer de sua existência sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, e às vezes verdadeiras crises destrutivas. Assim, uma análise da dicotomia *cidade ideal* x *cidade real* está estritamente relacionada às culturas que privilegiaram as representações como forma de conhecimento, uma vez que culturas diferentes concebem de forma igualmente diversa a representação, como se pode observar em uma reconstrução histórica desta dicotomia.” (BORDE, 1998, p. 14)

Tal como Will Eisner, esta pesquisa foi motivada pelo desejo de observar e representar a cidade a partir do ponto de vista de quem caminha pela cidade, percorre suas calçadas, se perde por suas vielas, vivencia seu cotidiano, suas tradições e hábitos, sente seus cheiros, ouve seus ruídos, percebe sua dinâmica, suas texturas, seu clima e sua poesia. No entanto, a noção de *cidade real* defendida por Eisner, será abordada nesta tese como ‘mais um tipo de realidade’. Em outras palavras, uma possibilidade alternativa de visualização da cidade, mas que não desmerece e nem desmente as outras. Neste percurso pela *cidade real*, as reflexões de Careri (2013 [2002]) e De-Certeau (2011 [1980]) complementaram as narrativas gráficas e apontaram um caminho a seguir.

De-Certeau distingue duas formas de ver a cidade. A primeira, através do olhar totalizante, a visão alienada de quem observa a cidade a partir do topo de um arranhacéu (a visão de Ícaro); e, a segunda, através do olhar do praticante ordinário da cidade, que caminha em suas calçadas e experimenta seus rituais cotidianos. (DE-CERTEAU, 2011 [1980])

O privilégio conferido nesta tese às “frestas do chão” se contrapõe assim à “visão panorâmica da cidade”, proporcionada por uma abordagem apoiada na bibliografia histórica, nos planos e legislações urbanísticas. Sem negar a extrema relevância deste conhecimento, tínhamos por objetivo nos aproximarmos da experiência do cotidiano urbano, das pequenas rachaduras no concreto das calçadas, imperceptíveis àqueles que observam a cidade do alto.

Uma vez que a escolha do título já foi esclarecida, é sensato que se explique o subtítulo: “transvições da área portuária”. Em primeiro lugar, tal esclarecimento é perspicaz e necessário, porque o subtítulo traz uma palavra que não existe, um neologismo, “tranvisões”, que, por sua vez, deriva de “transver”. Essa palavra foi utilizada pelo poeta brasileiro Manoel de Barros no seguinte texto:

“O olho vê , a lembrança revê, a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo”(BARROS, 2010, p. 349)

Representar a cidade, através do desenho e da narrativa gráfica, é um processo que influencia o próprio processo, pois permite que os envolvidos - tanto quem desenha, quanto quem os vê - tenham acessos a novos pontos de vistas e percebam coisas que não se suponha seriam vistas.

Eles observam e se relacionam com o tema de uma forma muito mais profunda. A observação aqui vai além do sentido da visão, ela envolve todos os sentidos e mais, envolve a imaginação, a memória e os sentimentos. Desta maneira, a palavra “transver” foi apropriada por este trabalho para expressar esse tipo de observação presente no desenho que é feito enquanto se permanece no lugar. Uma observação que vai além da captura de um instante (como em uma fotografia), mas que é fruto de um somatório de reflexões, experiências e esboços preliminares que podem levar dias, meses ou (em alguns casos) anos e até décadas para se converter em uma imagem. Uma observação que não só expressa algum lugar através de uma ou mais imagens, mas que também cria uma forma de se relacionar com ele. O poder dessas imagens reside justamente neste aspecto de sua construção, elas são frutos da experiência nos lugares. A palavra “transver” foi escolhida porque ela expressa como o desenho e a narrativa gráfica são entendidos nesta tese. Tanto o desenho quanto a narrativa gráfica não são vistos aqui como uma forma de representação com um fim em si mesmo, mas sim como maneiras de se entender e se relacionar através deles com alguma coisa no mundo. Conhecer a cidade, seus lugares, suas memórias, seus costumes e dinâmicas e formas de apropriação do espaço.

“reconhecer-se dentro de um lugar, representar, reconhecendo, ao mesmo tempo, as características que constroem o lugar. É re-conhecer; conhecer de novo pelo processo de experiência direta com o objeto. O resultado dessa experiência, o desenho, é o registro dessa intervenção; o sujeito-objeto.”(MOLLICA, 1990, p. 9)

Em síntese, a experiência cotidiana da cidade é o tema central desta tese e o desenho e a narrativa gráfica são os instrumentos de análise e de representação desta experiência. O que nos leva a considerar a experiência cotidiana de representação gráfica da cidade como um desdobramento do tema central.

## ANTECEDENTES

No entanto, volta-se ainda à questão inexplorada da escolha do tema e as razões desta escolha. Esta tese nasceu das reflexões despertadas no mestrado do desejo de aprofundá-las no doutorado. Na pesquisa anterior, concluída em 2005, foram investigadas as transformações em curso na região portuária do Rio de Janeiro tendo como enfoque as políticas públicas que delinearam a proposição e realização de novas intervenções urbanas e suas configurações morfológicas. Naquele momento, acabara de ser construída a *Cidade do Samba* em um antigo vazão urbano na região portuária a fim de abrigar os galpões das escolas de samba em local próximo ao Sambódromo. O embate que se travava entre este projeto e seu entorno urbano heterogêneo constituíram-se como um estimulante objeto de análise para as questões que se queria abordar, a partir de uma análise

morfológica (ROSSI, 1998; AYMONINO, 1975; BENTLEY, ALCOCK e PAUL MURRAIN, 1985; LYNCH, 1997 [1960]; CULLEN, 2004 [1961]) e do agenciamento socioeconômico (HARVEY, 2003; COMPANS, 2005; ARANTES, 2000; VAINER, 2000; VASCONCELLOS, 1996) do porto do Rio de Janeiro.

A construção da *Vila Olímpica da Gamboa* e da *Cidade do Samba*, que ocuparam um grande vazio urbano deixado pela desativação de um antigo pátio de manobras de trens, marcaram o início da implementação do *Plano de Recuperação e Revitalização da Zona Portuária* (PCRJ, 2001) e do projeto *Porto Maravilha*. As diversas intervenções urbanas promovidas no âmbito deste projeto, em fase de execução ou concluídas. Estão gradativamente transformando a organização espacial, social e a experiência cotidiana dos bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo. Era preciso transver estes lugares.

A partir da análise das áreas adjacentes à Cidade do Samba foi possível coletar dados que, por sua vez, foram comparados às observações feitas sobre a forma do conjunto de edifícios da Cidade do Samba em si e suas relações com o espaço público. Esta comparação possibilitou perceber as evidentes diferenças entre a Cidade do Samba e seu entorno, principalmente no que concerne a dois aspectos. O primeiro deles diz respeito à mudança na relação formada entre as tipologias arquitetônicas e a morfologia urbana no momento em que se comparam as tipologias das áreas vizinhas à Cidade do Samba com a mesma. Essa última configura-se como se fosse um enclave fortificado, enquanto as áreas vizinhas caracterizam-se justamente pela grande permeabilidade entre os espaços públicos e privados. O segundo aspecto se refere à natureza das relações, à intensidade com que essas acontecem e como se estabelecem entre os espaços públicos e privados. Aqui também se evidencia uma modificação dessa relação ao se efetuar a transição de fora para dentro da Cidade do Samba. Destaca-se aqui que, essas relações (público-privadas) acabam sendo também influenciadas pelas especificidades das arquiteturas dos respectivos conjuntos de edificações<sup>3</sup>.

Foram apresentados alguns elementos e dados que permitiram compreender como o surgimento da Cidade do Samba está vinculado ao surgimento de uma estrutura política, econômica e social diferente. A partir da década de 1980, a figura do Estado-Nação como provedor de soluções para os males da sociedade entrou em crescente declínio (HARVEY, 2003). Enquanto isso - conforme o avanço do processo de globalização, através da “transnacionalização” do capital, do avanço

---

<sup>3</sup> Ainda que as análises morfológicas realizadas nessa ocasião não façam parte, como se poderá constatar na sequência do texto, da abordagem metodológica desenvolvida na presente tese, as mesmas foram incluídas como anexo no final deste volume.

tecnológico, da mudança das visões políticas e até das ideológicas - as cidades iam ganhando importância e autonomia em relação ao Estado. As cidades passaram a concorrer entre elas por um lugar ao sol no mercado mundial. A figura do Estado-Nação como provedor do desenvolvimento das cidades entrou em colapso e, a partir da Constituição Nacional de 1988, os governos locais passaram a ter, legalmente, mais poder sobre os rumos de suas cidades. Desde então, a administração local tornou-se a grande protagonista do planejamento urbano no Brasil. (ARANTES, 2000; VAINER, 2000; COMPANS, 2005)

Por meio desse estudo, também foi possível melhor compreender quais são os instrumentos técnicos, legislativos e operacionais que possibilitam a realização de projetos como o do Porto Maravilha. Em outras palavras, tais projetos só são possíveis na atual configuração política, econômica e administrativa.

Parte-se do pressuposto que o nascimento do projeto do *Porto Maravilha* e sua viabilização estão ligados a um amplo espectro de fenômenos interconectados que vêm acontecendo nos âmbitos global, nacional e local. A própria escolha do local de implementação do projeto se relaciona com uma tendência mundial das cidades recuperarem suas zonas portuárias degradadas. Muitas vezes, esses planos de recuperação se fundamentam no aproveitamento de um grande evento cultural. Outras vezes, possuem como carro-chefe um megaprojeto que possa catapultar o processo de renovação urbana, atraindo turistas e inserindo a cidade no mercado mundial. É claro que a possibilidade de atrair investimentos e estimular o turismo na cidade do Rio de Janeiro durante o ano inteiro, e não só durante o carnaval, através da “espetacularização” da cultura, entra em consonância com essa linha estratégica que tem se consubstanciado em diversas metrópoles do mundo. (RABHA, 2004; ARANTES, 2000; VAINER, 2000; COMPANS, 2005)

## A ESCOLHA DO TEMA

Ao final da pesquisa de mestrado citada anteriormente, algumas evidências ficaram bem claras. A mais visível delas é a forma como aquele trecho de cidade tem sido modificado. Essas transformações acontecem de duas formas principais distintas: Primeira: “de cima para baixo” com decisões tomadas pelo governo ou pelo mercado (ou os dois), apesar do discurso oficial contradizer isso. Segunda: “de baixo para cima”, de forma informal e espontânea.

Nesse momento começa a surgir a vontade de estudar melhor essas duas forças antagônicas, suas práticas e seus discursos, buscando construir um novo trabalho onde as duas forças pudessem se confrontar e ganhar visibilidade através da representação gráfica dos usos cotidianos dos espaços

públicos. Muito bem, esses temas paralelos, questionamentos e intuições lentas que surgiram durante esse trabalho ficaram incubadas e, ao tomarem contato com outras pesquisas<sup>4</sup> no âmbito das disciplinas e pesquisas da pós-graduação (UFRJ/FAU/PROURB), voltaram a despertar, sugerindo um novo rumo para a presente tese.

Torna-se necessário evidenciar que a Cidade do Samba não é o objeto da presente tese, não mais. No entanto, está inserida no contexto da área de estudo que se abordará nesta tese.

O **objeto empírico** da presente tese é a área portuária, seus lugares, seus habitantes e frequentadores, as interações entre os mesmos e com o espaço público, tendo como cenário as transformações em curso promovidas pelo projeto *Porto Maravilha*.

A questão agora é construir narrativas que incorporem sobreposições, fragmentações, repetições, simultaneidade de tempo e espaço. Criar um jogo que possibilite o nascimento de uma obra que se forma através da relação do olhar do pesquisador com o olhar do outro (CANTON, 2009, p. 37). Para tanto, se faz necessário amadurecer um método que possibilite realizar um diagnóstico, um método de observação etnográfica que crie categorias de análise pelas quais todas as narrativas passem e que também ajudem a delimitar a área de estudo, suas “pontes” e suas “fronteiras”.

O estudo da observação do espaço público com o objetivo de aprimorar o planejamento urbano remonta aos trabalhos dos pioneiros da Escola de Sociologia de Chicago e de arquitetos como Kevin Lynch que, já na década de 1950, se interessava, em suas pesquisas, pela visão que os habitantes tinham de sua cidade e de que forma ela os afetava. Para Lynch, esse método de caminhar com habitantes era uma forma de potencializar a percepção dos mesmos sobre o espaço urbano. O livro intitulado *The Image of the City* [A Imagem da Cidade], publicado pela primeira vez em 1960, se tornou uma referência obrigatória do trabalho de Lynch. William H. WHYTE também realizou uma pesquisa consistente acerca das formas como os habitantes utilizavam pequenos espaços urbanos da cidade de Nova York. No trabalho intitulado *The Social Life of Small Urban Spaces*, WHYTE discute os motivos que fazem com que certos espaços urbanos funcionem e outros não. A abordagem é feita a partir da observação direta (andando na cidade), com o auxílio da fotografia.

---

<sup>4</sup> Observar o espaço público para [re]desenhá-lo, seminário ministrado pelas professoras Doutoras Michèle Jolé (Institut d'Urbanisme de Paris) e Margareth da Silva pereira (Prourb-Fau-UFRJ).

A Interpretação da Paisagem através da Lógica Narrativa, pesquisa de tese em curso, apresentada pela arquiteta e urbanista Daniela Caron (Universidad Politécnic de Catalunya) no âmbito do grupo de pesquisa Identidade e Território (Raquel Tardin – PROURB).

Como escreve Michèle Jolé, “a cidade se apresenta à flor da pele, e o andar permite vê-la, compreendê-la”. No artigo intitulado Reconsiderações sobre o “andar” na observação e compreensão do espaço urbano, Jolé discute uma forma singular de andar na cidade, um andar coletivo como “atividade produzida”, como “um instrumento de exploração da cidade para fins cognitivos, reflexivos e de criação.”(JOLÉ, 2005)

“[...] alguns sociólogos do urbano, na França, instalaram alguns instrumentos de “observação de campo” – expressão técnica clássica, mas interessante – em que a caminhada se torna o meio de enunciação da fala sobre um lugar percorrido e estudado. A clássica entrevista “em chambre / em casa” se faz em movimento, caminhando no espaço público.”(JOLÉ, 2005, p. 426)

### DELIMITAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

As últimas três décadas (1980-2010) são de especial interesse para esta tese, pois foi nesta época que os efeitos econômicos e sociais da transnacionalização do capital e da cultura se intensificaram a uma velocidade cada vez maior, produzindo uma mudança de paradigmas no que se refere a novas intervenções urbanas.

Pretende-se analisar a configuração espacial da área de estudo, as formas de apropriação cotidiana do espaço público e o conjunto das suas tipologias a partir de sua organização atual, encarando sempre essas arquiteturas como uma construção coletiva sedimentada através da sobreposição de diversos tempos históricos (ROSSI, 1998). Para tornar o trabalho desta tese mais rico, entretanto, é de interesse do presente estudo, relacionar a descrição das formas da cidade com a organização social da mesma, ao longo de sua formação. Acredita-se que será possível integrar visões diferentes que se complementam e se enriquecem mutuamente.

Como será abordado no capítulo 5, a área de estudo (Figura 0.1) possui características bastante representativas das contradições enfrentadas pelo urbanismo atual no contexto das metrópoles capitalistas periféricas e do chamado “empresariamento urbano”. Dentre essas características pode-se destacar a natureza dos conflitos e das convergências entre diferentes agentes sociais e as particularidades dos processos e formas espaciais do setor, guardando alguns traços de semelhança, no que se refere a este último aspecto, com alguns projetos de requalificação de zonas portuárias, como o de Londres e Barcelona, que se tornaram paradigmas no atual contexto de administração urbana.



Figura 0.1: Mapa da área portuária. (FONSECA, 2006)

## A QUESTÃO

Defende-se nesta tese a importância de um método capaz de representar graficamente a cidade não só a partir dos pontos de vista dos grupos com maior poder de intervenção (formadores de consenso) no espaço urbano, mas também de grupos com menor representatividade nos processos decisórios de projetos de intervenção urbana. Seria preciso buscar um método que fosse capaz de representar aquelas pequenas histórias cotidianas.

A problemática central da tese é: como expressar graficamente a experiência cotidiana da cidade e os múltiplos pontos de vista de seus habitantes através do desenho de observação *in loco* e da narrativa gráfica?

Portanto, é necessário antecipar aqui que, mesmo sabendo que esse assunto será mais aprofundado nos capítulos seguintes, o método proposto nesta tese envolve a combinação de três dispositivos, a saber: O **“percurso comentado”**<sup>5</sup> (THIBAUD, 2000; DE-CERTEAU, 2011 [1980]; JOLÉ, 2005), o **desenho feito *in loco*** (MOLLICA, 1990; KUSCHNIR, 2012) e a posterior elaboração de **“narrativas gráficas”** (EISNER, 2009; MCCLOUD, 2008). Estas últimas contam as

---

<sup>5</sup> Percurso comentado é um instrumento metodológico descrito pelo sociólogo francês Jean-Paul Thibaud. Esse mesmo método foi apresentado pela professora do Institut d’Urbanisme de Paris e urbanista Michèle Jolé em um seminário realizado no PROURB-FAU-UFRJ em outubro de 2010.

histórias dos “percursos comentados” realizados com pessoas envolvidas (moradores, frequentadores, estudiosos) com a área de estudo, às quais o texto desta tese tratará por “informantes”. O método proposto nesta tese se estabelece justamente na associação desses três métodos, que nem sempre precisam andar juntos, e é aí que reside o aspecto inovador deste trabalho.

Esse método pretende expressar graficamente a “experiência sensível e afetiva do caminhar” através dos lugares da cidade, em contraposição à representação gráfica do “espaço geométrico do mapa ou do plano”, do “espaço euclidiano racional, homogêneo e mensurável” (TIBERGHIEEN, 2013, p. 19). Nesse sentido, o entendimento de Careri (2013 [2002]) sobre o caminhar como sendo simultaneamente uma ferramenta de leitura e escritura do espaço é fundamental para esta pesquisa.

“O que se quer é indicar o caminhar como um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e preenchida de significados, antes que projetada e preenchida de coisas. Assim, o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se 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 põem em crise o projeto contemporâneo.” (CARERI, 2013 [2002], p. 32)

De acordo com o método proposto na tese, a partir da “experiência do caminhar”, o informante deveria fornecer dados para a elaboração de “narrativas gráficas”. Contudo, não se poderia contar ou exigir dos informantes a habilidade de desenhar uma narrativa gráfica, com base na linguagem das histórias em quadrinhos (HQ’s). No esforço de responder a essa questão, buscou-se estudar os trabalhos de cartunistas nas áreas do *jornalismo em quadrinhos* e dos *quadrinhos autobiográficos*. A partir desse estudo, verificou-se que frequentemente os cartunistas eram os responsáveis por traduzir os relatos de seus entrevistados para a linguagem dos quadrinhos. No capítulo que descreve a metodologia, o leitor verificará que a mesma estratégia foi adotada nesta tese, ou seja, as narrativas gráficas se construíram com base na formação de grupos de trabalho, onde cada integrante ficou responsável por uma função específica. Não é raro que HQ’s sejam feitas por equipes: o autor, o roteirista, o desenhista, o letrista o colorista, o designer gráfico etc. Assim sendo, foram elaborados dez “percursos comentados” que geraram dez “narrativas gráficas”. Cada um desses trabalhos foi feito no âmbito da disciplina de Comunicação Visual, oferecida pelo curso de graduação em arquitetura e urbanismo da FAU/UFRJ. Cada um desses trabalhos foi feito por um grupo diferente, sendo que todos eles eram constituídos por: um informante, três ou quatro alunos da graduação e um professor/arquiteto, este último responsável pela organização e logística

dos trabalhos. Dentro de cada grupo as funções específicas (autor, desenhista, letrista, designer, colorista etc.) foram divididas convenientemente, sendo que em todos os trabalhos os moradores/frequentadores envolvidos participaram como coautores, podendo interferir em todas as etapas do processo. Os informantes se tornaram os roteiristas principais dos trabalhos.

Como será explicado posteriormente, o “percurso comentado” é uma construção coletiva de conhecimento, onde acontece uma troca entre o pesquisado e o(s) pesquisador(es), no caso, entre os informantes e os alunos e professores. Essa construção de conhecimento gerada ao longo de um percurso dentro da área de estudo fornece os dados (fotos, gravações de áudio, desenhos, mapas, vídeos, croquis, etc) para a elaboração da narrativa gráfica.

## A HIPÓTESE

A hipótese é que a participação dos moradores/frequentadores no processo de representação gráfica da experiência cotidiana dos lugares (através das narrativas gráficas) poderia se constituir como instrumento criativo e poderoso de investigação, ponderação e atuação sobre a cidade. Assim sendo, tal dispositivo metodológico deveria ser capaz de:

- Dar visibilidade aos lugares e suas dimensões simbólicas, para “além da materialidade dos espaços e dos processos que neles se desenvolvem”(SANTOS e VOGEL, 1981, p. 13);
- Visualizar e expressar graficamente a cidade de formas alternativas e complementares às formas convencionais de representação normalmente utilizadas em projetos urbanos (mapas, desenhos técnicos, perspectivas, tabelas, mapas de uso, gabaritos, fluxos etc.);
- Expressar a interação entre o ambiente construído da cidade e seus usuários e a eventual concorrência entre diferentes pontos de vista e linhas de pensamento sobre a cidade e seus lugares;
- Permitir que as pessoas da área de estudo participem do desenvolvimento da representação gráfica dos percursos, criando uma plataforma de discussão sobre essas mesmas representações;
- Incorporar o “olhar do outro” no processo de representação gráfica dos percursos.

Desta maneira, o método proposto nesta tese poderia expandir as possibilidades de visualização da cidade, convertendo-se em uma importante ferramenta no processo criativo de arquitetos e urbanistas.

## OBJETIVOS

A presente tese tem como **objetivo principal** instrumentalizar aqueles que visualizam a cidade a construir narrativas gráficas sobre a sua experiência cotidiana da vida urbana e, assim, contribuir para transformar o lugar e a cidade em que vive, assim como possibilitar ao para o arquiteto urbanista formas alternativas de visualizar a cidade sobre a qual vai atuar. Além disso, a presente tese busca se estabelecer como um trabalho que contribui para a formação de pesquisadores, para a transformação dos olhares de alunos e alunas de arquitetura e urbanismo sobre a cidade onde vivem e sobre a qual atuarão em um futuro próximo e para consolidar articulação entre os alunos da graduação e as pesquisas desenvolvidas na pós-graduação.

### Objetivos secundários

Pode-se dizer que o cerne desta tese consiste em desenvolver uma ferramenta metodológica que - através da combinação do andar, do desenho e da narrativa gráfica - seja capaz de:

- Reconhecer e representar lugares existentes da cidade a partir do contato direto do/s pesquisador/es com os mesmos;
- Enfatizar não só as características físicas da cidade, mas principalmente a interação entre as pessoas e os lugares.
- Criar uma plataforma que permita ao pesquisador interagir e se relacionar com os lugares abordados, assim como com as pessoas que os habitam e frequentam.
- Fazer com que outras pessoas possam participar do reconhecimento e da representação desses mesmos lugares, incorporando múltiplos pontos de vista e o “saber local”(GEERTZ, 1997) no processo e engajando essas mesmas pessoas a refletir sobre lugares com os quais se identificam.
- Ver e representar coisas (pessoas, relações, hábitos, ritos, modos de vida, lugares, percursos, significados) que não eram supostas de serem vistas unicamente a partir da observa-

ção do pesquisador ou através dos métodos convencionais de análise e representação arquitetônica e urbana;

- Incorporar questões como: contexto, história, críticas sociais e/ou políticas, memórias, ironia, sarcasmo etc.
- Visualizar os lugares de muitas maneiras diferentes e através de diversas abordagens, que podem servir de complemento aos métodos convencionais de análise e representação da cidade;
- Compartilhar as narrativas, de forma a envolver ativamente a comunidade no processo de reflexão sobre o sentimento de “pertencer ao lugar” ou se “identificar com o lugar” e o porquê.

## JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA DO TEMA

Nas três últimas décadas (1980-2010) a renovação de áreas centrais, a gentrificação<sup>6</sup> e a deterioração dos centros urbanos vêm sendo amplamente discutidas sobretudo no âmbito do agenciamento econômico-social. Essa noção é aqui compreendida na perspectiva de Arantes:

“Pois é: da Carta de Atenas à corretagem intelectual de planos de gentrificação, cujo caráter de classe o original inglês (*gentry*, que quer dizer: gente de boa família e boa educação, classe logo abaixo da nobreza) deixa tão vexatoriamente a descoberto. Daí a sombra de má consciência que costuma acompanhar o emprego envergonhado da palavra, por isso mesmo escamoteada pelo recurso constante ao eufemismo: revitalização, reabilitação, revalorização, reciclagem, promoção, requalificação, até mesmo renascença, e por aí afora, mal encobrendo, pelo contrário, o sentido original de invasão e reconquista, inerente ao retorno das camadas afluentes ao coração das cidades.”(ARANTES, 2000, p. 31)

Apesar de não ser abordado neste estudo, não se renuncia à importância dessa questão. Nesta tese, reconhece-se a importância e o avanço das análises precedentes sob este enfoque, e busca-se trilhar novos caminhos na direção do papel social da ferramenta, do método de interpretação e representação do espaço urbano. Trata-se de dar visibilidade aos sujeitos e práticas do cotidiano da cidade, mas ausentes em outras esferas. Na presente tese, busca-se por formas de dar visibilidade a esses sujeitos. Tornar o invisível, visível. Representar a cidade a partir do ponto de vista de quem, historicamente, nunca é representado, os que são invisíveis aos olhos da cartografia e das

---

6

Ver em: ARANTES, Uma estratégia fatal – A cultura nas novas gestões urbanas, in: A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando consensos / Otilia Arantes, Carlos Vainer, Ermínia Maricato. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.

grandes instituições que tradicionalmente controlam o poder sobre os meios de representação da cidade. Tampouco o objetivo do presente trabalho é somente tornar as coisas visíveis, mas também distribuir essas informações e criar uma plataforma de discussão onde os próprios habitantes possam retroalimentar o sistema, tornando-o mais preciso e atualizado.

Portanto, não é só uma questão de representação gráfica, vai um pouco além, é uma representação política dos sujeitos que se sentem invisíveis perante a cidade que os ignora. Um dos aspectos inovadores desta tese não reside apenas no desejo de descortinar o invisível, mas também na criação de uma plataforma de discussão sobre a cidade, um mapeamento de narrativas cotidianas alimentado por quem tem a informação.

Os trabalhos de Kevin Lynch e Gordon CULLEN, realizados na década de 1960, tornaram evidentes que a imagem é um dos elementos determinantes na criação do espaço urbano. O estudo em torno da memória coletiva, que os habitantes guardam de determinadas imagens, demonstrou, dentre outras coisas, que o espaço urbano é mais complexo que uma simples relação entre forma e função, como defendiam os modernistas. Mas mesmo os arquitetos modernistas e também seus antecessores sempre tiveram uma preocupação com a imagem durante o processo de criação do projeto. No entanto, a novidade reside no fato do discurso sobre a cidade não ser mais elaborado apenas por arquitetos, como durante o Movimento Moderno, ou por sociólogos e historiadores durante o contextualismo<sup>7</sup>, mas sim por administradores e profissionais de marketing. Estes profissionais passam a desenvolver as premissas a partir das quais vão se estruturar as novas imagens das cidades, imagens que as cidades devem ou deveriam ter para se inserir no mercado mundial, já que tal inserção é vista por grande parte destes administradores, como a única escapatória ou alternativa de desenvolvimento das cidades pós-globalização.

Mas afinal, a linguagem dos quadrinhos pode fazer alguma coisa que os desenhos normalmente usados para representar projetos arquitetônicos e urbanos não podem? De que forma a interação entre HQs e arquitetura e urbanismo pode contribuir para o desenvolvimento de análises urbanas? (ou para o eventual desenvolvimento de projetos no âmbito da arquitetura e do urbanismo?). Esses aspectos serão mais bem explicitados no capítulo 05 (Desenho Como Ferramenta Incisiva Para Representar, Reconhecendo ao Mesmo Tempo). Porém, é importante adiantar aqui algumas argumentações para justificar de forma mais consistente as escolhas tomadas pela presente tese.

---

<sup>7</sup> O termo “*contextualism*” (contextualismo) foi utilizado inicialmente na década de 1970, pelos alunos do Ateliê de Desenho Urbano da *Cornell University*, para designar a teoria de Colin Rowe, um de seus professores. Rowe enfatizou a idéia de que destruir as áreas históricas dos centros das cidades para se construir novos edifícios era um equívoco. Ao invés disso, Rowe defendia a adequação dos novos edifícios ao contexto existente. Ver mais em: (NESBITT, 2006, p. 322-337).

Nesse capítulo (05), serão dispostos os argumentos de diversos estudiosos e arquitetos que optaram por utilizar a linguagem dos quadrinhos. Entre esses argumentos, podem-se destacar alguns que ressaltam determinadas peculiaridades dos quadrinhos, peculiaridades estas que os tornariam adequados para falar de determinados aspectos representados em seus trabalhos.

Por exemplo, alguns arquitetos que flertam com o mundo dos quadrinhos, possuem o intuito de expressar um ponto de vista pessoal, articular críticas e se distinguir no meio profissional. Para esses arquitetos, como os integrantes do grupo *Archigram*<sup>8</sup>, por exemplo, os quadrinhos não seriam só uma forma de expressão escolhida aleatoriamente, mas um meio que potencializaria a proliferação de suas ideias e princípios arquitetônicos. De acordo com Trelcat (2010)<sup>9</sup> sobre a revista em quadrinhos *Amazing Archigram*, revista essa desenvolvida pelos arquitetos do grupo *Archigram*, existem dois aspectos nesse trabalho que poderiam ser relevantes para os arquitetos e urbanistas. O primeiro seria a utilização do potencial crítico dos quadrinhos (a ironia, a caricatura, o exagero, a impertinência) para questionar conceitos preexistentes, no caso do *Archigram*, para questionar e ridicularizar o estilo arquitetônico antecessor. O segundo seria a interação dos leitores com o desenvolvimento das propostas.

Para outros, como o historiador de arquitetura François Chaslin, os quadrinhos seriam um meio capaz de fazer com que as pessoas (leigos, não arquitetos) se sintam envolvidas com seus projetos, pois, segundo esses arquitetos e estudiosos, o código gráfico adotado pelos arquitetos e urbanistas é de difícil assimilação para os não arquitetos. O mesmo não aconteceria com a linguagem dos quadrinhos, por ser uma cultura de massa amplamente assimilada pela população da maior parte do mundo. Ainda segundo Chaslin (1985)<sup>10</sup>, que defende essa opinião em um texto incluído no catálogo da exposição “*Attention Travaux! Architectures de Bande Dessinée*”, ambos os meios de expressão (quadrinhos e desenhos arquitetônicos) seriam inovadores e dinâmicos. No entanto, os quadrinhos seriam mais adequados para enfrentar certos desafios, como representar

---

<sup>8</sup>Archigram (ARCHItecture teleGRAM) foi um coletivo experimental de arquitetos com base em Londres e que funcionou entre 1961 e 1974. A revista criada pelo grupo, intitulada ‘*Amazing Archigram / Zoom*’ ganhou sucesso internacional quando foi publicada em 1964. Sua capa se refere explicitamente aos quadrinhos de ficção científica. A revista inclui uma colagem em quadrinhos intitulada ‘*Space Probe*’, de Warren Chalk, um dos membros da equipe. Esse ensaio explora as relações e sobreposições entre arquitetura, ciência, ficção científica e histórias em quadrinhos.

<sup>9</sup>Trelcat descreve correspondências entre desenhos arquitetônicos específicos e histórias em quadrinhos, mesmo que distantes historicamente e geograficamente. Contudo, não identifica de forma concreta os aspectos que tornam similares as práticas de arquitetos e cartunistas.

<sup>10</sup> Ver mais em: CHASLIN, François. Fil à Plomb et Phylactères, in: De BUSSCHER, Jean-Marie (ed.). *Architectures de bande dessinée*, Paris: *Institut Français d’Architecture*, 1985, pp. 3-4. Simultaneamente à publicação deste catálogo da exposição ‘*Attention travaux!*’, Jean-Marie de Busscher, curador da exposição, coordenou uma publicação com o mesmo nome que foi publicado na revista em quadrinhos ‘*A Suivre*’. Jean-Marie de Busscher (ed.). *Attention travaux! Architectures de bande dessinée. Hors série (A suivre)*, Paris: Casterman, 1985.

emoções, movimento, mudanças climáticas repentinas, incidência extrema de luz, cenas tumultuadas, cenas noturnas, entre outros. Tampouco, os quadrinhos teriam a obrigação de serem precisos, técnicos, imóveis e silenciosos como a maioria dos desenhos arquitetônicos.(HOORN, 2012)

Mais um argumento bastante relevante para diversos autores é que, a linguagem dos quadrinhos não serviria apenas para representar o produto final de propostas arquitetônicas e urbanísticas, mas poderiam se tornar em componentes preponderantes no processo criativo de projeto. Segundo esses autores, a construção de uma narrativa gráfica obriga o arquiteto/urbanista a visualizar o problema de formas alternativas, permitindo ao mesmo refletir e redesenhar suas propostas de intervenção. Em outras palavras, seria um meio de expressão gráfica capaz de influenciar o próprio processo de projeto e não só representá-lo. Existiria precisamente aí um ponto de interseção com o processo criativo habitual de arquitetos e urbanistas.(HOORN, 2012)

Outro argumento essencial para a presente tese é aqui expressa por meio das palavras do arquiteto madrilhense Andrés Jaque<sup>11</sup> (dedicado a investigar a interação entre arquitetura e quadrinhos) que defende a ideia de que ‘através da construção da narrativa gráfica, nós projetamos, e através do compartilhamento da narrativa, nós fazemos com que outras pessoas participem do processo de projeto’.(HOORN, 2012)

Para outros autores, como Jörn Ahrens<sup>12</sup> e Isabelle PAPIEAU<sup>13</sup>, os quadrinhos são extremamente adequados para se falar sobre a “essência da vida urbana”, no entanto, também apresentariam um enorme potencial para discutir o desenvolvimento urbano, assim como para incorporar questões teóricas em tal discussão. A narrativa gráfica poderia ser enriquecida por aspectos históricos, culturais, políticos, sociológicos e culturais do contexto de uma determinada área da cidade, tornando-se um instrumento poderoso apto a favorecer o debate, a reflexão e a crítica. Desta maneira, não seria só o estudo da arquitetura por parte dos cartunistas que serviriam para criar HQ’s incrí-

---

<sup>11</sup> JAQUE (Andrés) é um arquiteto de Madrid que frequentemente utiliza as formas derivadas dos quadrinhos e das fotonovelas em seus projetos.

<sup>12</sup> Ver mais em: AHRENS, Jörn; METELING, Arno. *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*, New York and London: Continuum, 2010. De acordo com Jörn e Meteling, quadrinhos e a vida nas metrópoles estão intimamente ligados: "Isso enfatiza a necessidade de se investigar como especificamente urbana topoi, autoretratos, formas de memorização cultural, e variantes da cidade (passar, publicidade, arquitetura, histórias de detetive e fenômenos de massa, vida de rua etc.) estão sendo incorporados em histórias em quadrinhos, por um lado, e a necessidade de investigar se os quadrinhos têm competências especiais para capturar o espaço urbano e da vida da cidade e representá-la esteticamente por causa de sua natureza híbrida, que consiste em palavras, imagens e sequências, por outro. [Isso] pode ser encontrado dentro da própria arquitetura da cidade, por exemplo, como combinações de palavras e imagens na forma de sinalização e graffiti, que são profundamente influenciados pela estética dos quadrinhos." (2010, pp. 5-6) In: (HOORN, 2012, p. 30)

<sup>13</sup> Ver mais em: PAPIEAU, Isabelle. *La banlieue de Paris dans la bande dessinée*, Paris: l'Harmattan, 2001.

veis, mas, sobretudo, a linguagem dos quadrinhos poderia ser muito útil para a reflexão sobre as transformações urbanas e para eventuais propostas de intervenção na cidade.(HOORN, 2012)

Por último, apresenta-se o argumento de Diane Luther, intitulado *‘Phantastische Architektur in Comic’* (2006), no qual a autora defende que para se construir um projeto é antes necessário visualizá-lo, seja através de desenhos ou maquetes, contudo, quanto mais abrangentes e múltiplas forem essas formas de visualização, maiores seriam as possibilidades criativas de um projeto arquitetônico ou urbano. (HOORN, 2012)

## ESTRUTURA DA TESE

No intuito de entender os temas abordados, investigar a forma com que os mesmos se articulam e verificar as principais indagações propostas na tese, organizou-se o trabalho em três partes e seis capítulos. A primeira parte, intitulada **bases teóricas e estratégias metodológicas**, foi organizada em dois capítulos que tratam da fundamentação teórica e metodológica. A segunda parte, estruturada em dois capítulos, se intitula **sobre a área de estudo** e seu objetivo é aprofundar o conhecimento sobre a história da formação dos bairros, as políticas públicas, os planos urbanos antecedentes e a morfologia da área de estudo. A terceira parte intitula-se **desenho para transver** e se divide em dois capítulos que tratam da representação e do reconhecimento da cidade através do desenho e da narrativa gráfica.

Abrindo a parte dedicada às bases teóricas e estratégias metodológicas, o **primeiro capítulo** aprofunda o referencial teórico que **fundamenta os conceitos abordados** na tese. Para tanto, o capítulo foi subdividido em três seções. A primeira discute as questões da “**estrutura narrativa**”, a “**narrativa do cotidiano**”, a “**vocação do lugar**”, a diferenciação entre “**espaço**” e “**lugar**” e a interdependência entre “percurso” de “mapas” nos relatos do cotidiano. A segunda seção se aprofunda na questão da **narrativa gráfica enquanto linguagem** e procura observar alguns autores de quadrinhos relevantes, cujos trabalhos se relacionam com o tema desta tese.

O **segundo capítulo** aborda o **método** e é subdividido em três seções. A primeira introduz alguns métodos etnográficos de pesquisa de campo, assim como as suas bases teóricas. A segunda seção é um estudo da estrutura metodológica de alguns **casos-referência** dentro do campo do urbanismo e que utilizaram métodos etnográficos. Tais estudos serviram para construir os procedimentos metodológicos utilizados ao longo da tese, apresentados na terceira seção. Este capítulo descreve diversos conceitos valiosos para o trabalho em tela, dentre eles estão a “**observação participante**”, o “**caderno de croqui**”, a técnica de **combinação fotografia-desenho**, o “**am-**

**biente socioespacial expressivo**”, o “**andar coletivo**”, a “**deriva**”, o “**itinerário**” e o “**percurso comentado**”.

O **terceiro capítulo** inaugura a segunda parte da tese, **sobre a área de estudo**. Seu conteúdo abarca um breve histórico que descreve a origem dos bairros da área, os primórdios da ocupação da zona portuária, o comércio do café, a importância da estrada de ferro, a transição do século XIX para o XX, as mudanças do paradigma tecnológico na década de 1970 no porto, o abandono e o descaso nas décadas seguintes.

Complementando a segunda parte da tese, o **quarto capítulo** visa caracterizar a área de estudo, seguindo um viés morfológico e do planejamento urbano. Começa procurando entender o perfil de quem mora e trabalha na zona portuária, assim como a morfologia urbana da área. Posteriormente, faz uma recapitulação das políticas públicas, projetos e planos executados ou propostos para a zona portuária, fechando com o projeto Porto Maravilha, atualmente em fase de implementação.

Compondo a terceira parte, o **quinto capítulo** discute as possibilidades do **desenho como ferramenta de análise e síntese** dentro do campo do urbanismo. Entre as questões principais abordadas ao longo do capítulo, procurou-se investigar as origens das histórias em quadrinhos e a transição para uma linguagem mais sofisticada, tornando-se um meio expressivo para adultos. Posteriormente, discutiremos os “quadrinhos” como uma linguagem capaz de representar de maneira sintética e incisiva os lugares vivenciados. Para tanto, é fundamental explicar os dispositivos técnicos da estrutura narrativa particular dos quadrinhos, que fundem imagens e texto, editam o tempo e espaço. Na sequência, o capítulo debate sobre o poder das imagens na contemporaneidade e como o monopólio da veiculação destas é capaz de construir consensos que, em inúmeros casos, não correspondem aos pontos de vista dos retratados.

Por fim, para complementar e verificar os assuntos abordados, seguindo a metodologia proposta pela tese, o **sexto capítulo** apresenta o resultado de algumas narrativas gráficas de percursos comentados através de lugares significativos, a partir da perspectiva de personagens/habitantes escolhidos da área de estudo. Essa é uma investigação desenvolvida pelo autor desta tese, seus alunos e com a contribuição dos moradores da zona portuária, dentro do âmbito da disciplina eletiva “Comunicação Visual”, oferecida no curso de graduação da faculdade de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A **conclusão** trata de considerar e articular todos os temas abordados nos capítulos anteriores e, além disso, verificar as hipóteses iniciais do trabalho, através da avaliação dos resultados das investigações práticas realizadas em campo.

Por último, os **anexos** apresentam informações e investigações complementares sobre assuntos afins, mas que não caberiam no corpo da tese.

# PRIMEIRA PARTE :BASES TEÓRICAS E ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS



# I. PERCURSOS TEÓRICOS

Neste capítulo serão problematizadas algumas questões de cunho teórico e metodológico. Como por exemplo: Como realizar esse trabalho de cunho “científico” ou “acadêmico” sem ser “subjetivo demais”? Como construir um método efetivo para realizar essa tarefa? Como trabalhar com essa lógica narrativa e por quê? Quais são as categorias de análise que possibilitarão tal empreitada? Com o intuito de substanciar essa discussão, propõe-se no texto que se segue um diálogo entre abordagens da experiência cotidiana de acordo com os temas principais privilegiados nesta tese, estrategicamente divididos em dois temas, a saber:

**Observar o cotidiano através do andar:** Maurice Merleau-Ponty(1965), Michel de Certeau (2011 [1980]), Christian Norberg-Schulz (2014 [1976]), Guy Debord, Kevin Lynch (1997 [1960]), W. White, Michèle Jolé (2005), Francesco Careri (2013 [2002]), Walter Benjamin (Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo, 1989), Carlos Nelson F. dos Santos(1981) e Milan Kundera(2009).

**Representar o cotidiano através do desenho de observação e da narrativa gráfica:** Will Eisner (2009), Joe Sacco (2010), Guy Delisle, Scott McCloud (2008), Art Spiegelman (2009), Robert Crumb, Harvey Pekar, Daniel Clowes, Marjane Satrapi (2006), Alison Bechdel (2007), Santiago García(2012), Mélanie Van Der Hoorn (2012), Dan Mazur & Alexander Danner (2014), Adriana Caúla (2008), Urban Sketchers (2009), Eduardo Salavisa (2006), Paul Laseau (1997), Fraser e Henmi (1994), Brian Edwards (2008 [1994]), Fernando Mollica (1990).

Os autores do primeiro grupo estudaram, de uma forma ou de outra, a questão da experiência do cotidiano. A escolha dos mesmos tem o objetivo de substanciar os argumentos defendidos nesta tese em relação à importância do “caminhar”, não só como forma de explorar a cidade, mas também como uma maneira de intervir na mesma.

Começamos pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e pelo arquiteto e teórico norueguês Christian Norberg-Schulz(1926-2000). Ambos diretamente influenciados pela feno-

menologia desenvolvida originalmente por Edmund Husserl (1859-1938) e, depois, por Martin Heidegger (1889-1976). Entre os trabalhos mais significativos de Merleau-Ponty estão suas pesquisas em torno da “fenomenologia da percepção”<sup>14</sup>, reunidas em um livro que foi publicado pela primeira vez em 1945. Christian Norberg-Schulz se dedicou, desde a década de 1960, ao estudo da fenomenologia da arquitetura. Norberg-Schulz sedimenta seu trabalho diretamente sobre o alicerce construído pelo pensamento de Heidegger, principalmente no ensaio “Construir, habitar, pensar”.

“A fenomenologia, definida inicialmente por Edmund Husserl (1859-1938) como uma investigação sistemática da consciência e seus objetos, é entendida por Norberg-Schulz como um ‘método’ que exige um ‘retorno às coisas’, em oposição às abstrações e construções mentais.” (2014 [1976], p. 443)

Norberg-Schulz foi um dos primeiros a teorizar sobre os ambientes sob o viés da fenomenologia, enxergando na arquitetura um “potencial fenomenológico” para criar lugares com significado.

Husserl e Heidegger continuaram aprimorando suas teorias fenomenológicas ao longo da vida, embora viessem a discordar sobre seus métodos posteriormente. Husserl exerceu influência sobre diversos outros pensadores importantes, entre eles Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Paul Ricoeur (1913-2005). Apesar de todos esses autores interpretarem a fenomenologia de Husserl de formas distintas, seguindo caminhos mais divergentes do que convergentes, é possível identificar alguns conceitos-chave comuns, através dos quais é possível distinguir um estilo de pensamento característico da fenomenologia. (GIORGI, 2012, p. 386)

Fenomenologia quer dizer “ciência dos fenômenos”, em outras palavras, o estudo dos fenômenos que se apresentam à consciência e da maneira como se apresentam. Essa abordagem leva ao interesse pelas experiências vividas por um indivíduo. Nessa linha de raciocínio, a consciência ocupa um papel preponderante na fenomenologia, na medida em que toda experiência se dá através dela. Sem a consciência nada é possível.

Quando usa o termo “experiência”, Husserl não se refere a algo místico ou romântico, ao contrário refere-se à experiência de uma série de fenômenos “reais” segundo o ponto de vista da consciência de quem os vivencia. Tais fenômenos podem tanto se relacionar com coisas concretas, como objetos, edifícios e espaços, quanto com coisas imateriais, como lembranças, hábitos, tradições e rituais. O que importa é entender como esses fenômenos são percebidos pela consciência e o que eles significam para o indivíduo.

---

<sup>14</sup>MERLEAU-MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção – 4. Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. – (Biblioteca do Pensamento Moderno)

Outro ponto importante destacado por Husserl é que objetos e sujeitos não existem de forma independente, o indivíduo só faz sentido através da sua relação com o mundo, da mesma maneira, o mundo pressupõe um sujeito ou consciência para a qual ele é. Dito de outra forma, nenhuma coisa ou pessoa tem significado em si mesmo, sem um contexto. Essa carga simbólica é o que dá vida às coisas que afetam a nossa maneira de ser no mundo (GIORGI, 2012, p. 388-390)

“Na primeira parte do século XX, filósofos fenomenologistas, especialmente Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty, e físicos, como Einstein e Bohr, tinham, de maneiras muito distintas, identificado inadequações profundas na lógica cartesiana e na ciência newtoniana. ‘Positivismo’, escreveu Husserl, ‘decapita a filosofia’, o que significa que a ciência empírica deixa de fora os sentimentos, emoções, experiências e tudo que é humano. A ciência espacial, pode-se dizer, achatava a geografia, reduzindo-a a uma única dimensão. Isso deixa de fora a história, a estética, a poesia e a maioria das conexões que as pessoas têm com regiões, cidades e ambientes naturais.” (RELPH, 2011, p. 19)

Ainda no campo da fenomenologia, Michel de Certeau (1925-1986) faz parte do time de pensadores que são caros para a presente tese. De-Certeau nasceu e estudou na França, foi filósofo e historiador, no entanto seu interesse por outras disciplinas se fez notar ao longo de sua vida, dentre elas a psicanálise, a fenomenologia e o misticismo. Sobre esse autor em particular, interessamos suas teorias sobre as práticas cotidianas, compiladas em seu livro intitulado “A invenção do cotidiano”<sup>15</sup>, publicado pela primeira vez em 1980.

A postura epistemológica que defende a transformação da vida cotidiana como antídoto contra a alienação da sociedade, também está em íntima consonância com o pensamento do intelectual, artista e ativista político Guy-Ernest Debord (1931-1994). Que se destacou, entre outras atividades, como fundador da Internacional Letrista, em 1952, e da Internacional Situacionista (IS), em 1957. A IS se preocupou inicialmente com questões relativas à arte e ao urbanismo, inclusive realizando críticas severas ao urbanismo moderno. O debate travado pela IS acabou migrando para a crítica política, culminando com a sua participação ativa nos eventos ocorridos em Paris em Maio de 1968<sup>16</sup>.

“Os letristas, reunidos em torno de Debord, já anunciavam algumas ideias, práticas e procedimentos que depois formaram a base de todo o pensamento urbano situacionista: a psicogeografia, a deriva e, principalmente, a ideia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a construção de situações.” (BERENSTEIN-JACQUES, 2003, p. 16)

<sup>15</sup>CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer; 17. Ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

<sup>16</sup> Apologia da deriva ; escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista; Paola Berenstein Jacques, org.; Estela dos Santos Abreu, tradução. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 18.

A questão principal para os situacionistas era que a transformação da vida cotidiana se daria através da construção de situações. Essa abordagem específica, se aproxima das idéias defendidas por Henri Lefebvre, na trilogia *Critique de la vie quotidienne*, que chegou a se relacionar com o movimento Situacionista em seus primórdios.

“A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através do andar sem rumo. A psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através das derivas e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação básica do caminhar na cidade.”(BERENSTEIN-JACQUES, 2003, p. 22)

A caminhada - presente nas deambulações surrealistas e nas derivas situacionistas – continua sendo referência para alguns pesquisadores contemporâneos como Michèle Jolé e Francesco Careri, que se interessam pelo andar como uma forma de explorar o território, segundo uma abordagem tanto analítica quanto poética. Michèle Jolé é professora doutora do *Institut d’Urbanisme de Paris* e seu nome está ligado à sociologia e à etnografia urbana.

Francesco Careri é arquiteto e professor da *Università degli Studi Roma Tre*, desde 2005. Em 1995, foi cofundador do grupo *Laboratorio d’Arte Urbana Stalker/Osservatorio Nomade*. Foi autor dos livros *Constant. New Babylon, Uma Città Nómade*, publicado em 2001, e *Walkscapes: O caminhar como prática estética*<sup>17</sup>, publicado pela primeira vez em 2002. Neste último, Careri procurou aprofundar-se sobre três momentos importantes da história do caminhar. A primeira dessas passagens foi a do dadaísmo ao surrealismo (1921-24), a segunda, da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956-57) e a terceira e última, do minimalismo à *Land art*. O arquiteto italiano afirma que a arquitetura e o nomadismo não são antagônicos e defende sua afirmação com base no entendimento profundo da relação histórica entre percurso e arquitetura.(CARERI, 2013 [2002])

---

<sup>17</sup> CARERI, Francesco. *Walkscapes : o caminhar como prática estética*. – São Paulo : Editora G. Gilli, 2013.

## .II O COTIDIANO DA CIDADE ATRAVÉS DA ESTRUTURA NARRATIVA

“O que criou a humanidade foi a narração” Pierre Janet (1928, p. 261.)

Merleau-Ponty argumenta que para se compreender certos fenômenos a visão subjetiva é a mais adequada (ou a mais “objetiva” para esses casos). Não se trata de traçar uma fronteira entre as visões subjetiva e objetiva, mas de riscar essa linha divisória no ponto certo. Para Merleau-Ponty, tentar entender o comportamento humano através exclusivamente da visão objetiva é um equívoco, pois separa a fisicalidade externa da consciência interna, sendo que o comportamento humano é produto da subjetividade. (MERLEAU-PONTY, 1965; BORDE, 1998)

### .III NARRATIVA DO COTIDIANO

“Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada.”(DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 159)

Para melhor explicitar essas questões, e contextualizá-las no campo do urbanismo, tracemos um paralelo entre Merleau-Ponty e Michel de Certeau. Em *A Invenção do Cotidiano*, mais especificamente no capítulo VII, intitulado *Caminhadãs pela Cidade*, Certeau analisa justamente essa dicotomia entre olhar a cidade “de fora” e “de dentro”. O filósofo utiliza a expressão “*voyeurs ou caminbantes*”. Em seu texto, De-Certeau tenta descrever essa “visão de fora” tomando partido de uma analogia que descreve um observador que visualiza a cidade a partir do último andar do World Trade Center<sup>18</sup>. Esse observador tem a visão total da cidade, ele se transforma em um voyeur, a ele é oferecida uma visão divina, como Ícaro voando alto, alheio ao confuso labirinto sem fim abaixo dele. No entanto, essa visão celeste, distante, não é privilégio dos nossos tempos, como bem apontou Certeau:

---

<sup>18</sup> Quando De-Certeau escreveu o texto em 1980, as torres ainda estavam de pé. Em 2001, as torres foram tombadas devido ao “atentado de 11 de setembro”.

“A vontade de ver a cidade precedeu os meios de satisfazê-la. As pinturas medievais ou renascentistas representavam a cidade vista em perspectiva por um olho que, no entanto, jamais existiria até então. Elas inventavam ao mesmo tempo a visão do alto da cidade e o panorama que ela possibilitava. Essa ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste. Fazia deuses. Será que hoje as coisas se passam de outro modo, agora que processos técnicos organizaram um ‘poder onividente?’”(DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 158)

Para De-Certeau, essa atitude de “se colocar à distância” é similar à postura adotada por grande parte dos planejadores urbanos, administradores do espaço, urbanistas e cartógrafos em relação à cidade. O autor vai ainda mais longe:

“A cidade-panorama é um simulacro “teórico” (ou seja, visual), em suma, um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas. O deus voyeur criado por essa ficção [...] deve excluir-se do obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia a dia e fazer-se estranho a eles.”(DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 159)



Figura 1.1: Imagem simulacro projetada para a vista aérea da Praça Mauá após as reformas do Porto Maravilha<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Porto Maravilha e o Rio de Janeiro + 6 casos de sucesso de revitalização portuária / Verena Andreatta, organizadora – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p.220.

“Mas “embaixo”(down), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo.”(DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 159)

Esses fragmentos de trajetórias escrevem uma narrativa polifônica. Sem espectador e sem autor (único), os percursos avançam e se entrecruzam, formando uma rede, modificando cotidianamente os espaços urbanos.

Para De-Certeau, os relatos atravessam os lugares e também os organizam, reunindo-os em um só conjunto; comendo frases e itinerários, percursos de espaços. Sendo assim, estruturas narrativas capazes de ordenar as mudanças de ambiências relatadas, e podem descrever a sequência de lugares dispostos de forma linear ou entrelaçada. Como, por exemplo: “daqui (Gamboa) a gente vai para lá (Morro da Conceição); este lugar (um quarto) inclui outro (um sonho ou uma lembrança); etc”. Essas narrativas são representações (gráficas ou literárias) da interação entre os atores (habitantes, usuários, um estrangeiro, um urbanista), seus protagonistas, e o espaço urbano. Ou, como sintetiza De-Certeau, “qualquer relato nada mais é que um relato de viagem, espaço praticado. A narrativa organiza a caminhada.”(2011 [1980], p. 182)<sup>20</sup>

## 1.1.2 VOCAÇÃO DO LUGAR

“O ato fundamental da arquitetura é compreender a ‘vocalização do lugar.’”(NORBERG-SCHULZ, 2014 [1976], p. 459)

Mas como analisar essas narrativas do espaço e, afinal, porque é tão importante observar o cotidiano? O teórico norueguês Christian Norberg-Schulz, que foi buscar respostas na fenomenologia de Edmund Husserl e nos textos do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), sobretudo o ensaio intitulado “construir, habitar, pensar”.

Norberg-Schulz entende a fenomenologia como um “‘método’ que exige um ‘retorno às coisas’, em oposição às abstrações e construções mentais”(NORBERG-SCHULZ, 2014 [1976]), usualmente utilizadas em métodos científicos. Na tentativa de obter uma base de dados objetiva e imparcial, a ciência decompõe e utiliza abstrações para explicar os fenômenos concretos do dia a dia e, ao fazê-lo, se afasta da complexidade que constitui os lugares, cheios de fenômenos inseparáveis e interdependentes.

---

<sup>20</sup> Os transportes coletivos da cidade de Atenas são chamados pelos gregos de *metaphorai*. Para se deslocarem de um lugar para o outro, os atenienses tomam uma “metáfora”. Para De-Certeau, “os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome.” (2011 [1980], p. 182)

O arquiteto norueguês estabeleceu importantes relações entre fenomenologia e arquitetura, no sentido de contribuir para a compreensão e criação de *lugares específicos*, portadores de conteúdo e significado. Norberg-Schulz (2014 [1976]) resgatou o conceito romano de *genius loci*, que diz respeito ao “espírito do lugar”.

”Nosso mundo-da-vida cotidiana consiste em fenômenos concretos. Compõe-se de pessoas, animais, flores, árvores e florestas, pedra, terra, madeira e água, cidades, ruas e casas, portas, janelas e mobílias. E consiste no sol, na lua e nas estrelas, na passagem das nuvens, na noite e no dia, e na mudança das estações. Mas também compreende fenômenos menos tangíveis, como os sentimentos. Isto é, o que nos é dado é o conteúdo de nossa existência”.(NORBERG-SCHULZ, 2014 [1976])

Quando ele emprega a palavra “lugar”, está se referindo à sua “essência”, os materiais que o constituem, suas cores, cheiros, formas, as coisas que acontecem ou aconteceram ali. Não se trata de uma mera localização geográfica. Após analisar profundamente o fenômeno do lugar, Norberg-Schulz conclui que os lugares deveriam ser estudados e compreendidos através de categorias como “espaço” e “caráter”. O espaço geométrico propriamente dito e a “atmosfera” geral do lugar. Podemos falar aqui do “espaço vivido”, como definido por Durkheim (2014 [1895]) e Lévi-Strauss (2012 [1958]), mas para Norberg-Schulz, a distinção entre essas duas categorias é útil, na medida em que espaços muito parecidos podem possuir essências completamente distintas, dependendo da forma como os elementos concretos que os constituem são dispostos. Contudo, vale ressaltar que, para o autor, espaço e caráter são mutuamente dependentes e inseparáveis.

Baseado nas leituras do Heidegger(2010 [1951], p. 125-141), especialmente o texto intitulado ‘*Construir, Habitar, Pensar*’<sup>21</sup>, Norberg-Schulz chega à conclusão que o habitar não significa apenas construir um edifício, ao contrário, vincula-se intimamente à noção de identificação com o lugar, ao “sentimento profundo de ser do lugar”, de “pertencer a um lugar concreto”. Nós nos identificamos com coisas concretas do dia a dia, objetos, formas, rituais, hábitos. Nós atribuímos significados à essas coisas e nossa existência se assenta nesses alicerces que, geralmente nos acompanham e se conformam desde a infância. Para Norberg-Schulz, a compreensão dos conceitos de “identificação” e “caráter do lugar” se torna cada vez mais urgente nos dias atuais. De acordo com Norberg-Schulz, identificar-se com o lugar significa “ter uma relação ‘amistosa’ com determinado ambiente”(2014 [1976], p. 456). Para Lynch(1997 [1960]), esta relação aconteceria a partir de elementos como “rua”, “marco”, “bairro ou distrito”, “limite” e “nó” que estruturam a percepção que os habitantes tem da cidade, ajudando-os a se orientar nela. Ao perceber como esses

<sup>21</sup> O texto pode ser encontrado In: (HEIDEGGER, 2010 [1951], p. 125-141). Mas foi originalmente apresentado em uma conferência sobre “O homem e o espaço”, ocorrida em 5 de agosto de 1951 durante o Diálogos de Darmstadt II [Darmstädter Gesprächs II] e posteriormente publicada pela Neue Darmstädter Verlagsanstalt em 1952, p. 72s.

elementos se relacionam, os habitantes teriam como formar uma imagem bem definida do ambiente que os cerca. Essa imagem, responsável pela sua “sensação de segurança emocional”. Lynch denominou “imaginabilidade” essa qualidade de alguma coisa, forma, cor ou organização criar uma imagem marcante no imaginário coletivo dos habitantes. (LYNCH, 1997 [1960])

A função prática de orientação vem recebendo mais ênfase em nossa sociedade, em detrimento da função de identificação. Talvez esse fato ajude a explicar, em parte, por que convivemos cada vez mais com espaços alienantes, carentes de significado e conteúdo. Contudo, uma das questões essenciais abordadas por Norberg-Schulz em seu texto é que necessitamos urgentemente de uma estrutura espacial onde a identificação com o lugar seja tão ou mais importante que o sistema de orientação. É importante que os ambientes sejam formados por objetos e construções reais, capazes de despertar nos indivíduos o sentimento de identificação: “Identificação e orientação são aspectos essenciais do ‘estar-no-mundo’ do homem.”(NORBERG-SCHULZ, 2014 [1976], p. 457)

A própria noção de que “orientar-se no lugar” e “identificar-se com o lugar” sejam coisas distintas é um equívoco, na medida em que são interdependentes, como esclareceu o antropólogo brasileiro Roque Laraia quando observa que “a cultura condiciona a visão de mundo do homem”. Ou seja, para se orientar bem em algum lugar, antes é necessário estar identificado com a natureza do mesmo. Laraia escreve ainda que: “A cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas”(LARAIO, 2001). Nessa mesma linha de raciocínio, Heidegger enfatiza que: “A poesia não voa acima e sobrepuja a terra a fim de escapar dela e de pairar sobre ela. A poesia é o que primeiro traz o homem para a terra, fazendo-o pertencer a ela, e assim trazendo-o à morada”. Norberg-Schulz defende que a arquitetura pertence à poesia e que ajudar o homem a habitar é o seu objetivo.

Optou-se nesta tese pela utilização das narrativas gráficas, com o intuito de emprestar maior precisão a algumas práticas capazes de organizar o espaço. Algumas categorias de análise descritas por Certeau serão bastante úteis, podendo funcionar como filtros através dos quais todas as narrativas possam perpassar ao longo da tese. A seguir a presente tese se preocupará em explicar melhor essas questões enunciadas pelo autor como: a bipolaridade “mapa” e “percurso”, os processos de delimitação ou de “limitação” e as “focalizações enunciativas”.

### .1.1.3 ESPAÇOS E LUGARES

O espaço é um lugar praticado. Os pedestres é que transformam a rua – lugar geometricamente projetado pelo urbanista – em espaço vivenciado. Os relatos das práticas do lugar constituído por um sistema de signos possibilitam uma leitura possível do espaço produzido.

“Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar.[...]Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais.”(DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 184)

Merleau-Ponty também faz uma diferenciação entre “espaço geométrico” (semelhante ao “lugar” descrito por De-Certeau) e “espaço antropológico”. Essa distinção, no caso de Merleau-Ponty, tenta dar conta de distinguir a experiência voyeurística do espaço geométrico do espaço antropológico que é existencial, ao mesmo tempo em que a existência é espacial.(DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 184-185)

“Essa experiência é relação com o mundo; no sonho e na percepção, e por assim dizer anterior à sua diferenciação, ela exprime “a mesma estrutura essencial do nosso ser como ser situado em relação com um meio” – um ser situado por um desejo, indissociável de uma direção da existência” e plantado no espaço de uma paisagem. Deste ponto de vista, “existem tantos espaços quanto experiências espaciais distintas”. A perspectiva é determinada por uma “fenomenologia” do existir no mundo.”(DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 185)

Milan Kundera pode ajudar-nos a reforçar o pensamento de Merleau-Ponty. Quando perguntado sobre como conciliava seu interesse pela história da sociedade e sua convicção de que o romance examina antes de tudo o enigma da existência, Kundera respondeu da seguinte forma:

“Heidegger caracteriza a existência por uma fórmula superconhecida: in-der-Welt-sein, estar-no-mundo. O homem não se relaciona com o mundo como um sujeito com o objeto, como o olho com o quadro; nem mesmo como um ator no cenário de um palco. O homem e o mundo estão ligados como o caramujo e sua concha: o mundo faz parte do homem, ele é sua dimensão e, à medida que o mundo muda, a existência (in-der-Welt-sein) muda também. Depois de Balzac, o Welt de nosso ser tem o caráter histórico, e as vidas dos personagens se desenrolam num espaço de tempo balizados com datas.”(KUNDERA, 2009, p. 40)

Ao analisar as práticas cotidianas que criam as articulações dessa experiência, o antagonismo entre “lugar” e “espaço” nos leva, através principalmente dos relatos, a dois tipos de espaços urba-

nos, o primeiro: privado de narrativas e de práticas, um espaço “degradado” e o segundo: espaço produzido e praticado pelas ações de sujeitos históricos, um espaço onde os imaginários e memórias coletivas estão ativos. Parece que a produção do espaço está sempre vinculada com a história. Portanto, como conclui De-Certeau, os relatos são capazes de, a todo o momento, transformar espaços em lugares ou lugares em espaços. A zona portuária do Rio de Janeiro é cheia de exemplos desse antagonismo. Além disso, os relatos são responsáveis por mediar as relações transitórias que se estabelecem nas fronteiras entre os “espaços” e “lugares.”. (DE-CERTEAU, 2011 [1980])

### *Crítérios e categorias de análise*

Foi dito anteriormente que: a produção do espaço parece estar sempre vinculada a uma história, espaço produzido e praticado pelas ações de sujeitos históricos (sejam eles poucos ou milhares). Ao longo do trabalho desenvolvido nesta tese, procurou-se selecionar “personagens” representativos da área portuária, personagens que estejam de alguma forma intimamente envolvidos com as metamorfoses que os bairros, que formam a zona portuária, vêm sofrendo e ainda sofrerão. Com a ajuda desses personagens, e através do “caminhar coletivo”, é que se pretende construir essas narrativas acerca do porto e seus acontecimentos cotidianos, relatos que se sobrepõem, se contradizem e se conectam em uma rede de histórias que se prolongarão até o final da tese, procurando registrar minimamente essa época de transformação representada pelo projeto Porto Maravilha. Mas como essas narrativas vão lidar com a História? O que as narrativas que serão construídas no curso da tese podem dizer sobre a História?

Nesse ponto, propõe-se uma analogia com alguns princípios que estruturam a narrativa utilizada por Milan Kundera na construção de seus romances, a saber:

“Primeiro princípio: todas as circunstâncias históricas eu trato com uma economia máxima. Eu me comporto em relação à História como o cenógrafo que monta uma cena abstrata com alguns objetos indispensáveis à ação.

Segundo princípio: entre as circunstâncias históricas não guardo senão aquelas que criam para meus personagens uma situação existencial reveladora. [...]

Terceiro princípio: a historiografia escreve a história da sociedade, não a do homem. É por isso que os acontecimentos históricos de que falam meus romances são muitas vezes esquecidos pela historiografia.

Quarto princípio (que vai mais longe): não apenas a circunstância histórica deve criar uma nova situação existencial para um personagem de romance, mas a História deve em si mesma ser compreendida e analisada como situação existencial. [...]

A situação histórica aqui não é um pano de fundo, um cenário diante do qual as situações humanas se desenrolam, mas é em si mesma uma situação humana, uma situação existencial em desenvolvimento.[...] Todos esses personagens realizam não apenas sua história pessoal, mas também, além disso, a história suprapessoal”. [...] (KUNDERA, 2009, p. 41-42)

### *Percursos e mapas*

Um estudo dos primeiros mapas medievais nos mostrará que eles nada mais eram que prescrições de ações que, na maioria das vezes, um peregrino deveria tomar. Traçados lineares de percursos, com instruções que indicavam etapas como onde dormir, rezar, hospedar-se, comer, cidades por onde passar etc. As distâncias eram dadas em tempo de marcha: tantos dias até a próxima cidade, tantas horas até a catedral etc. Com o advento da geometria analítica e, mais tarde, da descritiva, o mapa, ao longo de séculos, foi ganhando autonomia em relação ao percurso comentado e as representações narrativas que habitavam os mapas foram se extinguindo aos poucos.

Historicamente, nos relatos cotidianos, as descrições do “tipo percurso” sempre estiveram entrelaçadas ou pontuadas por descrições do “tipo mapa”. Posteriormente, na história das representações literárias e científicas, essas duas formas de contar o espaço foram se desvinculando progressivamente. Os relatos de espaços da vida cotidiana invertem essa lógica histórica do mapa de lugares geográficos. Os relatos são “feituuras do espaço”, nos contam o que se pode fazer ali. C. Linde e W. Labov realizaram estudos precisos das descrições de apartamentos de Nova York, por parte de seus habitantes. Chegaram a dois tipos de descrição: “mapa” (*map*) e “percurso” (*tour*). As descrições do tipo mapa são: “o jardim interno fica perto do banheiro social” e as do tipo percurso são: “Depois que passar pela sala, você vira à esquerda e chega à cozinha”. Linde e Labov computaram que uma ínfima parte do montante de habitantes estudados recorreu a descrições do tipo mapa (cerca de três por cento), o restante utilizou a abordagem tipo percurso. Dito de outra forma, as narrativas como instrumento de análise oscilam entre apresentar um quadro estabelecido (mapa) e/ou organizar movimentos e ações (percurso), sendo que os narradores (na pesquisa de Linde e Labov) privilegiaram majoritariamente a segunda. Baseado nessa pesquisa e em outras, De-Certeau procurou explicar melhor as relações entre indicadores de “percursos” e indicadores de “mapas” quando os mesmos coexistem na mesma narrativa. Vimos que um deles domina completamente o outro, então como seria a coordenação dos dois? Como escreve De-Certeau, “entre um fazer e um ver”. (DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 203-206)

A questão toca finalmente, na base dessas narrações cotidianas, a relação entre o itinerário (uma série discursiva de operações) e o mapa (uma descrição redutora totalizante das observações), isto é, entre duas linguagens simbólicas e antropológicas do espaço, dois polos da experiência. Parece que, da cultura “ordinária” ao discurso científico, se passa de um para o outro. [...] O tecido narrativo onde predominam as descrições de itinerários é, portanto, pontuado de descrições do tipo mapa, que têm como função indicar ou um efeito obtido pelo percurso (“você vê...”), ou um dado que postula como seu limite (“há uma parede”), sua possibilidade (“há uma porta”) ou uma obrigação (“há um sentido único”) etc. A cadeia das operações espacializantes parece toda pontilhada de referências ao que produz (uma representação de lugares) ou ao que implica (uma ordem local). Tem-se assim a estrutura do relato de viagem: histórias de caminhadas e gestas são marcadas pela “citação” dos lugares que daí resultam ou que as autorizam.”(DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 204-205)

### *Demarcações*

Os relatos cotidianos também exercem o papel de demarcar os lugares. As demarcações são uma “bricolagem” de histórias, fragmentos, relatos compilados em um único conjunto. Criam e articulam espaços, facilitam o entendimento da construção de mitos. Exerce um papel decisivo na organização e criação dos espaços, na ausência dos relatos o espaço se esvazia de conteúdo, perde-se.(DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 207-215) Quando o relato delimita um espaço, seu papel de “autorizar o estabelecimento, o deslocamento e a superação de limites” se torna evidente. Na oposição entre estabelecer e cruzar o limite, as metáforas da ponte e da fronteira surgem como figuras narrativas primordiais.

Em criar um “teatro de ações”, encontra-se a primeira função do relato, fundar uma arena legítima onde ações possam acontecer efetivamente, um teatro onde as práticas sociais (às vezes antagônicas e contraditórias) são autorizadas. No relato reside ainda uma contradição simbolizada pelo diálogo entre a “fronteira” e a “ponte”. Se por um lado os relatos não param de instaurar fronteiras entre espaços estranhos, por outro criam inter-relações entre os personagens que habitam esses diferentes espaços. As fronteiras são espaços compartilhados, pontos de encontro. Sofrem constantes deslocamentos por meio das apropriações contínuas dos dois lados. A fronteira é de quem? O rio, o muro, pertencem a qual lado? A fronteira desempenha uma função mediadora. Está longe de ter o papel de não lugar que o traçado cartográfico lhe atribui. Citando novamente Certeau, “a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros. [...] O relato, por suas histórias de interação, uma “lógica de ambigüidade”. “Torna” a fronteira em ponto de passagem, e o rio em ponte”. A narrativa é capaz de transgredir os limites demarcados pelo mapa. A narratividade instaurada pelo caminhar guarda esse aspecto de delinquência em relação às fronteiras. O relato, assim como o delinquente, possui o privilégio de viver nos interstícios dos limites que desfaz. (DE-CERTEAU, 2011 [1980], p. 215-217)

## .1.2 (RE)ENCONTRAR A CIDADE ATRAVÉS DESENHO DE OBSERVAÇÃO

Partindo da relação cotidiana e afetiva entre a cidade e seus habitantes como tema, investigam-se nesta tese as possibilidades do croqui etnográfico como método de construção de narrativas gráficas que, por sua vez, buscam interpretar o que Norberg-Schulz (2014 [1976]) chamou de “caráter” ou “espírito” do lugar, ou ainda, o que João do Rio chamou de a “alma das ruas”.

Assim sendo, pode-se dizer que o cerne desta tese consiste em explorar as potencialidades do desenho como ferramenta de análise e síntese do “caráter” de um lugar. Convém, portanto, um mergulho mais profundo na linguagem do desenho e, especificamente, nos tipos de desenho utilizados durante o desenvolvimento desta tese e, em tempo, explicar as razões pelas quais se optou pela utilização deles?

### .1.2.1 POR QUE DESENHAR?

Como professor de desenho, o autor desta tese sempre faz essa mesma pergunta aos seus alunos e alunas do curso de graduação em arquitetura e urbanismo: Por que desenhar? Em uma época em que tanto os softwares de representação gráfica quanto os aparelhos de captação de imagem são tão avançados, sofisticados e acessíveis, por que desenhar? Por que não tirar uma foto ou usar um dos inúmeros e variados softwares disponíveis de desenho digital? Antes de tudo, é preciso enfatizar que uma coisa não exclui necessariamente a outra e, ao contrário, podem ser complementares, como o leitor poderá constatar na sequência do texto.

Se a resposta a essa pergunta vier de alguém que desenha cotidianamente, provavelmente esta pessoa dirá que adora desenhar e que se diverte ao fazê-lo e, talvez, essa seja mesmo a melhor razão para se fazer qualquer coisa. Todavia, existem outras razões importantes e ao longo dos próximos parágrafos, buscar-se-á explicitar as mesmas. O texto que se segue não só vai procurar argumentar a favor da importância e das aptidões do desenho à mão livre, como também buscará demonstrar que esta atividade segue bem viva.

O desenho é uma linguagem que precede até mesmo a escrita. Uma linguagem que não serve apenas para representar coisas, mas principalmente para entender coisas. Uma investigação sobre a palavra ‘desenho’ (e as suas traduções em todas as línguas de origem latina) revelará que a sua origem está relacionada ao termo *disegno*, no qual residem dois significados intimamente entrelaçados. O primeiro é o fazer em si, as habilidades e a técnicas necessárias para se desenhar, o se-

gundo é o ‘*desígnio*’, é a intenção, o plano, o propósito de criar alguma coisa, a vontade de tirar aquela coisa da sua cabeça e materializá-la no mundo real, construí-la. (WATSON, 2010, p. 8; ARTIGAS, 1999, p. 73; COSTA, 1995, p. 242)

No âmbito da arquitetura e do urbanismo, certamente o desenho sempre foi uma ferramenta muito útil para se visualizar, manipular e verificar os aspectos de um projeto antes de investir tempo e dinheiro para construí-lo. As primeiras evidências de representações gráficas de projeto - feitas em placas de argila ou de pedra, folhas de couro ou papiro e lâminas de madeira - datam do antigo Egito. A importância do desenho na arquitetura romana também pode ser atestada a partir de diversas evidências históricas. O próprio Vitruvius foi o primeiro a sistematizar definições de desenho de arquitetura, como *architectonica* (planta), *orthographia* (elevações) e *scenographia* (escoreço, método que buscava simular profundidade). Segundo BARKI (2003), mesmo que “os construtores e mestres pedreiros medievais fizessem uso dos desenhos, estes não eram, aparentemente, fundamentais para seus ofícios”. Porém, esse quadro começaria a mudar a partir do século XIV. Datam dessa época desenhos de elevação precisos feitos para o campanário da Basílica *Santa Mariadel Fiore*, em Florença. A mesma basílica que seria coroada, no início do século XV, com um domo monumental projetado por Filippo Brunelleschi (1377-1446). Muitos historiadores apontam o projeto ambicioso de Brunelleschi como um marco na forma como se fazia arquitetura. O arquiteto italiano não só revolucionou o canteiro de obras, criando uma síntese entre as técnicas de construção de antigas abóbadas romanas e propostas experimentais inovadoras, como também a ele foi atribuído o aprimoramento da representação gráfica de projeto, a fim de visualizar as soluções propostas sugeridas e convencer os contratantes acerca da viabilidade das mesmas. A esse respeito, BARKI chama a atenção para o pioneirismo de Brunelleschi na utilização da perspectiva cônica em representações de projeto de arquitetura:

“Brunelleschi havia ‘inventado’ – ou pelo menos dado um sentido prático ao seu emprego na arquitetura – a perspectiva linear arquitetônica em 1417. Propondo inclusive uma espécie de instrumento ótico – noticiado por Vasari – que possibilitava a visão do edifício projetado inserido no seu contexto real.”

“Aparentemente, é Alberti, ainda que enfatizando a diferença entre o desenho de arquitetos e pintores, num tratado sobre a pintura de 1436, que a desenvolve e dissemina, formalizando seu emprego gráfico com um prático sistema de quadrículas perspectivadas.” (BARKI, 2003)

É evidente que a efetivação de plantas e elevações mais precisas e da perspectiva cônica não modificaram apenas as representações gráficas de projeto arquitetônico, mas também influenciou sobre a maneira de projetar os espaços. Novos projetos começaram a tirar proveito da modulação de

fachadas, da repetição de elementos, da utilização de eixos e simetrias, e estes, por sua vez, facilitavam a execução das perspectivas e elevações. Essa tendência também demandou a criação e o desenvolvimento de ferramentas e técnicas de desenho cada vez mais precisas. Com o passar do tempo, a figura do arquiteto foi ganhando *status*, enquanto os construtores e mestres pedreiros ficaram relegados ao segundo plano. Posteriormente, os séculos XVIII e XIX trariam contribuições gráficas provenientes do campo da engenharia. A primeira foi a geometria descritiva, sistematizada por Gaspard Monge em uma publicação intitulada *Geometrie Descriptive* (1795). A disciplina foi adotada na *École Normale Supérieure* e logo depois na *École Polytechnique*. Em seguida vieram a perspectiva isométrica (1820), sistematizada pelo inglês Willian Farish, e novas formas de perspectivas paralelas ou axonométricas (1873), desenvolvidas por Auguste Choisy. (BARKI, 2003)

As representações gráficas de projetos arquitetônicos e urbanísticos gradativamente se tornaram mais precisas e normatizadas e, na segunda metade do século XX, passaria a contar com a assistência dos softwares gráficos de computador. A primeira geração de sistemas CAD-CAM [Computer-Aided Design e Computer-Aided Manufacturing], adaptados para desenhar projetos arquitetônicos, foram trazidos da indústria mecânica e eram originalmente usados na indústria bélica e na indústria de automotores nos Estados Unidos. Na década de 1980, dois eventos ajudaram a difundir o uso dos sistemas CAD-CAM nos escritórios e faculdades de arquitetura. O primeiro foi a inserção no mercado dos computadores pessoais com interface gráfica amigável e com mouse. O *Apple Macintosh* foi lançado no início da década e foi um grande sucesso. Ter um computador dentro da própria casa já não era mais inviável e, com a interface amigável, tampouco era necessário ser um gênio da tecnologia para operar o aparelho. O segundo evento foi o desenvolvimento, por parte da companhia aeroespacial *Boeing*, de um software de última geração para o projeto de aeronaves, mais especificamente o projeto do *Boeing 777*. Este software, foi batizado de CATIA [*Computer-Aided Three-Dimensional Interactive Application*], seria posteriormente utilizado como instrumento de suporte ao processo criativo no âmbito de diversos escritórios de arquitetura, como, por exemplo, os escritórios de Frank Gehry e Peter Eisenman. Mais recentemente, os softwares para desenho arquitetônico tornaram-se muito mais especializados (e não adaptados de outras áreas, como as primeiras gerações de CAD). Na chamada tecnologia BIM [*Building Information Model*], a concepção parte da construção de um modelo tridimensional virtual (uma maquete eletrônica), no qual seriam embutidos todos os projetos complementares (estrutural, elétrico, hidráulico, etc), dados orçamentários, especificações de material, entre outros, e, a partir do qual seriam gerados automaticamente todos as projeções ortográficas (plantas, cortes, fachadas) e perspectivas (cônicas e paralelas). A tecnologia BIM parte do pressuposto de que todos os aspec-

tos necessários para a construção do projeto estão vinculados aos componentes da maquete eletrônica. Como se não fosse suficiente, o sistema ainda oferece a vantagem de atualizar automaticamente todas as projeções ortográficas e perspectivas a cada vez que se modifica o modelo tridimensional original. Desta maneira, além de se livrarem de uma enorme quantidade de trabalho braçal, os arquitetos e arquitetas podem raciocinar a partir da concepção da forma tridimensional e não a partir da resolução dos problemas em planta que, aliás, parece ser um hábito muito comum entre os estudantes de arquitetura nos primeiros anos de faculdade. (BARKI, 2003)

Curiosamente e na contramão do que se poderia pensar, o hábito do esboço feito à mão livre permaneceu vivo ao longo dos séculos, como uma atividade paralela e complementar no processo criativo de arquitetos e urbanistas, a despeito da invenção e popularização da fotografia e de todo o avanço tecnológico na área da representação gráfica e digital. Esse hábito - que geralmente vem acompanhado do uso de um caderno de esboços (*sketchbooks*) como suporte - nunca foi uma exclusividade de arquitetos e urbanistas. A sua utilização por parte de diversos tipos de profissionais é facilmente verificada em diversas partes do mundo e também ao longo da história da humanidade. Assim sendo, tal prática possui inúmeros adeptos, não só entre arquitetos [como Leonardo Da Vinci (1452-1519), Le Corbusier (1887-1965), Lúcio Costa (1902-1998), Aldo Rossi (1931-1997), Santiago Calatrava (1951-), Norman Foster (1935-) e Steven Holl (1947-), entre tantos outros], mas também entre pessoas com as mais variadas formações, como artistas [Eugène Delacroix (1789-1863), Frida Kahlo (1907-1954), Paul Klee (1879-1940), Pablo Picasso (1881-1973) e Edward Hopper (1882-1967)], cineastas [Federico Fellini (1920-1993)], cientistas e inventores [Charles Darwin (1809-1882) e Thomas Edison (1847-1931)], e antropólogos [Franz Boas (1858-1942), Fernando Galhano (1904-1995), Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e Manuel João Ramos (1960-)]. Talvez o ponto em comum entre essas pessoas seja o fato de que todas usam o croqui como suporte para a criação. Não obstante, qual seria o motivo pelo qual todas elas mantiveram (ou mantêm) essa prática de desenhar à mão livre em seus pequenos cadernos?

À primeira vista, desenhar em *sketchbooks* pode parecer um hábito antiquado, contudo, tal atividade pode ter várias aplicações e também oferecer diversas vantagens. Os *sketchbooks* podem ser cadernos de desenho, diários de viagem, um lugar para cultivar e desenvolver ideias embrionárias ou até mesmo um diário de campo. Kuschnir destaca um trecho do livro *Creative license*, de Danny Gregory (2003), onde o autor destaca doze razões a favor da prática cotidiana do desenho em *sketchbooks*: “são compactos, portáteis, baratos, pessoais, úteis, cumulativos, familiares, estimulam o desenho com o ‘lado direito do cérebro’, válvula de escape, forma de arte, forma de meditação, privado ou público, facilita esconder erros” (KUSCHNIR, 2012, p. 301). O professor e especialis-

ta em processo criativo, Charles WATSON, parece defender a mesma linha de pensamento quando escreve:

“Além de ser pequeno e transportável, o caderno dispensa ‘plateia’, o que faz com que os processos nele contidos sejam disponíveis à nossa mais íntima contemplação, mostrando ensaios de pensamentos na medida em que surgem, embriões de ideias ainda não passadas a limpo e frequentemente sem revisão.”(WATSON, 2010, p. 9)

Para ilustrar esse assunto, WATSON traz um relato sobre uma conversa que teve com o diretor do *Drawing Center* de Nova York. Naquela ocasião, o diretor lhe confidenciou que, logo depois dos atentados de 11 de setembro contra as “torres gêmeas”, estava trabalhando em um projeto no qual era necessário visitar inúmeros ateliês de artistas. Ao longo desses meses, percebeu que um número considerável de artistas havia deixado os seus projetos mais ambiciosos de lado, para retornar à segurança dos seus cadernos de esboços. Parecia que depois de um evento tão significativo e traumático, todos aqueles projetos foram desprovidos de sentido, se tornaram insignificantes. Era necessário reaprender a ver o mundo e o caderno de esboços era um lugar confiável para essa tarefa. Como o próprio WATSON observa:

“Sabemos que o desenho é um meio primordial de comunicação simbólica que antecede até mesmo a linguagem escrita. Na Itália, no século XVI, o termo *disegno* refere-se tanto ao processo de desenho como forma de pensar, quanto à incorporação desse pensamento em forma física. Mais do que a pintura ou escultura, o desenho era considerado a origem do pensamento criativo.”(WATSON, 2010, p. 8)

No contexto desta tese, o desenho é visto como um meio de entender algo ou alguma coisa. No processo que Paul LASEAU(1997) chamou de *graphic thinking* [pensamento gráfico], desenha-se para entender o que se está pensando, como se explicasse para si próprio o que e como está pensando. O desenho que resulta desse pensamento volta a influenciar as reflexões, gerando novas ideias e, conseqüentemente, novos desenhos. De forma que tal processo torna-se um ciclo entre cérebro, papel e o lápis na mão. Segundo o autor, existem três aspectos envolvidos no “pensamento gráfico”, a saber: Imaginação (a ideia que está na cabeça e quer sair), visualização (a ideia desenhada no papel, fora da mente, no mundo real) e a manipulação (as reflexões sobre os desenhos visualizados no papel provocam transformações na ideia inicial e geram novos insights)(LASEAU, 1997). É interessante confrontar outros autores e notar que os mesmos também expressam raciocínios semelhantes:

“Ao desenhar, enquanto uma linha evolui no papel, ela deixa um rastro. E é a presença desse rastro que possibilita que nos transformemos em observadores, testemunhas de uma realidade em formação. Assim, podemos olhar e nos pronunciar sobre o início efêmero que agora tem sua primeira concretude. [...] A dificuldade de ‘ver’ um pensamento é implícita ao processo de pensar. Toda grande ideia sempre parece perfeita enquanto está na cabeça, o problema começa quando ela sai e vai para o mundo. O esboço é o primeiro passo nesse processo, um meio-termo entre mente e mundo. É o que os renascentistas chamavam de *primi pensieri* [primeiros pensamentos], sugerindo intimidade e algo mais espontâneo e imediato.” (WATSON, 2010, p. 8)

“Assim sendo, o desenho intervém entre um autor e a ideia (ou ideias) que está considerando, tornando-se, com efeito, uma terceira presença. Nesse sentido, o desenho não é uma transparente tradução do pensamento em forma, mas sim um meio que influencia o próprio pensamento, assim como o pensamento influencia o desenho.” (FRASER e HENMI, 1994, p. viii)

“Desenhar é como escrever. [...] desenho para explicar as coisas para mim mesmo.” (STEINBERG, 2011)

“O rabisco não é nada, o risco – o traço – é tudo. O risco tem carga, é desenho com determinada intenção – é o ‘design’. É por isto que os antigos empregavam a palavra risco no sentido de ‘projeto’: o ‘risco para a capela de São Francisco’, por exemplo. [...] Trêmulo ou firme, esta carga é o que importa, Portinari costumava dar como exemplo a assinatura, feita com esforço, pelo analfabeto (risco), com o simples fingimento de uma assinatura (rabisco). [...] O arquiteto (pretendendo ser modesto) não deve jamais empregar a expressão ‘rabisco’ e sim risco. [...] Risco é desenho não só quando quer compreender ou significar, mas ‘fazer’, construir.” (COSTA, 1995, p. 242)

No universo da arquitetura e do urbanismo, os croquis podem ser empregados de diferentes maneiras, que, por conseguinte, possuem propósitos diferentes. LASEAU, por exemplo, determinou seis tipos de aplicação do pensamento gráfico em arquitetura aos quais chamou de *representation* [representação], *abstraction* [abstração], *manipulation* [manipulação], *expression* [expressão], *discovery* [descoberta] e *verification* [verificação]. (LASEAU, 1997)

Iain FRASER e Rod HENMI, por sua vez, também estipularam seis tipos de aplicação para o desenho na arquitetura e os chamaram de Referential Drawings [desenhos de referência], Diagrams [diagramas], Design Drawings [desenhos de concepção], Presentation Drawings [desenhos de apresentação] e Visionary Drawings [desenhos visionários]. (FRASER e HENMI, 1994)

Os “desenhos de referências”, tal como descrito por Fraser e Henmi (1994), são elaborados a partir da observação direta de edifícios existentes. O arquiteto e professor, Brian Edwards<sup>22</sup> (2008

---

<sup>22</sup> Brian Edwards é arquiteto, planejador urbano, escritor, professor e artista. Vem atuando como professor de arquitetura nas universidades de Huddersfield e Heriot e na Escola de Artes de Edingurgh.

[1994]), defende a tese de que esses desenhos - se forem feitos no âmbito de uma investigação de referências para eventuais projetos futuros - poderiam fornecer insumos para potencializar a capacidade criativa de arquitetos e urbanistas. Eduardo Salavisa<sup>23</sup>, escreveu um artigo<sup>24</sup> sobre os cadernos de croquis de Le Corbusier. Neste artigo, Salavisa (2009 [2006]) analisa os desenhos do famoso arquiteto franco-suíço, elaborados durante a sua, não menos famosa, *Voyage d'Orient*. Durante essa viagem, Le Corbusier passou por diversos países da bacia mediterrânea, dentre os quais estavam Turquia, Grécia e Itália.

Salavisa observou que Le Corbusier, ao se interessar por um tema, começava a desenhá-lo a partir de vários ângulos e distâncias. Os materiais de desenho eram os mais simples, como lápis e alguns lápis coloridos. Frequentemente, as perspectivas eram combinadas com textos e diversos outros sistemas de representação, croquis de detalhes e plantas, cortes e elevações esquemáticas. Le Corbusier também cultivava o hábito de realizar algumas fotografias e marcar os pontos de onde as tirou no desenho em seu caderno. Esse método de desenho se perpetuou por toda a carreira do arquiteto, através de dezenas e dezenas de cadernos. Esses desenhos de viagem não eram executados no intuito de serem esteticamente belos, mas sim como um meio de explorar, interpretar e registrar como determinadas edificações e lugares se organizavam e quais eram suas especificidades. Com isso, Le Corbusier foi criando um inventário de soluções arquitetônicas em seus cadernos. Uma biblioteca visual de analogias para seus futuros projetos. Nesse sentido, os desenhos de Le Corbusier não tinham um fim em si mesmo, através deles, o arquiteto reinterpretava os lugares, observava-os com novos olhos e incrementava seu potencial criativo.

Nos últimos anos, o hábito de Le Corbusier, de explorar o mundo através de desenhos feitos em cadernos de esboços, tem cada vez mais aceso, principalmente devido ao grupo de “desenhadores urbanos” autodenominado “Urban Sketchers”. O grupo é formado por centenas de correspondentes espalhados por cidades do mundo todo, totalizando mais de 50 países. Essas pessoas possuem as mais variadas formações (arquitetos, jornalistas, artistas, antropólogos, *designers*) e que compartilham um objetivo, procurar “expressar o mundo” através dos seus desenhos, através das formas peculiares como vêem e se relacionam com o mundo.

A antropóloga Karina Kuschmir vem estudando o grupo dos Urban Sketchers há algum tempo. De acordo com a pesquisadora (KUSCHNIR, 2012), esse grupo teve início em novembro de

---

<sup>23</sup> Eduardo Salavisa é um designer natural de Lisboa. É um Urban Sketcher bastante conhecido. Além de se dedicar aos diários gráficos, também estuda o diário gráfico de inúmeros artistas. Possui um site cujo endereço é: [diariografico.com](http://diariografico.com).

<sup>24</sup> Publicado na em Lisboa, na revista BD Jornal nº 6, de janeiro de 2006. Disponível em (SALAVISA, 2009 [2006])

2007, através da iniciativa de um jornalista e ilustrador espanhol, residente em Seattle, chamado Gabriel Campanário. Tudo começou com um grupo para postar desenhos no site Flickr, grupo cujo título era “Urban Sketches” [desenhos urbanos]. Ao longo de um ano, esse grupo se desenvolveu e, em 2008, Campanário decidiu criar um blog intitulado “Urban Sketchers”, que um ano depois se desdobraria em uma ONG, cujo intuito era incentivar artistas (financeiramente) e organizar eventos. Atualmente o blog Urban Sketchers possui correspondentes no mundo todo e deu origem a aproximadamente 25 blogs associados em países específicos. Até hoje, o Urban Sketchers já promoveu cinco encontros mundiais<sup>25</sup>, reunindo centenas de pessoas em cada um deles. O grupo possui ainda um manifesto, onde os seus princípios são expressos:

(1) Nós fazemos desenhos de locação, através da observação direta, seja em ambientes externos ou internos. (2) Nossos desenhos contam histórias do dia a dia, dos lugares em que vivemos, e para onde viajamos. (3). Nossos desenhos são um registro do tempo e do lugar. (4) Nós somos fiéis às cenas que estamos retratando. (5) Nós utilizamos qualquer tipo de mídia e respeitamos nosso estilo individual. (6) Nós nos apoiamos e desenhamos juntos. (7) Nós compartilhamos nossos desenhos online. (8) Nós mostramos o mundo, um desenho de cada vez. (Urban Sketchers)

Kuschnir (2012) destaca o papel de alguns “correspondentes-chave”, dentro do “universo Urban Sketchers”, na revalorização do desenho de observação á mão livre feito *in loco*. Edurdo Salavisa, Danny Gregory e Gabriel Campanário são três nomes destacados por Kuschnir, no entanto, existem dezenas de outros correspondentes que também vêm realizando trabalhos relevantes. Salavisa, por exemplo, enfatiza que não é necessário ser um “desenhador perfeito” ou tampouco ser um “artista” para se cultivar o hábito de desenhar. Essa noção do desenho descompromissado com o resultado estético, mas preocupado com o processo de se relacionar com o mundo, é sintetizado aqui através da perspectiva de Kuschnir (2012, p. 298):

“Tornar-se um desenhador, neste universo, é uma jornada de autoconhecimento que transforma e confere identidade. Trata-se de desenhos onde ‘objetos’ não existem em si mesmos; objetos são sempre ‘objetos desenhados por alguém’. Como nos diz John Berger, o desenho de uma árvore não nos mostra uma árvore, mas ‘uma árvore-sendo-olhada’. Teresa Carneiro complementa a ideia afirmando que os desenhos produzidos por estes desenhadores espõem ‘qualquer coisa de autobiográfico sobre aquele que desenha’ e ainda sobre as condições ‘em que cada desenho foi realizado’ – como se revelassem uma ‘consciência da própria experiência de ver’.”

O artista contemporâneo David Hockney crê que os artistas abandonaram a arte figurativa por que acreditavam que, por melhor que fosse o pintor ou escultor, tal artista não poderia representar a realidade melhor que uma câmera fotográfica. No entanto, Hockney acha que eles estavam

<sup>25</sup> Portland (2010), Lisboa (2011), Santo Domingo (2012), Barcelona (2013), Paraty (2014).

errados. “Uma câmera não pode ver o mesmo que um ser humano, sempre falta alguma coisa”<sup>26</sup>. Uma fotografia é uma fração de segundo imortalizada pela câmera, contudo, se estudarmos o trabalho de CÉZANNE, por exemplo, verificaremos que apesar de suas pinturas do *Mont Sainte-Victoire* parecerem representar um único instante eternizado, na verdade, se baseiam em estudos, observações, experiências, reflexões, registros e momentos contemplativos que levaram anos para se transformar na imagem definitiva. É aí que reside o poder dessas imagens.(GOMPERTZ, 2013, p. 97)

Assim como visitar lugares significativos na história de nossas vidas é uma forma de encontrar-se com si mesmo, desenhar algo é um processo de ganhar consciência. Esse entendimento, que vai gradativamente se desencadeando ao longo do ato de desenhar, reflete a maneira única e particular como cada um de nós observa o mundo. No texto ‘Desenhando Cidades’, Karina Kuschnir destaca uma citação de John Berger que se alinha perfeitamente a essa questão, a saber: “o desenho de uma árvore não nos mostra uma árvore, mas ‘uma árvore sendo olhada’ ”(KUSCHNIR, 2012, p. 298). Nesse sentido, é importantíssimo esclarecer que, na presente tese, o desenho é visto como um processo criativo, uma forma de se entender alguma coisa, e não como fim em si mesmo.

Ao mesmo tempo, é uma ferramenta que oferece uma dupla função. A primeira seria permitir uma maior reflexão sobre os lugares analisados, aguçando e tanto o olhar do arquiteto/urbanista/pesquisador que observa (e ajuda a planejar) a cidade, quanto do habitante/informante que se torna mais consciente da relação que estabelece com a mesma. Como bem escreveu o educador e palestrante especializado em Processo Criativo, Charles WATSON<sup>27</sup>: “O ato de registrar um pensamento, uma memória, muda a relação que se tem com ele” (WATSON, 2010, p. 9). Em outras palavras, a primeira função seria transformar a relação que pesquisador e pesquisados mantêm com a cidade, partindo dos saberes e práticas do cotidiano urbano a fim de construir uma representação coletiva de “espaços vividos”. A segunda função seria permitir que esse processo de construção através do desenho seja capaz de influenciar o meio, revelando o seu “caráter”, de forma que os indivíduos possam despertar em si próprios um sentimento de identidade, uma noção de pertencer ao lugar, de “ser” do lugar. Ou seja, o desenho é não só um meio de observar e interpretar um lugar, mas também uma forma de influenciá-lo.

---

<sup>26</sup>GOMPERTZ, Will. Isso é Arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje -Rio de Janeiro : ZAHAR, 2013, p. 97.

<sup>27</sup> WATSON, Charles. IN: Sketchbooks, as páginas desconhecidas do processo criativo

Convêm aqui realizar uma pausa para se esmiuçar melhor esses dois aspectos desempenhados pelo desenho e como eles se encaixam no processo da presente tese. O primeiro deles é o desenho de observação como um possível instrumento de análise da cidade e das maneiras como as pessoas se relacionam com a mesma em seu cotidiano. O desenho aqui é utilizado como forma de aproximação do objeto de estudo, abordagem essa que possui raízes na etnografia, forma pela qual o arquiteto e urbanista vai traduzir os hábitos cotidianos dos lugares da cidade através de esboços em seu caderno de croquis. O acúmulo dessas observações, anotações, esboços, fotografias e conversas, coletadas em campo ao longo de um determinado período de tempo (dias, meses, anos) visa construir uma narrativa gráfica sobre os hábitos cotidianos de determinados lugares da cidade. No entanto, tal método é restrito e acaba refém do acaso, ou da sorte, na medida em que o pesquisador não pode estar em todos os lugares ao mesmo tempo e não se pode garantir que eventos significativos coincidam com o período das observações etnográficas do pesquisador.

Para lidar com esse problema e ampliar o ângulo de visão do observador, recorre-se nesta tese a outros olhares, de “nativos” ou “especialistas”, e pede para que esses participem do processo de análise dos lugares. Essa participação ocorre por meio da construção de uma “narrativa [etno]gráfica”, onde “informante” e “pesquisador” estabelecem uma parceria que se aproxima bastante da dinâmica entre roteirista e artista, muito usual no mundo das HQs. Nesse processo, ao relembrar suas relações com o lugar (ou lugares) que considerou significativo, o informante é obrigado a estruturar uma narrativa onde ele próprio é personagem. Nesse percurso, inevitavelmente, deve ponderar sobre o significado que atribui ao lugar, assim como o grau de maior ou menor identificação que estabelece com o mesmo. De certa forma, os lugares se tornam mais compreensíveis ao serem interpretados em função do que seus habitantes e usuários dizem deles. Retornar a um lugar com a intenção de contar suas histórias é uma viagem ao encontro de si mesmo, em outras palavras, é um exercício de tornar-se consciente sobre o que e como se pensa a respeito daquele lugar específico. O que escolhe valorizar, qual significado lhe atribui. Construir essa narrativa é compor uma identidade. (DINIZ, 2012)

Em contrapartida, o pesquisador - que carrega suas experiências, gostos e preconceitos, determinando a maneira pela qual interpreta o mundo ao seu redor - é levado a observar através do olhar do outro. Deixar-se impregnar pelo lugar e seus habitantes. Captar o que atrai o olhar do outro e como eles interpretam o que está diante dos seus olhos. Dito de outra forma, o que se pretende explicar aqui é que observar transforma tanto quem observa, quanto quem é observado. Os de-

senhos e narrativas visuais produzidos nascem através da troca de experiências. São construções coletivas que permitem aos envolvidos enxergar a cidade sob uma nova lente.

Contudo, sensibilizar o olhar de arquitetos, urbanistas e habitantes em relação à cidade é só o primeiro passo. O outro aspecto é o desenho e a narrativa como criadores de uma plataforma de discussão. Como forma de criar uma plataforma para compartilhar histórias. Para que as meras desta tese sejam atingidas, além de fazer com que os habitantes participem da construção das narrativas como autores-personagens em parceria com os arquitetos e urbanistas, foi necessário criar uma arena onde essas histórias pudessem ser compartilhadas. Para atingir tal meta, compartilhar as narrativas gráficas dos percursos de cada informante foi fundamental para criar um teatro de ações onde as pessoas pudessem se reconhecer e interagir, criar inter-relações entre os personagens que habitam esses espaços. Com isso, pretendeu-se alcançar outro objetivo, que é fornecer um suporte que permita que as pessoas (e a comunidade de uma forma geral) ganhem consciência sobre as suas vivências e relações com os lugares com que se identificam, modificando a maneira como elas se relacionam com a cidade de uma forma passiva para uma forma ativa, onde elas sejam aptas a interagir com os espaços de forma a transformá-los em lugares capazes de despertar um sentimento de identificação, de pertencer a um lugar. Depois de objetivar sobre sua relação com os lugares da cidade é essencial que os informantes sejam confrontados com as narrativas gráficas das quais foram co-autores (ou roteiristas, se preferirem), de forma que, ao ver o produto de sua objetivação, não só ele, como toda a comunidade, possa refletir sobre o quanto essa relação é ou não importante e se tal consciência pode ajudar a construir uma identidade (individual e coletiva).

### .13 QUADRINHOS COMO LINGUAGEM - DAS TIRINHAS DE JORNAL ÀS "GRAPHIC NOVELS"

A chamada “nona arte” costuma ser vista com desconfiança dentro do meio acadêmico, expressão superficial e efêmera da cultura de massa. Longe de ser o curso convencional da carreira de um arquiteto/urbanista, esse tipo de experimentação poderia fazer com que o trabalho aqui apresentado corra o risco de não ser levado a sério. Sendo assim, qual é a razão para a presente tese considerar a linguagem dos quadrinhos tão interessante ou singular? Por que não utilizar outro meio de expressão como, por exemplo, a fotografia, vídeo ou, até mesmo, os desenhos convencionalmente utilizados em arquitetura e urbanismo? Qual é a característica peculiar que diferencia os quadrinhos de outras formas de expressão e como isso pode ajudar na resolução do problema proposto por esta tese?

Antes de procurar responder tais perguntas, é necessário compreender que, ao longo das últimas décadas, as histórias em quadrinhos veem se consolidando como uma linguagem cada vez mais sofisticada, tanto em relação à profundidade dos temas abordados, quanto à criatividade e refinamento da expressão gráfica. Há muito que as HQs deixaram de ter o público infantil como seu único e exclusivo alvo. A organização de exposições, catálogos e conferências, a popularização das “novelas gráficas” abordando temas adultos, o aparecimento de diversos grupos de pesquisa e publicações dedicadas ao tema, são algumas evidências que demonstram como as HQs estão sendo cada vez mais reconhecidas.

Para demonstrar tal reconhecimento, ao longo do texto que se segue será traçado um breve percurso histórico da linguagem das HQs, até chegar-se aos autores pertinentes para a presente tese, autores que se inserem no contexto das narrativas gráficas autobiográficas. Desta maneira, será possível contextualizar melhor esses autores dentro da tradição das HQs, assim como entender a forma como enxergam e produzem HQs. Posteriormente, o texto fará observações sobre como a arquitetura e o urbanismo foram preponderantes nos trabalhos de diversos autores de HQs, ao longo da evolução desta linguagem. Finalmente, percorrer-se-á o caminho inverso, ou seja, o texto tratará de discorrer sobre como as HQs podem influenciar e contribuir no processo criativo de arquitetos e urbanistas.

### 1.3.1 O DESENVOLVIMENTO E A AFIRMAÇÃO DA LINGUAGEM DOS QUADRINHOS

Em diversos momentos ao longo da história da humanidade, é possível identificar histórias contadas com figuras, combinando imagem e texto. Alguns autores<sup>28</sup> consideram essas histórias como os antecedentes dos “quadrinhos modernos”, também conhecidos como *fumetti*, *bandes dessinées*, *mangá*, *historietas*, *comics* etc. Dentre tais exemplos estão os hieróglifos egípcios, a Coluna de Trajano, a *via-crucis*, as tapeçarias medievais, os painéis de Bruegel, as gravuras de Goya, as gravuras do pintor japonês Hokusai, as caricaturas do professor suíço Rodolphe Töpffer ou mesmo as charges políticas e de costumes executadas por artistas como William Hogarth, Thomas Rowlandson e James Gillray, no século XVIII, e Honoré Daumier e Gustave Doré, no século XIX<sup>29</sup>.

Segundo o estudioso e roteirista de quadrinhos Santiago García<sup>30</sup>, as tentativas de precisar a origem “correta” dos quadrinhos se relacionam com o embate entre duas estratégias que pretendem legitimar o presente e o futuro das histórias em quadrinhos a partir do seu berço. Aqueles que escolhem ver a linguagem dos quadrinhos como um produto de massa, reivindicam a paternidade dos quadrinhos modernos para os jornais e folhetins americanos do final do século XIX e do início do século XX. Os jornais *New York World* (de Joseph Pulitzer) e *New York Journal* (de William Randolph Hearst) possuíam grande circulação e ajudaram a popularizar personagens como *Yellow Kid* e *Little Nemo in Slumberland*, desenhados respectivamente por Richard Outcault e Winsor MacCay. No entanto, aqueles que preferem contextualizar os quadrinhos no âmbito de uma tradição cultural artística, irão reivindicar o direito de Rodolphe Töpffer como sendo o verdadeiro idealizador do que hoje se convencionou chamar de histórias em quadrinhos. O caráter extenso das histórias de Töpffer guarda mais semelhanças com as *graphic novels* contemporâneas do que os quadrinhos episódicos de super-heróis mascarados que se multiplicaram ao longo do século XX. Talvez isso explique o recente movimento entre alguns estudiosos desta linguagem, no sentido de resgatar a importância histórica de Töpffer. (GARCÍA, 2012, p. 26-28)

<sup>28</sup> (ECO:1965, DE MOYA:1970, 1986, CIRNE:1972, PATATI E BRAGA:2006, MAZUR & DANNER:2014)

<sup>29</sup> Ver mais em: CAULA, Adriana. Trilogia das utopias urbanas: urbanismo, HQs e cinema. UFBA, 2006, p. 181.

<sup>30</sup> GARCÍA, Santiago. A Novela Gráfica – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012. Obra originalmente publicada em espanhol sob o título *La novela gráfica*, por Santiago García.

*Os quadrinhos como invenção europeia*

Durante o ano de 1799, na cidade de Genebra, um pintor - admirador das gravuras do artista inglês Hogarth – teve um filho e o batizou com o nome de Rodolphe Töpffer. A criança cresceu e se tornou professor acadêmico em sua cidade natal, além de autor de romances e poemas. Graças ao seu trabalho como docente e autor literário, Töpffer conquistou certo status em sua comunidade, porém, o que tornaria este professor realmente famoso seria a atividade que cultivava nas horas vagas para fins de puro divertimento, criar tiras cômicas ou *histoires en estampes*, como ele mesmo chamava. No início, Töpffer não alimentava grandes pretensões em relação a esse passatempo, além de criar um sorriso no rosto dos seus próprios alunos. Evitava que suas *histoires en estampes* viessem a público, pois ressabiava-se que isso poderia prejudicar sua carreira acadêmica. (GARCÍA, 2012, p. 51-52)

Rodolphe Töpffer se distinguiu dos seus antecessores por utilizar o potencial do desenho para levar a narrativa à frente. Suas histórias eram caracterizadas pela continuidade do tempo e do espaço entre os requadros. Em outras palavras, a narrativa de uma história era feita através de imagens e o mesmo não se pode dizer das alegorias, das ilustrações, das charges, das caricaturas, das séries temáticas ou dos hieróglifos. As tiras de Töpffer eram caracterizadas por seu traço solto e espontâneo, pelo texto sempre abaixo ou acima dos quadros (como se fosse uma legenda) e pelos temas leves, ingênuos e satíricos. Durante o século XIX, seu trabalho espalhou-se por toda a Europa e teve forte influência, sobretudo na França, país onde foi publicado e reeditado diversas vezes. Uma tradução de *Les amours de Mr. Vieux Bois* chegou a Inglaterra em 1841, onde recebeu o título de *The Adventures of Obadiab Oldbuck*. O mesmo trabalho foi reeditado nos Estados Unidos, entretanto, não teve grande influência sobre os norte-americanos. A principal inspiração para os autores responsáveis pela gênese dos comics americanos viria da violência e do humor negro expressos nas histórias em quadrinhos de *Max and Moritz* (1865), do artista alemão Wilhelm BUSCH (1832-1908), cujos personagens principais eram dois meninos que faziam travessuras a todo o momento. (GARCÍA, 2012, p. 52-57)



Figura 1.2: Histoire de Mr. Vieux Bois (1827), Rodolphe Töpffer. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 55).

### Os quadrinhos como invenção norte-americana

Contudo, apenas no final do século XIX e no início do XX surgiram os primeiros trabalhos com formatos semelhantes à linguagem dos chamados “quadrinhos modernos” (CAULA, 2006, p. 181). Também foi nessa época que os quadrinhos alcançaram o status de cultura de massa, através da publicação de trabalhos de autores diversos em jornais e folhetins norte-americanos. As histórias de *Yelloy Kid* (1895), personagem criado por Richard Outcault e *Little Nemo in Slumberland* (1905), de autoria de Winsor MacCay, são trabalhos emblemáticos desse período de explosão de popularidade dos quadrinhos nos países de língua inglesa. A HQ tornou-se uma forma de expressão urbana que, assim como o cinema, se relacionava perfeitamente com as metamorfoses pelas quais o homem moderno vinha passando. (CAÚLA, 2008, p. 182)

No entanto, apesar da notoriedade e da popularidade de *Yellow Kid* e *Little Nemo*, os holofotes apontados para Outcault e MacCay, ofuscaram durante muito tempo as contribuições de alguns de seus antecessores, como por exemplo, A. B. Frost (1851-1928) e F. M. Howarth (1864-1908). Em 1879, foi publicado na revista *Harper's New Monthly* um trabalho que se pode considerar como sendo uma história em quadrinhos. Tal trabalho não foi assinado, mas hoje se sabe que seu autor foi A. B. Frost, artista que continuaria a publicar seus trabalhos ao longo da década seguinte.

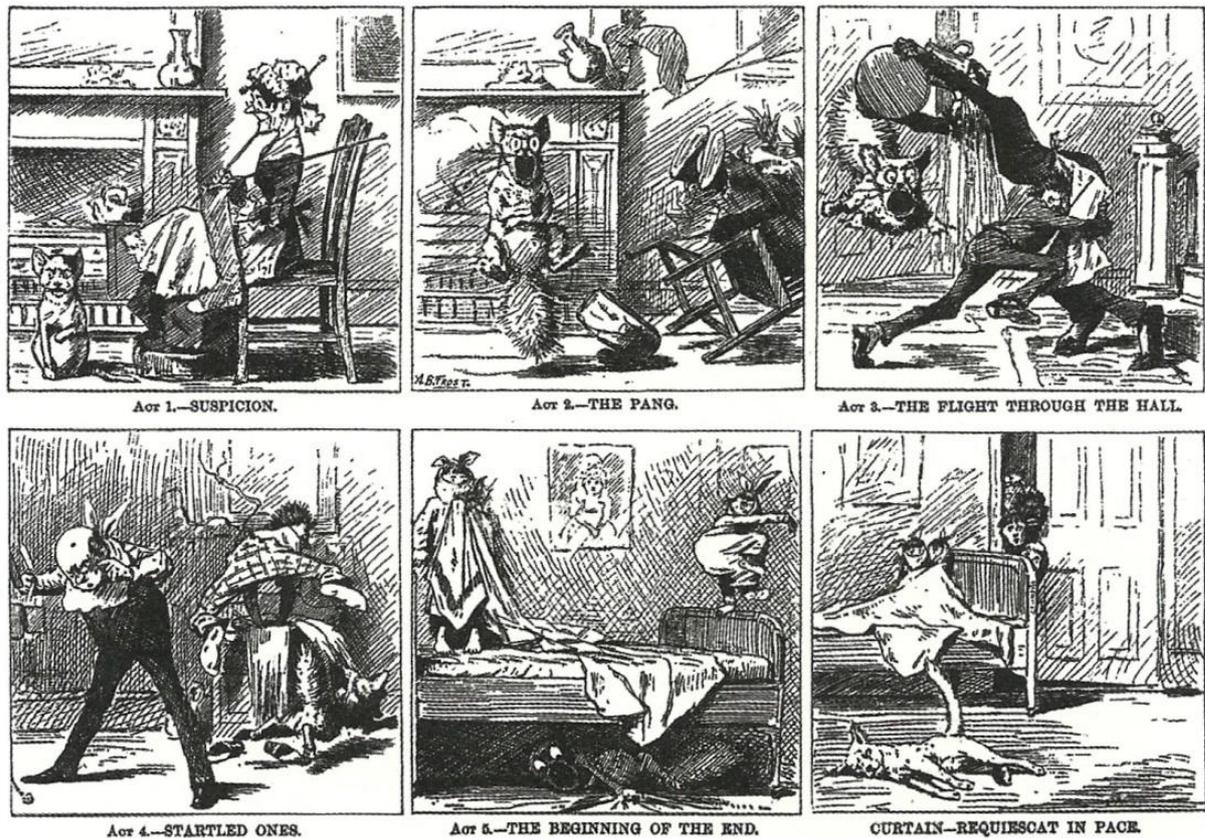


Figura 1.3: 'Our Cat Eats Rat Poison', na Harper's New Monthly (1881), A. B. Frost. Reproduzido em (GARCIA, 2012, p. 63)

Apesar de ser possível enxergar uma continuidade entre os trabalhos de Frost e Töpffer, existia uma distinção fundamental entre o trabalho dos dois autores. Os quadrinhos de Frost foram influenciados pelo advento da fotografia. O daguerreotipo, precursor da máquina fotográfica, foi inventado em 1839, doze anos após Töpffer desenhar sua primeira *histoires en estampes*. Durante seus anos de estudo na Academia de Belas Artes da Filadélfia, Frost tomou contato com as pesquisas de seu professor Thomas Eakins, pintor apaixonado pela capacidade da fotografia de capturar movimentos em sequência. Eakins se interessou especialmente pelos estudos de cavalos em movimento, feitos através da câmera múltipla do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge. Um olhar mais atento às criações de Frost será capaz de notar a preocupação do autor em expressar a passagem do tempo através da seleção de momentos que passam a sensação de continuidade

entre os requadros. A repetição dos planos de fundo e o movimento passo a passo dos personagens são evidências desta preocupação. (GARCÍA, 2012, p. 59-64)



Figura 1.4: Fred Ott's sneeze (1894), gravação cinetoscópica de Edison. Reproduzida em (GARCÍA, 2012, p. 62)

F. M. Howarth também é um desses cartunistas seminais que vem sendo redescobertos por autores contemporâneos, como Chris Ware, por exemplo. O estilo caricatural dos quadrinhos mudos de Howarth, retratando a vida na cidade que se urbaniza cada vez mais, seus habitantes marginais (como os sem-teto) e as relações de vizinhança da vida em edifícios de apartamentos, são características distintivas do trabalho do autor. Ao criar uma relação entre os quadros dos desenhos nas narrativas e as molduras formadas pelas paredes e lajes dos pavimentos de um edifício, Howarth usou uma metáfora gráfica que foi resgatada no recente trabalho de Chris Ware, intitulado *Building Stories* (2012). Os quadrinhos de Howarth podem ser encontrados a partir de 1880 em revistas cômicas como *Judge*, *Truth* e *Life*.

Seja qual for a origem das histórias em quadrinhos, tema ferozmente discutido entre os estudiosos do assunto, fato é que, ao longo do século XX, a linguagem dos quadrinhos se desenvolveu de diferentes formas em diversas partes do mundo. No entanto, em certa medida, sempre houve diálogo e influências mútuas entre esses diversos países e culturas, onde as HQs se desenvolveram. No livro intitulado *Quadrinhos - História Moderna de Uma Arte Global*<sup>31</sup> (2014), os estudiosos dos quadrinhos Dan Mazur e Alexander Danner observaram que:

“Os estilos de bandes dessinées franco-belgas e do mangá japonês dos anos 1920 e 1930 foram influenciados em parte pelas tiras cômicas norte-americanas importadas, cujo estilo linear recebeu influência da ilustração do art nouveau francês, cujas raízes podem ser atribuídas, em parte, às gravuras japonesas que haviam chegado à Europa no século XIX.” (MAZUR e DANNER, 2014, p. 7)

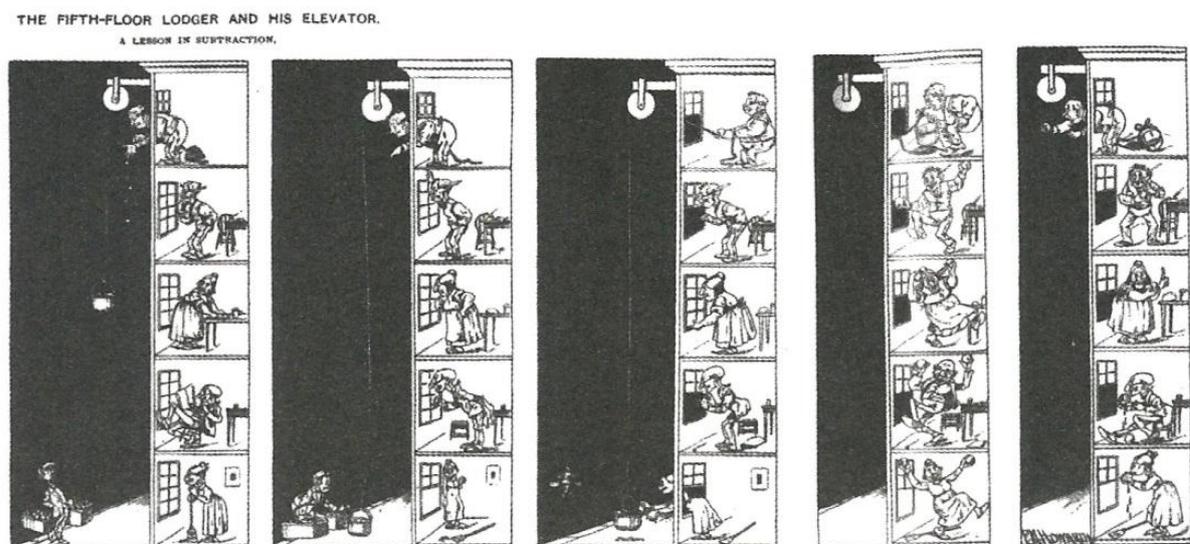


Figura 1.5: 'The Fifth Floor Lodger and His Elevator. A Lesson in Subtraction', F. M. Howarth. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 64).

<sup>31</sup> MAZUR, Dan; DANNER, Alexander. *Quadrinhos – história moderna de uma arte global*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2014.



As tiras de *Yellow Kid* também eram publicadas por Joseph PULITZER em seu jornal, o *New York World*, desde 1895, com o nome de *Hogan's Alley*. A enorme popularidade do personagem levou Willian Randolph HEARST, dono do *New York Journal*, a contratar toda a equipe de cartunistas do seu concorrente. Em 1896, Outcault recolheu suas coisas e partiu para o *Journal*. O que ocorreu em seguida foi uma grande batalha legal pelos direitos autorais sobre o pequeno menino de camisolão amarelo e, durante certo período, suas histórias foram publicadas nos dois jornais simultaneamente, mas com nomes diferentes. Para evitar complicações legais, o *Yellow Kid* desenhado por Outcault no *Journal* era publicado com o nome de *McFadden's Flats*, enquanto o *Yellow Kid* do *World* era assinado por outro autor. PULITZER resolveria este problema contratando Outcault novamente em 1898.

Essa disputa pode parecer irrelevante para a presente tese, porém ajuda a entender a lógica da criação dos quadrinhos norte-americanos nessa época. A imprensa dominava a produção dos meios para se publicar as histórias em quadrinhos e, conseqüentemente, os direitos de propriedade sobre os personagens acabavam nas mãos das editoras (a não ser que os cartunistas se certificassem de conservar esses direitos em contrato). Desta forma, contrapondo-se a situação dos autores literários ou dos artistas (pintores, escultores etc.), os autores de quadrinhos eram “meros assalariados de suas próprias criações”<sup>32</sup>, como bem escreveu Santiago García. Nesse sentido, os quadrinhos se aproximam de outras novas formas de comunicação em massa, como, por exemplo, a televisão, a animação e o cinema. (GARCÍA, 2012, p. 68-69)

Além do surgimento dos balões de diálogo, outras características ajudaram a consolidar uma forma definitiva para as histórias em quadrinhos. Um desses aspectos foi utilização de personagens fixos que permaneciam durante toda a narrativa, criando um fio condutor para as séries. Outro aspecto foi o uso dos quadros consecutivos como sendo uma seqüência de momentos, uma narrativa visual. García<sup>33</sup> defende a ideia de que foi através da série *The Katzenjammer Kids* [Os sobrinhos do capitão], publicada no *New York Journal* desde 1897, que o uso dos quadros com momentos sequenciais foi sistematizado pela primeira vez, mesmo sabendo que outros autores já haviam utilizado (de forma menos estruturada) esse recurso em outros trabalhos. *The Katzenjammer Kids*, criação de Rudolph DIRKS, obteve estrondoso sucesso e popularidade, tanto no *Journal*, de HEARST, quanto no *World*, de PULITZER.

---

<sup>32</sup> GARCÍA, Santiago. Op. Cit. p. 68.

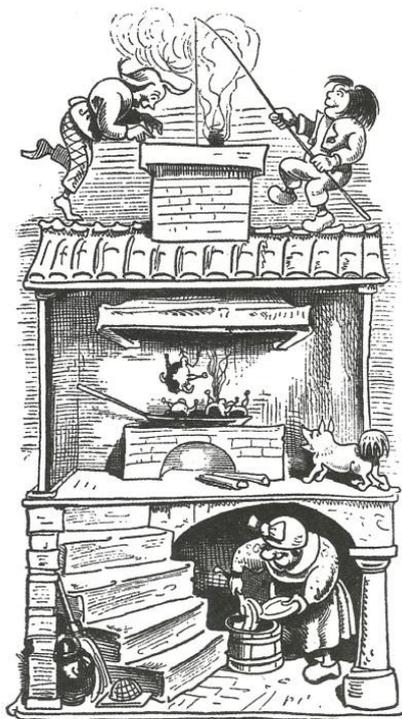
<sup>33</sup> GARCÍA, Santiago. Op. Cit. p. 74.



Figura 1.7: Hogan's Alley (1896), Richard F. Outcalt. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 65).



Figura 1.8: Happy Hooligan (1905), Frederick Burr Opper. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 72)



Schnupdiwup! da wird nach oben  
Schon ein Huhn heraufgehoben.

Figura 1.9: Max and Moritz (1865), Wilhelm Busch. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 58).

Diversas séries se fizeram notar no início do século XX. Além das que já foram citadas, podem-se destacar *Happy Hooligan* (1900), de Frederick B. OPPER; *Buster Brown* (1902) e seu cachorro *Tige*, o novo sucesso de Outcault depois de *Yellow Kid*; e *Little Jimmy* (1904), de James Swinnerton. Todas essas histórias em quadrinhos possuem um traço em comum, o fato de todas serem protagonizadas por crianças e, mais que isso, todos estes personagens estão, de certa maneira, à margem da sociedade, são marginais. Incluem-se aqui o *Yellow Kid* e os *Katzenjammer Kids*. Em certa medida, todas essas séries são filhas do humor negro e do sarcasmo das histórias de *Max and Moritz* de BUSCH e dos *comics* publicados nas revistas da década de 1880.(GARCÍA, 2012, p. 71)

Essa conclusão leva a outro aspecto relevante, especialmente para a presente tese, o fato de, em suas origens, as HQs estarem intimamente ligadas à crítica social, ao questionamento político, à ironia e ao humor. Basta observar com um pouco de atenção as histórias de *Yellow Kid*. Outcault vestiu o seu personagem com uma espécie de camisolão amarelo onde sempre se podia ler alguma frase panfletária, expressando uma crítica social e política. A escolha no cenário, um cortiço nova-iorquino, corrobora a denuncia sobre o cotidiano precário da enorme população de imigrantes pobres da cidade de Nova York.

No Brasil, o desenho como instrumento de resistência política e cultural também se fez presente em diversos momentos. O mais significativo deles, talvez, após a censura imposta pelo AI-5 depois de 1968. Diversas denúncias mordazes ao sistema foram feitas através da caricatura, da charge, da ilustração e de outras formas gráficas(MOLLICA, 1990, p. 21). No entanto, antes de tocarmos nessa questão, retomemos o curso cronológico da evolução das HQs.

Em 1905, Winsor MacCay cria *Little Nemo in Slumberland*. Segundo a arquiteta Adriana CAULA<sup>34</sup> - que dedicou sua tese ao tema das utopias urbanas presentes no cinema, nos quadrinhos e no urbanismo - esta foi a primeira vez que cidades utópicas foram expressadas graficamente através das HQs. A cidade e seus ambientes surgiam como elementos preponderantes nas histórias do jovem Nemo. Com MacCay, as ruas cruéis e os cortiços marginais seriam substituídos pelos elegantes bairros da classe média e “pelo mundo de fantasia inocente que a burguesia começa a desenhar para seus filhos”<sup>35</sup>. Os cenários urbanos representados por MCCAY eram magistralmente desenhados e detalhados com traços delicados e sofisticados. Little Nemo afastou os quadrinhos de sua origem pobre e de crítica social, ao invés disso, buscou retratar a cidade como um lugar

---

<sup>34</sup> CAÚLA, Adriana. Op. Cit.

<sup>35</sup> GARCÍA, Santiago. Op. Cit. P. 72.

poético e onírico. Outros autores como Lyonel FEININGER, com *Kin-der-Kids* (1906), e George KERRIMAN, com *Krazy Kat*, também seguiram por este caminho.

Novamente, todos os protagonistas eram crianças e, mesmo que os quadrinhos dos jornais fossem lidos por toda a família e por pessoas de todas as idades, aos poucos, isso fez com que os quadrinhos fossem vistos como um produto para crianças. Essa tendência foi tão marcante que, mesmo muitos anos depois, durante a segunda metade do século XX, duas das séries de quadrinhos mais populares publicadas nos jornais eram protagonizadas por crianças, a saber: *Peanuts* [Minduim], de Charles SCHULZ, e *Calvin and Honnes* [Calvin e Haroldo], de Bill WATTERSON. (GARCÍA, 2012, p. 72-73)

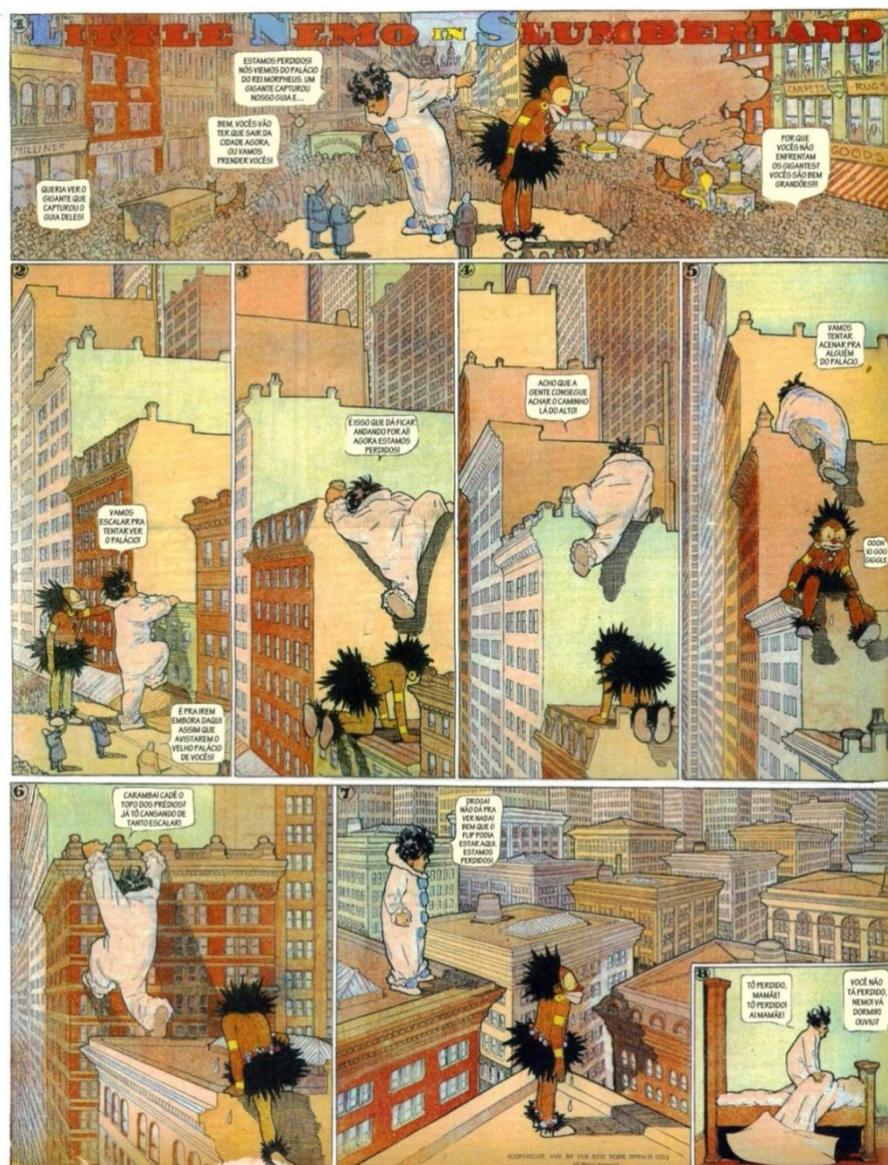


Figura 1.10: Winsor MacCay, 'Little Nemo in Slumberland' (1905).

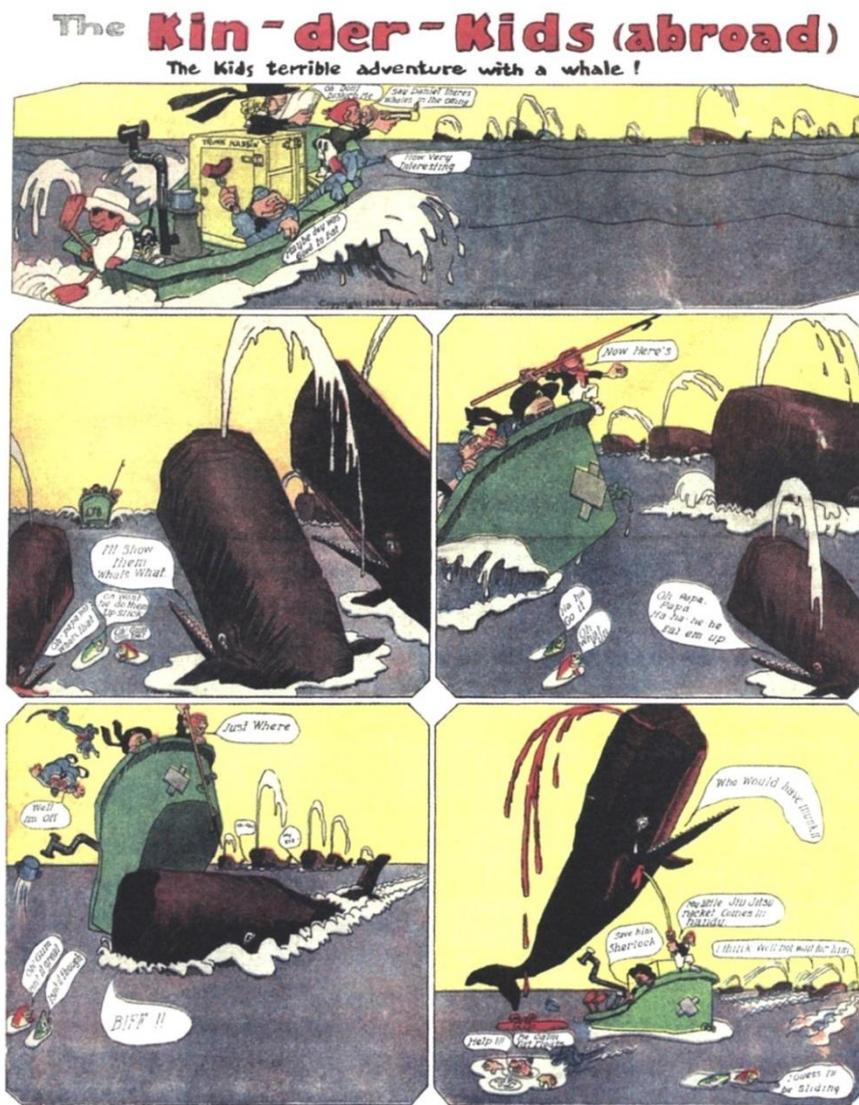


Figura 1.11: The Kin-der-kids (1906), Lyonel Feininger. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 73).

*As narrativas se prolongam e se diversificam*

Com a popularização entre as crianças dos quadrinhos impressos aos domingos, alguns jornais norte-americanos decidiram publicar tiras diárias, porém dedicadas aos leitores habituais de jornal, os adultos. Os quadrinhos que saíam no domingo eram coloridos e normalmente ocupavam uma página inteira, no entanto, precisavam ser de consumo rápido e de leitura fácil, o assunto ou piada deveria ter início, meio e fim. Os quadrinhos que saíam de segunda a sábado eram diferentes, normalmente eram tiras com três ou quatro requadros impressos em preto e branco. Assim como os quadrinhos de domingo, precisavam ser unidades autônomas, deviam ter sentido se fossem lidas separadamente, mas também deveria haver uma continuidade, um gancho para um relato que continuava no dia seguinte. Os relatos dos quadrinhos passariam a ter uma duração maior. A década de 1920 traria o apogeu de um novo gênero de quadrinhos, batizado de “série

familiar”. Algumas séries importantes floresceram durante este período, dentre as quais é preciso citar *Bringing Up Father* [Pafúncio e Marocas, 1913], de George MCMANIS; e *Poly and Her Pals* (1912), de CLIFF STERRET. (GARCÍA, 2012, p. 79-82)

Uma série em particular se distinguiu das demais durante o auge das séries familiares. *Gasoline Alley*, criada em 1918 por Frank KING, tinha a vida comum e cotidiana como tema, seus personagens eram pessoas comuns que faziam coisas comuns. No entanto, o caráter singular de *Gasoline Alley* reside no fato da continuidade da história registrar a vida dos seus personagens ao longo de um tempo que equivale à duração do tempo de vida de um ser humano real, como se seus personagens fossem meros mortais e que pudessem envelhecer junto com seus leitores, como se fossem velhos amigos. Uma ideia genial, reverenciada pelo cartunista contemporâneo Chris Ware, que fez de Frank KING uma de suas principais referências.

O personagem principal de *Gasoline Alley* se chama Walt. Em 1921, Walt se depara com um recém-nascido, abandonado em frente à porta de sua casa. Walt resolve adotar o pobre menino e o chama de *Skeezix*. Desde 1921 até hoje, quando as tiras de *Gasoline Alley* continuam sendo publicadas, é possível acompanhar a vida de *Skeezix* e *Walt*. O filho adotado de *Walt* cresceu durante os anos de 1920, serviu como soldado na segunda guerra mundial, depois se casou e teve filhos. Enquanto isso, *Walt* também se casou e teve seus próprios filhos. Atualmente *Walt* é um senhor viúvo, com mais de oitenta anos de idade (GARCÍA, 2012, p. 84). Sobre *Gasoline Alley*, Chris Ware escreveu o seguinte:

“Senti que, por fim, havia encontrado o ‘exemplo’ do que estivera buscando nos quadrinhos: algo que tentasse captar a textura e os sentimentos da vida à medida que ela passava lenta, intrincada e desesperadamente”<sup>36</sup>.

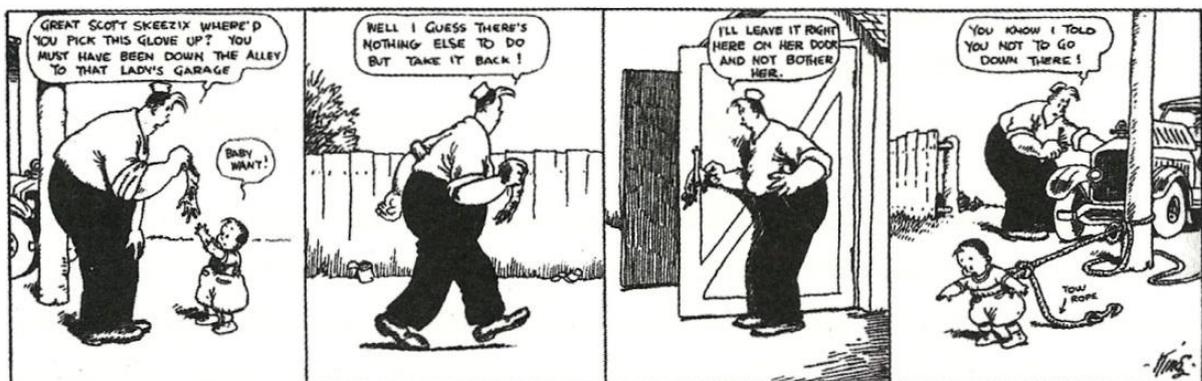


Figura 1.12: Gasoline Alley (1922), Frank King. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 85).

<sup>36</sup> WARE, Chris. Preface, Acknowledgements, & C. In: KING, Frank. *Walt & Skeezix 1921 & 1922*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2005, p. 5.

A esta altura, toda uma geração de crianças havia crescido sendo influenciada pelos quadrinhos e pela cultura de massa, inclusive, é claro, as que se tornaram arquitetos e arquitetas. Segundo o artigo de Judi Loach<sup>37</sup> sobre Le Corbusier, o famoso arquiteto franco-suíço foi uma dessas crianças. Supostamente, as evidências de tal influência estariam em uma carta escrita pelo mesmo em 1925 e endereçada à Madame Mayer, uma de suas clientes. Nesta correspondência, havia uma sequência de desenhos feitos pelo arquiteto, conjugando textos e imagens de forma dinâmica para explicar à Madame Mayer quais eram as especificidades da residência imaginada por ele. Loach concluiu que não é possível afirmar categoricamente que Le Corbusier se baseou conscientemente na linguagem dos quadrinhos, mas fato é que os desenhos da carta apresentavam diversas semelhanças em relação às convenções gráficas normalmente encontradas em HQs. (HOORN, 2012, p. 19)

Com o prolongamento das narrativas dos quadrinhos nos jornais e o crescente interesse dos leitores americanos pelas *pulp fictions*, as histórias em quadrinhos se diversificam durante os anos seguintes. Ao longo das décadas de 1920 e 1930, surgiram novos gêneros - como aventura, ficção científica, faroeste, policial e terror - que passaram a ser abordados por autores de quadrinhos, em detrimento do gênero do humor. Nessa época surgiram personagens de sucesso como *Popeye* (1929), de E. C. SEGAR; *Buck Rogers* (1929), de Philip NOWLAN e Dick CALKINS; *Tarzan* (1929), adaptado das *pulps* de Edgar Rice BURROUGHS e desenhado pelo magistral Harold FOSTER; *Dick Tracy* (1931), de Chester GOULD; *Mandrake* (1934) e *The Phanton* [O Fantasma, 1936], ambos roteirizados por Lee FALK e desenhados por Phil DAVIS e Ray Moore, respectivamente; *Flash Gordon* (1934), roteirizado por Don Moore e desenhado por Alex RAYMOND; e, finalmente, *Terry and the Pirates* (1934), de Milton CANIFF.

---

<sup>37</sup> LOACH, Judi. De nouvelles formes naissent: Le Corbusier and the bande dessinée, in: Charles Fordick, Laurence Grove and Libbie McQuillan (eds.) Amsterdam and Nova York: The Francophone Bande Dessinée / Rodopi, 2005.

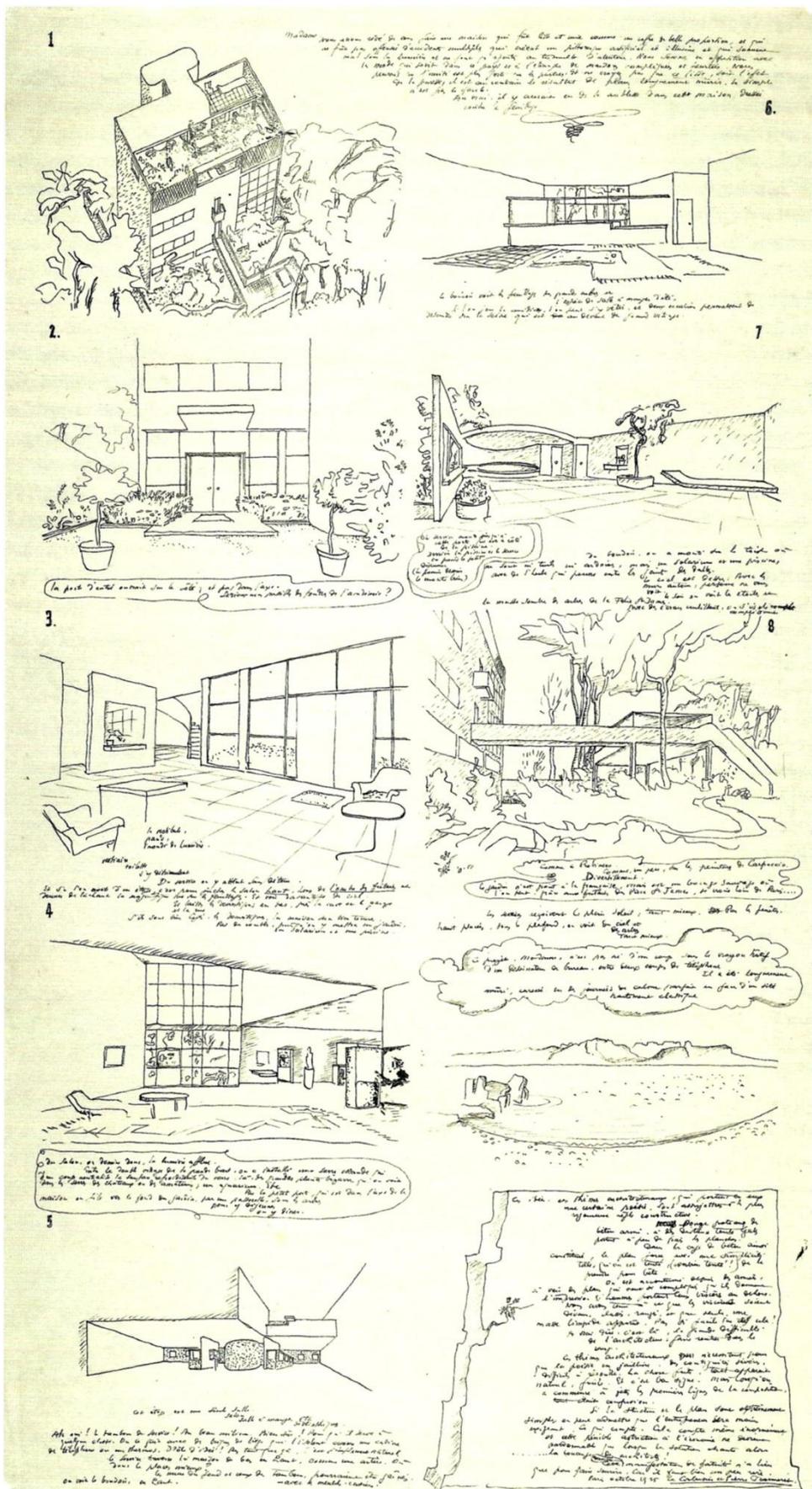


Figura 1.13: 'Lettre à Madame Meyer' (1925), Le Corbusier. Reproduzido em (HOORN, 2012, p. 20).

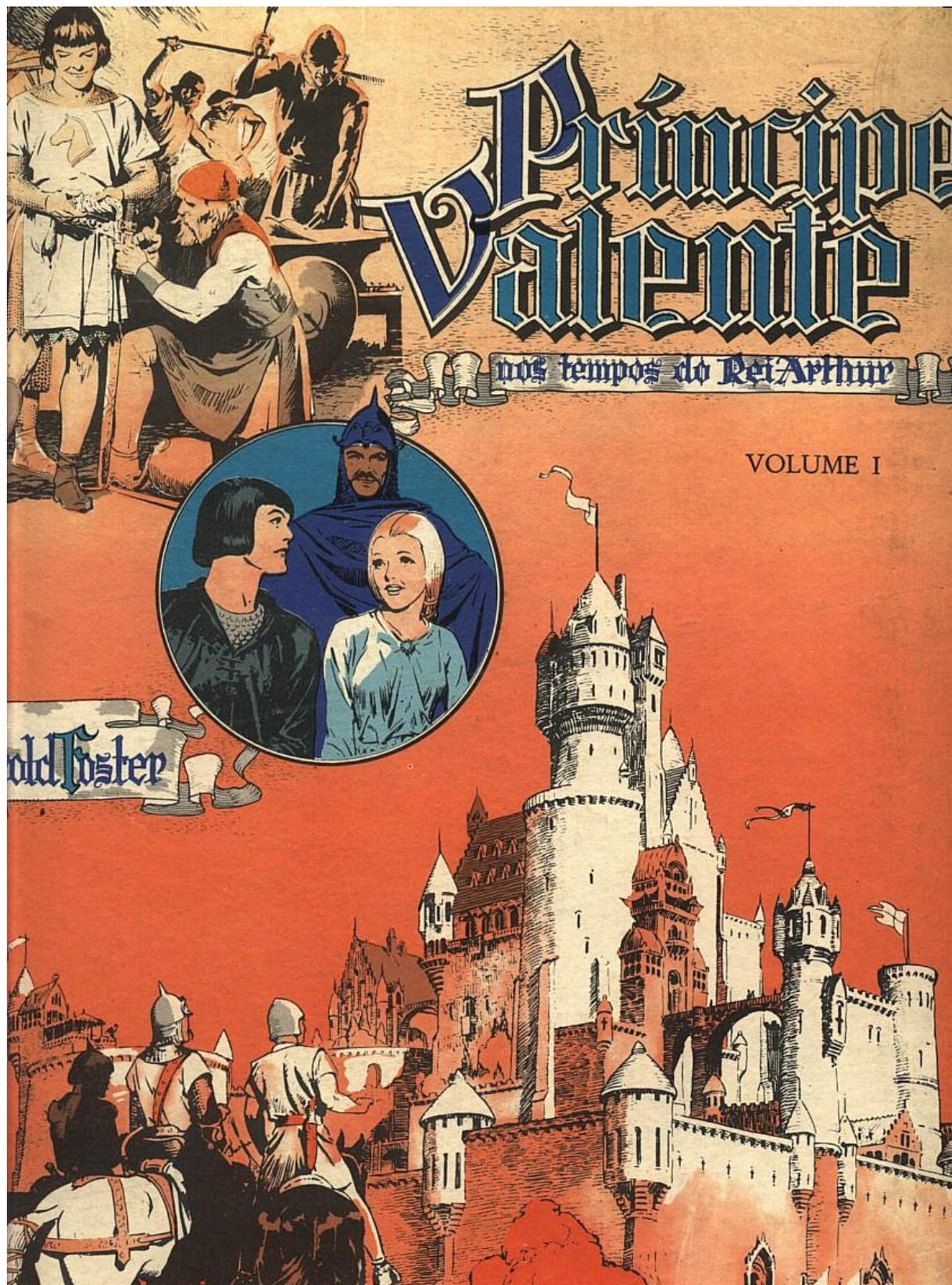


Figura 1.14: 'Prince Valiant' (1938), Hal Foster.

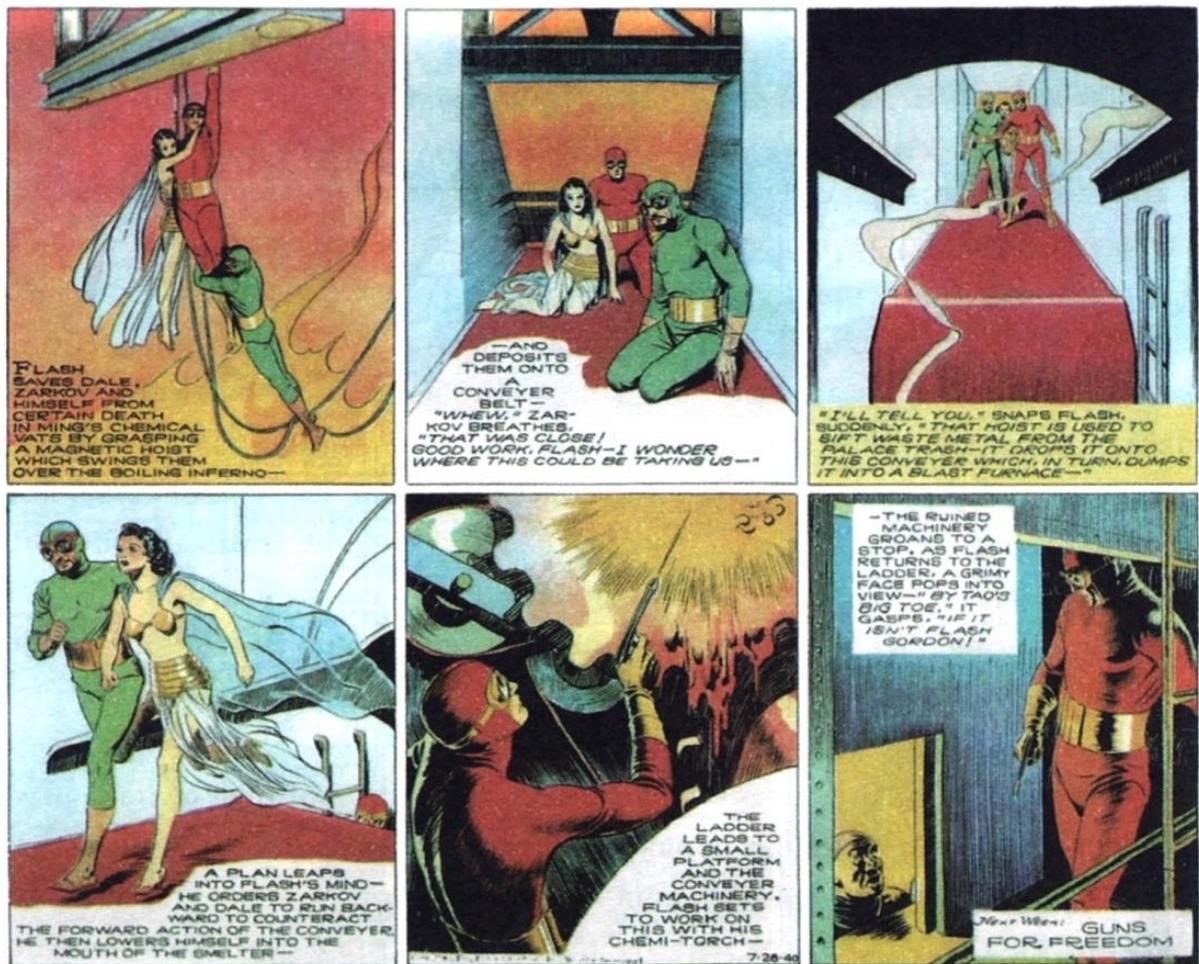


Figura 1.15: 'Flash Gordon' (1940), Alex Raymond e Don Moore. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 108).

Harold FOSTER, Alex RAYMOND e Milton CANIFF mudaram definitivamente a cara dos quadrinhos de aventura. Os dois primeiros levaram a técnica de desenho a um nível estratosférico, e inédito no âmbito dos quadrinhos. As qualidades do desenho de Foster na execução dos personagens e cenários de *Tarzan* e de *Prince Valiant* [Príncipe Valente, 1937] eram absolutamente admiráveis do ponto de vista técnico e acadêmico, assim como os desenhos do *Flash Gordon* de RAYMOND. Todos, cartunistas ou leitores de quadrinhos, queriam desenhar como FOSTER e RAYMOND. CARNIFF, o último nome na santíssima trindade, também era um excelente desenhista, porém sua maior contribuição para a linguagem dos quadrinhos se deu no aprimoramento dos recursos narrativos. Sobre as contribuições de CARNIFF, García observou:

“Sua utilização do claro e escuro se mostrava prática no espaço confinado da tira diária para produzir notáveis efeitos de realismo com um mínimo de traços, e a alternância de planos e contraplanos, próximos e distanciados, aproximou os quadrinhos da linguagem do cinema e os converteu em uma leitura extremamente fácil e dinâmica. Carniff trasladou para as HQs a essência do chamado modelo narrativo de continuidade de Hollywood, cuja finalidade ‘era a transparência, ou seja, que a técnica ficasse oculta por trás da representação’.”(GARCÍA, 2012, p. 110)



Figura 1.16: Terry and the Pirates (1943), Milton Caniff. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 110).

*O surgimento dos comic-books e “era de ouro dos quadrinhos”*

O passo seguinte rumo ao relatos de longa duração seria a criação do *comic book*. No início do século XX, os *comic books* eram compilações de séries de quadrinhos já publicadas nos jornais e pelas quais se pagava muito pouco pelos direitos autorais, mas ao longo das décadas seguintes, este suporte permitiria que os autores de quadrinhos ganhassem mais autonomia em relação às suas obras. Também permitiria que as narrativas gráficas se tornassem cada vez mais densas e sofisticadas. Contudo, ainda faltavam alguns anos (ou melhor, décadas) para isso acontecer.

Em 1933, a gráfica *Eastern Color Printing Company*, como uma estratégia de marketing para agradar clientes, lançou 10 mil exemplares de *Funnies on Parade* (uma coletânea de quadrinhos que já haviam sido impressos em periódicos diversos), impressos nas sobras de papel das grandes tiragens das edições de domingo. Nos anos que se seguiram, diversas outras *comic books* foram impressas. Todas seguiam esta mesma lógica de reedição de séries de quadrinhos originalmente publicadas em jornais.

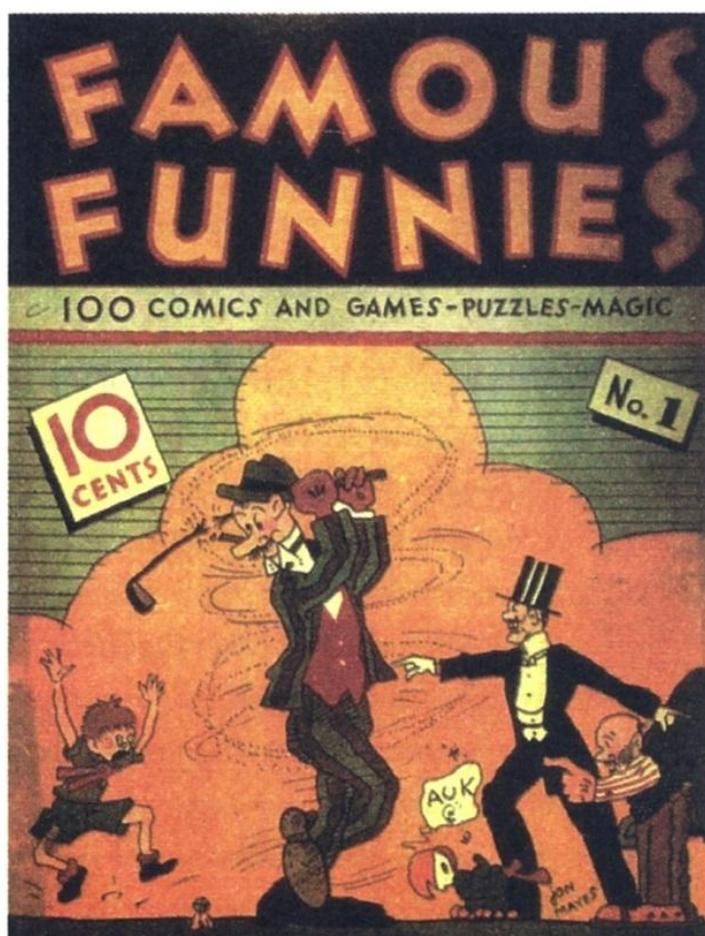


Figura 1.17: Famous Funnies 1 (1934). Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 113).

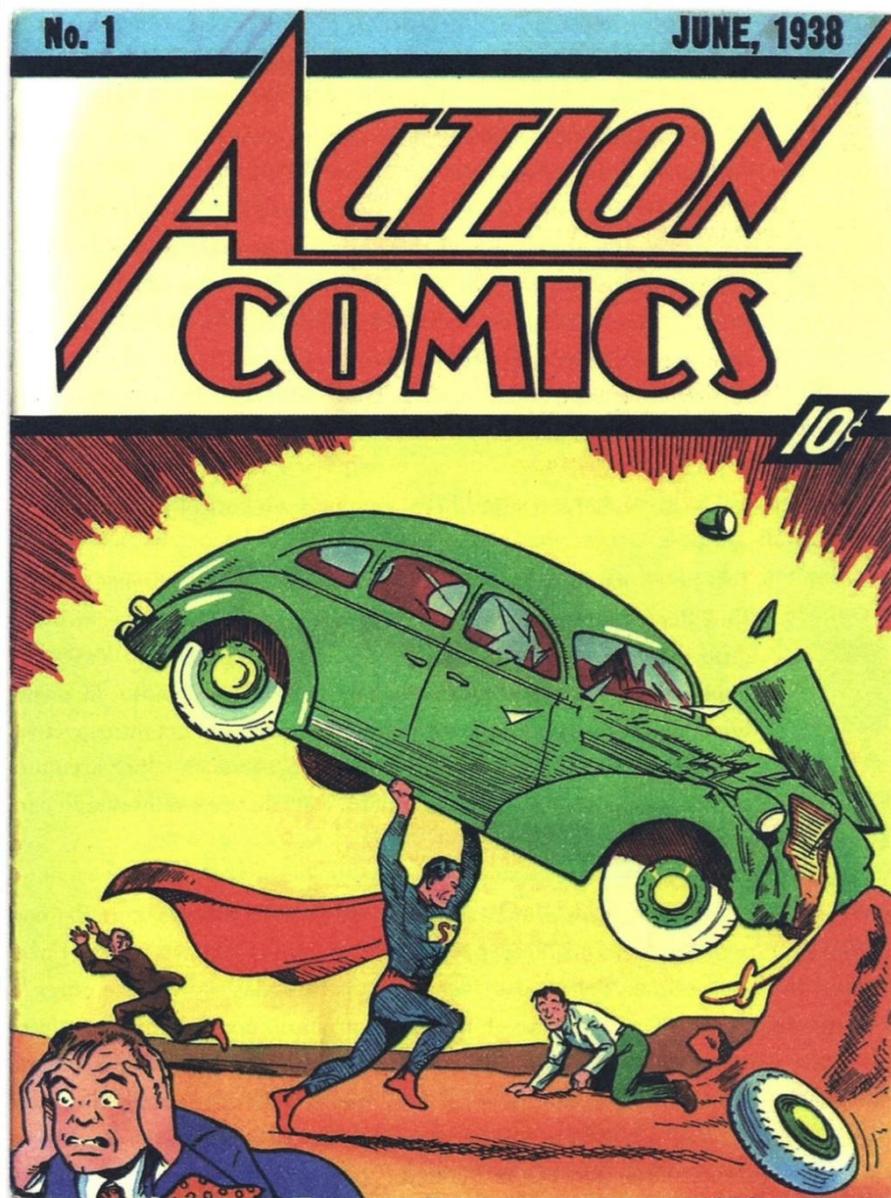


Figura 1.18: Superman em Action Comics 1 (1938), Jerry Siegel e Joe Shuster.

Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 117)

A primeira *comic book* com conteúdo completamente inédito foi publicada em 1935, por Malcom WHEELER-NICHOLSON, um folclórico escritor de *pulp-fictions* que resolvera entrar para o ramo de editor de quadrinhos. A nova revista, intitulada *New Fun*, normalmente publicava trabalhos de jovens desconhecidos e iniciantes nos quadrinhos. Tal fato era fácil de explicar, pois WHEELER-NICHOLSON tinha fama de pagar mal ou até mesmo não pagar seus contratados. A editora deste mal pagador foi batizada por ele de *National Allied Publishing*. Em 1938, a editora passou a ser propriedade de Harry DONENFELD e Jack LIEBOWITZ – proprietário e contador da distribuidora *Independent News*, para a qual WHEELER-NICHOLSON devia muito dinhei-

ro. Nessa época, dois *comic books* estavam em gestação na editora. O primeiro deles, intitulado *Detective Comics*, daria origem ao futuro nome na editora que hoje todos conhecem como DC, um gigante no mercado de quadrinhos. O segundo título em fase embrionária foi chamado de *Action Comics*, cuja primeira publicação, em junho de 1938, traria a série *Superman*. Frustrados após ver sua criação rejeitada por vários editores, os autores de *Superman*, dois jovens desconhecidos chamados Jerry SIEGEL e Joe SHUSTER, resolveram vender os direitos da série ao editor da *Action Comics*, Vince SULLIVAN, por ridículos 130 dólares.

A primeira *Action Comics* trazia o *Superman* na capa e seus 200 mil exemplares foram rapidamente esgotados. As vendas do número 7 da revista já chegavam a 500 mil exemplares por mês e o motivo disso era um só, *Superman*. Em 1939, o personagem seria o primeiro a ganhar um *comic book* inteiro consagrado às suas aventuras. Os quadrinhos estavam se tornando um mercado muito lucrativo para os editores, mas não tão interessante para os autores que tinham que criar as histórias em ritmo de produção industrial. Entre 1939 e 1944, centenas de outros super-heróis - como Batman, Mulher-Maravilha, Capitão América e Capitão Marvel - se proliferaram pelas bancas de jornal. Era o auge da chamada “era de ouro” dos quadrinhos. O sucesso era tão absurdo que, em 1944, as vendas de *Captain Marvel Adventures* ultrapassaram a marca de 14 milhões de exemplares. (GARCÍA, 2012, p. 118)

#### *Década de 1950: rumo aos quadrinhos adultos*

Após o término da segunda guerra mundial, os super-heróis entraram em um rápido declínio e, em seus lugares, surgiram *comic books* dedicados a outros gêneros, como o romântico, o policial e o de terror. O desejo de direcionar as histórias para um público adulto e de contar histórias “reais” era nítido em algumas publicações desse período. Como exemplo deste período, García chama a atenção para uma publicação intitulada *Young Romance* (1948), de Joe SIMON e Jack KIRBY, cuja capa da primeira revista traz as inscrições: “*designed for the more ADULT readers of COMICS*” [Concebido para os leitores mais ADULTOS de QUADRINHOS] e “*ALL TRUE LOVE stories*” [TODAS VERDADEIRAS histórias de AMOR]. Ainda que os leitores “adultos” fossem, na verdade, adolescentes, e as “verdadeiras histórias de amor” não passassem de ficções, afinal, não eram histórias autobiográficas, a inserção de novos temas e a busca por leitores mais velhos foram os primeiros passos para acabar com o estigma dos quadrinhos como sendo um produto exclusivamente para crianças. (GARCÍA, 2012, p. 122)

A rota em direção às *graphic novels* contemporâneas começava a ser corrigida. Tanto é verdade, que em 1950, Arnold DRAKE e Leslie WALLER escrevem *It Rhymes with Lust*, uma história em qua-

drinhos de gênero noir de 128 páginas que pode ser considerada como um elo perdido (só recuperado recentemente pelos “arqueólogos” das HQs) entre os comic books e o livros. É provável que *It Rhymes with Lust* (publicada pela Archer St. John) tenha sido a primeira história em quadrinhos, nos Estados Unidos, a ser editada em formato de livro, com lombada e tudo. O plano de DRAKE e WALLER era encontrar um formato que atingisse leitores adultos jovens e, meio sem querer, talvez tenham criado a primeira *graphic novel* americana. Na capa, algumas pistas pouco sutis sobre para que tipo de leitor era direcionado o trabalho. A primeira delas, a palavra “lust” [luxúria] escrita em letras garrafais; a segunda, a imagem de uma *femme fatale* e seu decote sedutor; e, por fim, a inscrição “Picture novel” no alto da página (e não comic book). Era como se DRAKE e WALLER estivessem tentando adaptar um filme *noir* para o formato de quadrinhos. (GARCÍA, 2012, p. 124-125)



Figura 1.19: 'Young Romance 1 (1948), Joe Simon e Jack Kirby. Crime Does Not Pay (1942), Charles Biro. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 23).

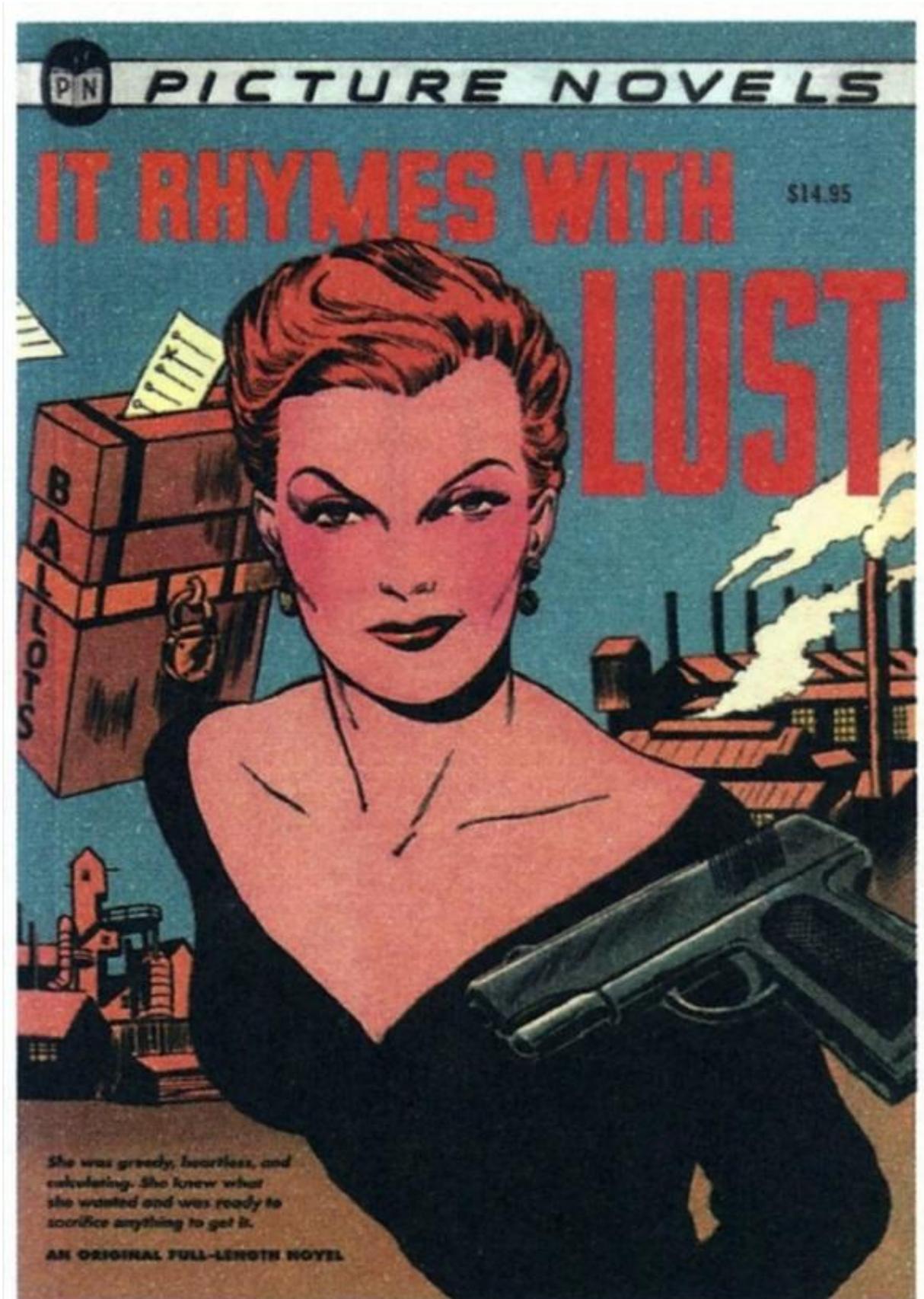


Figura 1.20: It Rhymes With Lust (1950), Drake Waller e Matt Baker. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 124)

Durante os anos 1950, é possível notar uma tendência mundial de quadrinhos para um público mais velho e com histórias mais realistas. Nesse contexto uma nova editora de quadrinhos começa a se destacar, a EC (*Educational Comics* e, posteriormente, *Entertaining Comics*). Sob o comando de Bill GAINES (editor-chefe) e Al FELDSTEIN (roteirista e desenhista), a EC produziria algumas das mais belas páginas consagradas principalmente aos gêneros terror, crime, aventura e ficção científica. No entanto, nestas mesmas páginas, era comum se encontrar críticas políticas e sociais, temas como racismo e nacionalismo, por exemplo. Na EC os desenhistas recebiam um pagamento maior do que nas outras editoras e também podiam assinar seus próprios trabalhos e desenhar com seus próprios estilos. Tais condições de trabalho eram completamente inéditas no meio. Essas circunstâncias estimulantes e os roteiros inusitados de FELDSTEIN, sempre com finais surpreendentes, atraíram os melhores e mais criativos desenhistas, ansiosos por algo mais além de produzir gibis baratos que serviriam para forrar o chão ou embrulhar peixes depois de lidos.

Naquela época, um desenhista de quadrinhos era só mais uma roda na engrenagem na linha de produção de uma editora comum. Havia também o roteirista, o colorista, o letrista, o editor, o contador etc. Ser desenhista era um trabalho comum como outro qualquer. Dito de outra forma, o que realmente importava era comprar o leite das crianças e pagar as contas da casa no final do mês. Contudo, na EC, figuras como Wally WOOD, Jack DAVIS, Al WILLIAMSON, Bill ELDER, Jack KAMEN, Grahan INGELS, Johnny CRAIG, Bernard KRIGSTEIN e Harvey Kurtzman eram vistos realmente como artistas. Artistas que podiam se expressar - cada um com a sua abordagem particular - através de uma forma artística que tinha o seu valor como qualquer outra. Isso era uma coisa completamente nova. Ainda hoje, diversos desses artistas são venerados por autores contemporâneos de quadrinhos, como se tratassem de figuras mitológicas.



Figura 1.21: 'The Gray Cloud of Death', *Weird Science* n. 9 (1951), Wallace Wood. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 15).

*Master race (1954) e a revista Mad (1952)*

A EC revelaria dois autores que, sem sobra de dúvida, se tornariam figuras fundamentais na história dos quadrinhos. Atualmente, seus nomes não são conhecidos fora do meio profissional do envolvidos com HQs, mas a influência de seus trabalhos neste mesmo meio foi incomensurável. Seus nomes são Bernard KRIGSTEIN e Harvey Kurtzman.

O primeiro deles se dedicou a experimentar sobre os limites da linguagem dos quadrinhos. Transformou a leitura dos quadrinhos em uma experiência artística. Seu trabalho rompeu com a estética hollywoodiana estabelecida há muito por Milton CARNIFF, estética que impregnava a tudo e a todos dentro do mundo dos quadrinhos, sem que a maioria nem mesmo soubesse de onde ela viera. Em 1954, KRIGSTEIN fez a arte para um roteiro de FELDSTEIN sobre o holocausto, o que fez de maneira inovadora e memorável. Por uma série de circunstâncias<sup>38</sup>, essa história, chamada “*Master Race*”, não teve muita repercussão no início, mas foi uma das principais inspirações para “*Maus*”, trabalho de Art Spiegelman, cujo tema também foi o holocausto, publicado mais de vinte anos depois. *Maus* é até hoje considerada uma das *graphic novels* mais importantes (senão a mais importante) do século XX, no entanto, sem *Master Race*, *Maus* não teria existido.

O segundo autor, Harvey Kurtzman, seria a mente criadora por trás de uma das revistas mais conhecidas e influentes dos quadrinhos até hoje, a revista “*Mad*”. Para Kurtzman, a revista *Mad* surgiu inicialmente como um projeto em paralelo aos outros trabalhos dentro da EC, uma forma de aumentar a sua renda. Contudo, o novo projeto acabou se tornando algo muito maior do que se poderia imaginar, forçando Kurtzman a abandonar qualquer projeto que não fosse a *Mad*. A primeira revista, lançada em 1952, satirizava os próprios títulos da editora, mas nos números seguintes já lançaria seu sarcasmo e ironia sobre personagens de outras editoras, como o Tarzan e o próprio *Superman*. Através da paródia e da sátira, a *Mad* começou a zombar da cultura de massa americana. A revista idealizada por Kurtzman foi um sucesso imediato, seus exemplares esgotavam rapidamente e, com o passar dos anos, se tornaria um dos ícones da cultura americana. Kurtzman se desentendeu com GAINES em 1955 e acabou se desligando da EC e da *Mad*. A revista passou a ser editada por FELDSTEIN a partir do número 29 e continuou a ser publicada ao longo das três décadas seguintes, no entanto, a *Mad* nunca mais foi a mesma depois da saída de Kurtzman.

---

<sup>38</sup> Krigstein não conseguiu entregar *Master Race* a tempo de ser publicada e a história foi guardada para ser publicada em outra ocasião. Nesse meio tempo, O forte movimento nacional de repressão e censura aos quadrinhos nos Estados Unidos fez com que a EC definhasse e quase desaparecesse. Quando *Master Race* foi publicada, ninguém estava prestando atenção.

Kurtzman continuaria a editar outras revistas satíricas *Trump* (1957), *Humbug* (1957-1958) e *Help!* (1960-1965)] e acabaria sendo um dos primeiros a publicar trabalhos de artistas da próxima geração de quadrinhos, a geração do *comix underground*. Entre esses artistas estava Robert Crumb, um rapaz de Cleveland que teve um dos seus primeiros trabalhos impressos na revista *Help!*. Crumb se tornaria uma lenda viva dos quadrinhos underground poucos anos depois.

# MASTER RACE

YOU CAN *NEVER FORGET*, CAN YOU, CARL REISSMAN? EVEN *HERE*...IN *AMERICA*...TEN YEARS AND THOUSANDS OF MILES AWAY FROM YOUR NATIVE GERMANY... YOU CAN NEVER FORGET THOSE *BLOODY WAR YEARS*. THOSE MEMORIES WILL HAUNT YOU FOREVER... AS EVEN NOW THEY HAUNT YOU WHILE YOU DESCEND THE SUBWAY STAIRS INTO THE QUIET SEMI-DARKNESS...



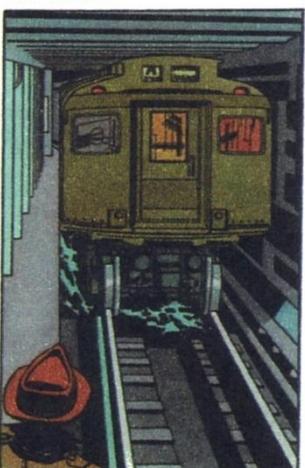
THE TRAIN ROARS OUT OF THE BLACK CAVERN, SHATTERING THE SILENCE OF THE ALMOST DESERTED STATION...



YOUR ACCENT IS STILL THICK ALTHOUGH YOU HAVE MASTERED THE LANGUAGE OF YOUR NEW COUNTRY THAT TOOK YOU IN WITH OPEN ARMS WHEN YOU FINALLY ESCAPED FROM BELSEN CONCENTRATION CAMP. YOU SLIDE THE BILL UNDER THE BARRED CHANGE-BOOTH WINDOW...



YOU STARE AT THE ONRUSHING STEEL MONSTER...



YOU MOVE TO THE BUSY CLICKING TURNSTILES... SLIP THE SHINY TOKEN INTO THE THIN SLOT... AND PUSH THROUGH...

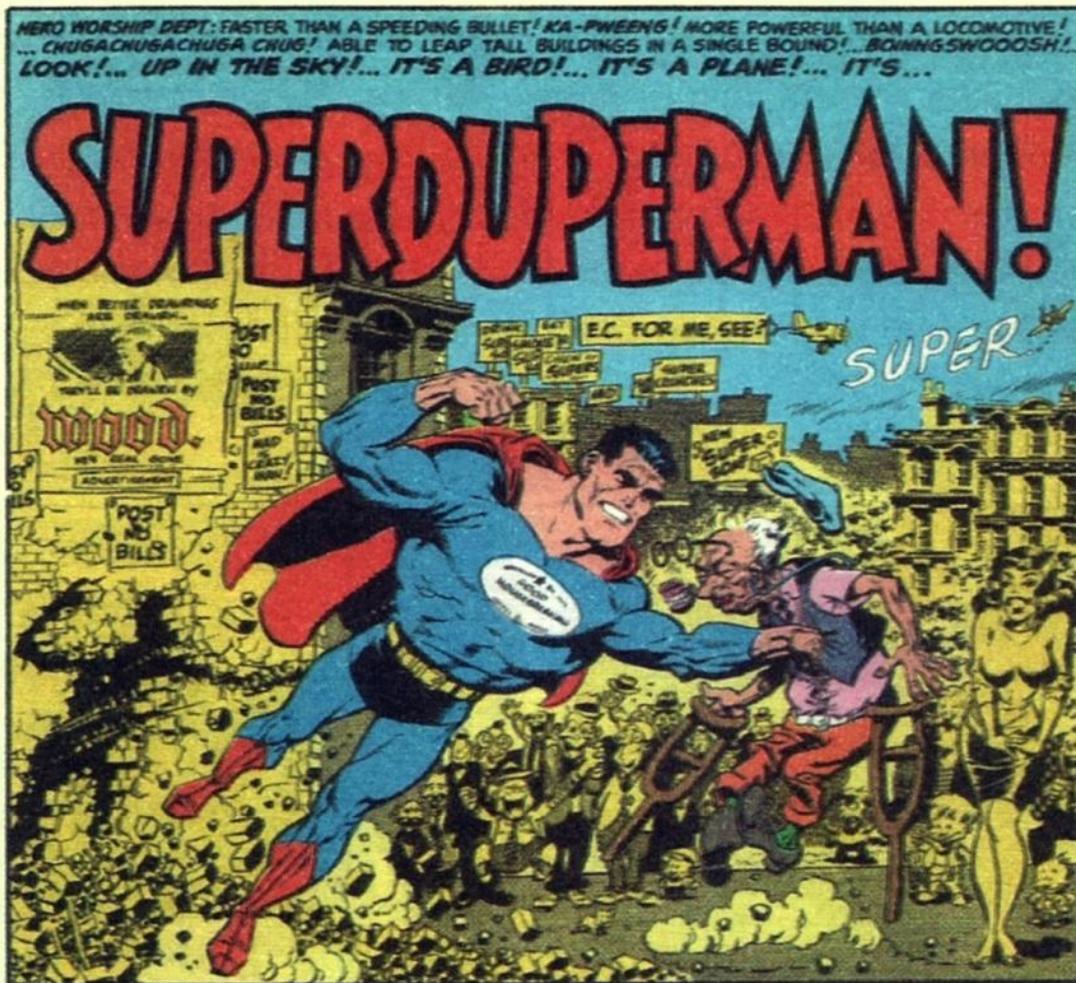


YOU BLINK AS THE FIRST CAR RUSHES BY AND ILLUMINATED WINDOWS FLASH IN AN EVER-SLOWING RHYTHM...



Figura 1.22: 'Master Race', em Impact 1 (1955), Bill Gaines, Al Feldstein e Bernard Krigstein.

Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 138)



OUR STORY BEGINS HIGH UP IN THE OFFICES OF THAT FIGHTING NEWSPAPER, 'THE DAILY DIRT'!

AN INCREDIBLY MISERABLE AND EMACIATED LOOKING FIGURE SHUFFLES FROM SPITTOON TO SPITTOON!

FOR THIS IS THE ASSISTANT TO THE COPY BOY... CLARK BENT, WHO IS IN REALITY, **SUPERDUPERMAN!**

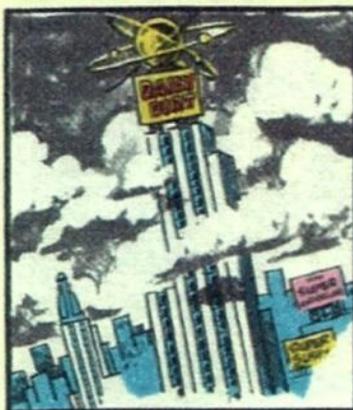
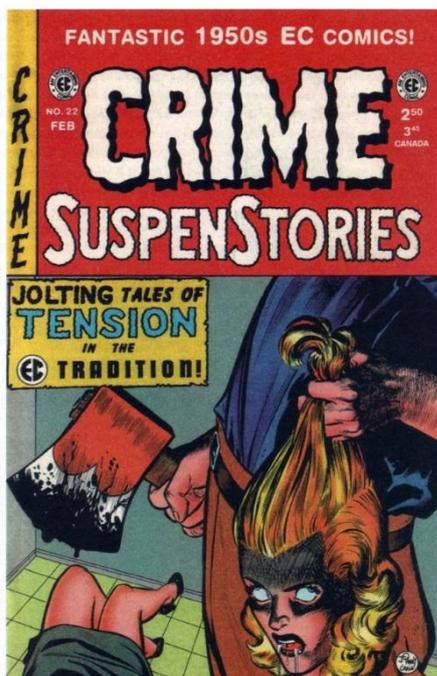


Figura 1.23: 'Superduperman', em Mad 4 (1953), Harvey Kurtzman e Wally Wood. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 145)

*Década de 1960: A geração underground*

Como foi descrito nos parágrafos anteriores, uma nova tendência dedicada à HQs para um público mais velho ganhava cada vez mais força entre novos leitores, milhares de novos leitores. No entanto, ao longo da década de 1950 ocorreu um grande caça às bruxas contra as HQs. Nos Estados Unidos essa repressão seria muito forte, mas esse movimento acabou repercutindo em diversos outros lugares, como Japão e Europa, por exemplo. Assim como o Rock, as HQs foram relacionadas com o aumento da delinquência e alienação juvenil no pós-guerra e, em 1954, a EC Comics seria um dos alvos principais das investigações do Subcomitê do Senado (americano) para Delinquência Juvenil. Bill GAINES, editor da EC, seria questionado sobre o “bom gosto” da capa de uma de suas publicações, cuja capa exibia um homem segurando um machado sujo de sangue em uma das mãos e uma cabeça decepada de mulher na outra. Aquele episódio seria a gota d’água em um processo que acabou levando a criação do *comics code*, uma série de regras que determinavam o que podia e o que não podia ser lido em uma HQ. As editoras tiveram que se submeter ou fechar suas portas, o que aconteceu com centenas delas. Com as censuras impostas pelo novo *comics code*, as poucas editoras de HQs que sobreviveram não tiveram alternativas a não ser direcionar suas publicações para o público infantil. Isso foi um golpe terrível na vida profissional de muitos cartunistas que vinham buscando expandir o limite da linguagem das HQs.



[58] *Crime SuspenStories* 22 (1954), Johnny Craig. Reedição de 1998.

Figura 1.24: *Crime SuspenStories* 22 (1954), Johnny Craig.

Reedição de 1998. Reproduzido em (GARCÍA, 2012, p. 154)

Por outro lado, a repressão que quase levaria a indústria dos quadrinhos a desaparecer da face da terra, acabou sendo um dos fatores que permitiu que os quadrinhos *underground* florescessem. O declínio vertiginoso da indústria de *comic books* de super-heróis no pós-guerra, as restrições criativas impostas pelo *comics code* nos anos 1950, a efervescência contracultural nos anos 1960, e o surgimento de processos de impressão mais baratos e acessíveis, foram quatro fatores determinantes na formação do cenário onde os quadrinhos *underground* seriam protagonistas a partir de 1965.

Nos primeiros meses de 1968, uma cena intrigante chama a atenção das pessoas que caminhavam por Haight-Ashbury. Um homem de porte físico desprivilegiado e com bigode engraçado, parecendo que havia saído de um filme de época, contrastava com o visual descolado e colorido da geração *flower power* que desfilava pelas ruas. Caminhando ao seu lado, sua mulher grávida, que o havia seguido de Cleveland até São Francisco. Os dois conduziam um carrinho de bebê, abrindo caminho entre as centenas de hippies que passavam por ali. Dentro do carrinho, no lugar onde poderia se imaginar haver uma criança, a primeira edição da lendária revista Zap, a revista que pouco tempo depois se tornaria um campo fértil para novos temas e experimentações. O homem de bigode engraçado era nada mais nada menos que Robert Crumb, até hoje o cartunista mais conhecido e importante da geração do *comix underground*. (GARCÍA, 2012)

Os quadrinhos *underground* eram marginais, totalmente desvinculados da indústria tradicional dos quadrinhos. Livres, tanto das limitações editoriais impostas pelo *comics code*, quanto do sistema de distribuição em bancas, lojas e supermercados. Com bastante frequência, as HQs eram escritas, desenhadas, editadas, impressas e distribuídas pelo próprio autor. Tampouco havia uma preocupação com o lucro. Crumb, por exemplo, era movido pelo prazer de desenhar e não pelas expectativas em relação às vendas. A distribuição normalmente se dava através dos centros acadêmicos nas universidades e das chamadas *head shops*, lojas que vendiam todo tipo de artigos e bugigangas para *hippies*. Essas circunstâncias davam, pela primeira vez na história dos quadrinhos, total liberdade e controle sobre o processo para os autores, permitindo que os mesmos pudessem abordar qualquer tema, sem nenhuma censura, sem fórmulas, sem convenções pré-estabelecidas, sem limitações em relação ao texto ou em relação à experimentações gráficas.

Até aquele momento, era impossível se encontrar HQs cujas páginas tratassem tão abertamente sobre temas como sexo, violência, drogas, aborto, preconceito racial, lesbianismo, abuso sexual infantil, menstruação, entre outros. No entanto, talvez a contribuição mais significativa do movimento *underground* para a presente tese seja a introdução do tema autobiográfico. Os trabalhos de autores como Robert Crumb, Harvey Pekar, Justin Green e Aline Kominsky se tornaram referên-

cias, abordando temas corriqueiros e cotidianos de suas próprias vidas, sem maquiagem, sem superpoderes, sem máscaras ou capas vermelhas. Esses trabalhos tiveram enorme influência sobre as gerações seguintes de autores de quadrinhos e consolidaram o caminho para o surgimento das *graphic novels*.

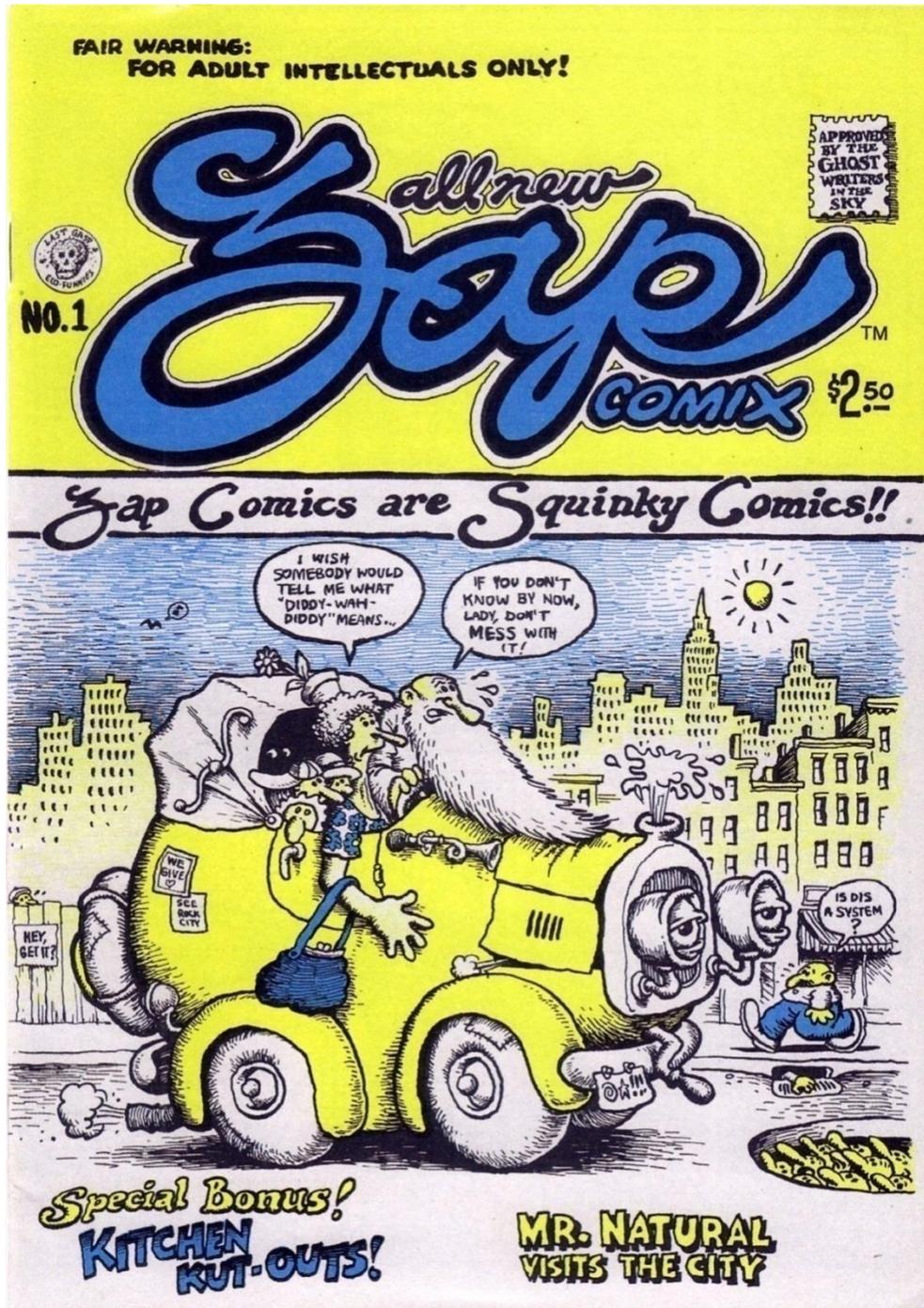


Figura 1.25: 'Zap Comix n. 1' (1968), Robert Crumb. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 22).

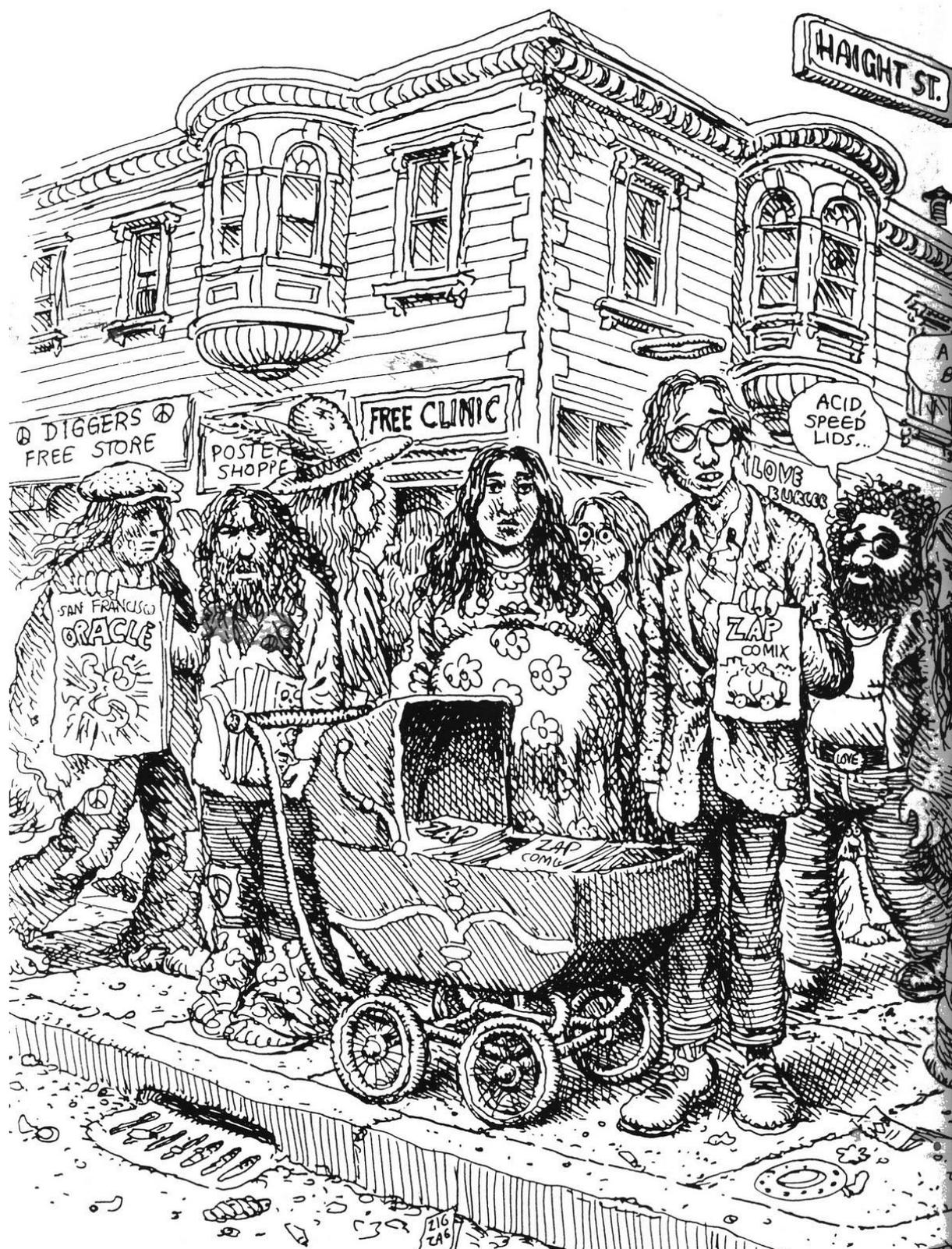


Figura 1.26: A lendária cena de Robert Crumb e sua esposa grávida, Dana, em plena Haight-Ashbury, vendendo o primeiro número da revista Zap em um carrinho de bebê. Desenhado pelo próprio Robert Crumb. Reproduzido em (SEIBEL, 2011)

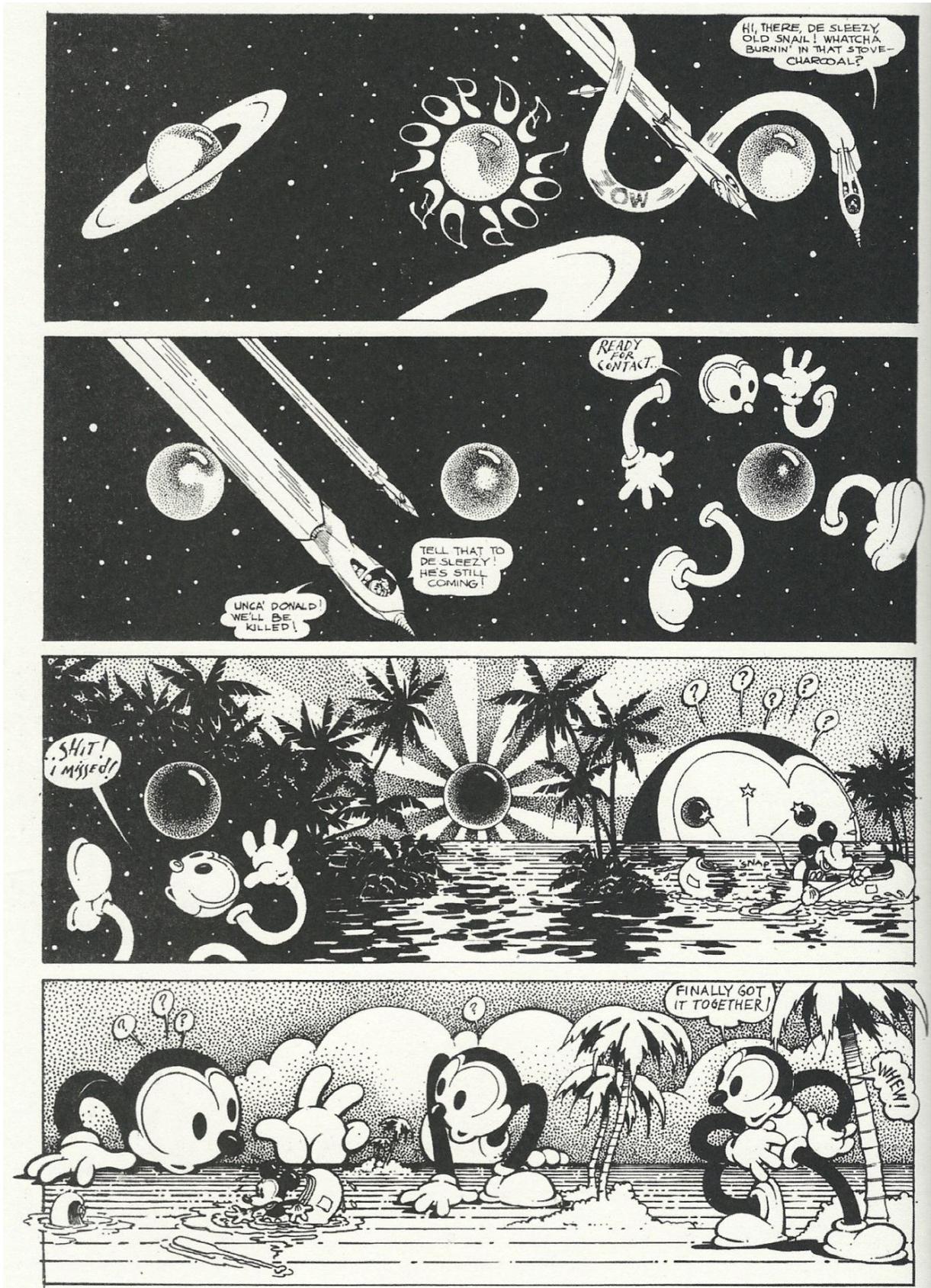


Figura 1.27: 'Loop-de-Loop, em Zap n. 6 (1973), de Victor Moscoso. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 32).



Figura 1.28: 'Goldie, a Neurotic Woman', em 'Wimmen's Comix n. 1' (1972), de Aline Kominsky. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 34)



Figura 1.29: 'Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary' (1972), de Justin Green. Publicado em (GARCÍA, 2012, p. 175).

*Underground francês: Pilote, L'Echo des Savanes e Metal Hurlant*

O movimento *underground* também se fez presente nos quadrinhos franceses. No entanto, ao contrário do *comix underground* americano, desenvolveu-se vinculado às editoras de quadrinhos. De maneira que não ameaçou a indústria tradicional de quadrinhos, mas a ajudou a se renovar, ampliando o seu público convencional. Na França, o roteirista René Goscinny - que havia trabalhado diretamente com Harvey Kurtzman em Nova York durante a década de 1940 – foi o idealizador da revista *Pilote* (1959). Era óbvio que a revista *Pilote* havia sido fortemente influenciada pela revista *Mad* de Kurtzman. A criação de Goscinny foi o trampolim para a transformação dos quadrinhos na França e ajudou a consagrar os trabalhos de grandes autores de quadrinhos, como Jean Giraud, Jean-Michel Charlier e Albert Uderzo. Este último, por exemplo, foi responsável pela arte de *Asterix o Gaulês* (1959), cujo roteiro era de Goscinny.

Poucos anos depois, o movimento cultural fervilhante durante as greves de maio de 1968 na França, não passaria despercebido pela equipe da *Pilote*, que logo procurou direcionar a revista para um público mais adulto e politizado. Uma nova geração de cartunistas estava surgindo na *Pilote*, sensível aos últimos acontecimentos e também influenciada pela recente publicação na Europa de autores do *underground* norte-americano. Os nomes mais significativos dessa nova fornada de cartunistas talvez sejam os de Marcel Gotlib, Nikita Mandryka e Claire Bretécher. A sátira social, o tom anárquico e comentários ácidos para ridicularizar o anacronismo da vida moderna sempre estiveram entre as características mais marcantes desses três autores.

Com o passar do tempo, Mandryka, Gotlib e Bretécher passaram a querer uma maior liberdade para criar suas histórias, contudo, como não a obtiveram na *Pilote*, decidiram se despedir de Goscinny e criar a sua própria revista, chamada *L'Echo des Savanes*, cujo primeiro número foi publicado em maio de 1972. Na capa era possível ler “apenas para adultos”, inscrição até então inédita em quadrinhos franceses. A existência da revista foi breve, mas exerceu grande impacto. Livres da censura e da interferência de editores, os autores da *L'Echo* puderam se expressar livremente, o que frequentemente envolvia piadas escatológicas e objetos fálicos. *L'Echo* certamente foi a publicação que mais se aproximou do *underground*, ajudando a revelar jovens cartunistas franceses e publicando traduções de trabalhos de autores como Robert Crumb e Harvey Kurtzman. (MAZUR e DANNER, 2014, p. 111-112)

**VARIATIONS**  
SUR UN  
**THÈME**  
OU...

COMMENT UN GAG TRÈS CONNU PEUT ACCÉDER À DES NIVEAUX INSOUÇONNÉS, GRÂCE À UNE ESCALADE SOIGNÉMENT MENÉE.

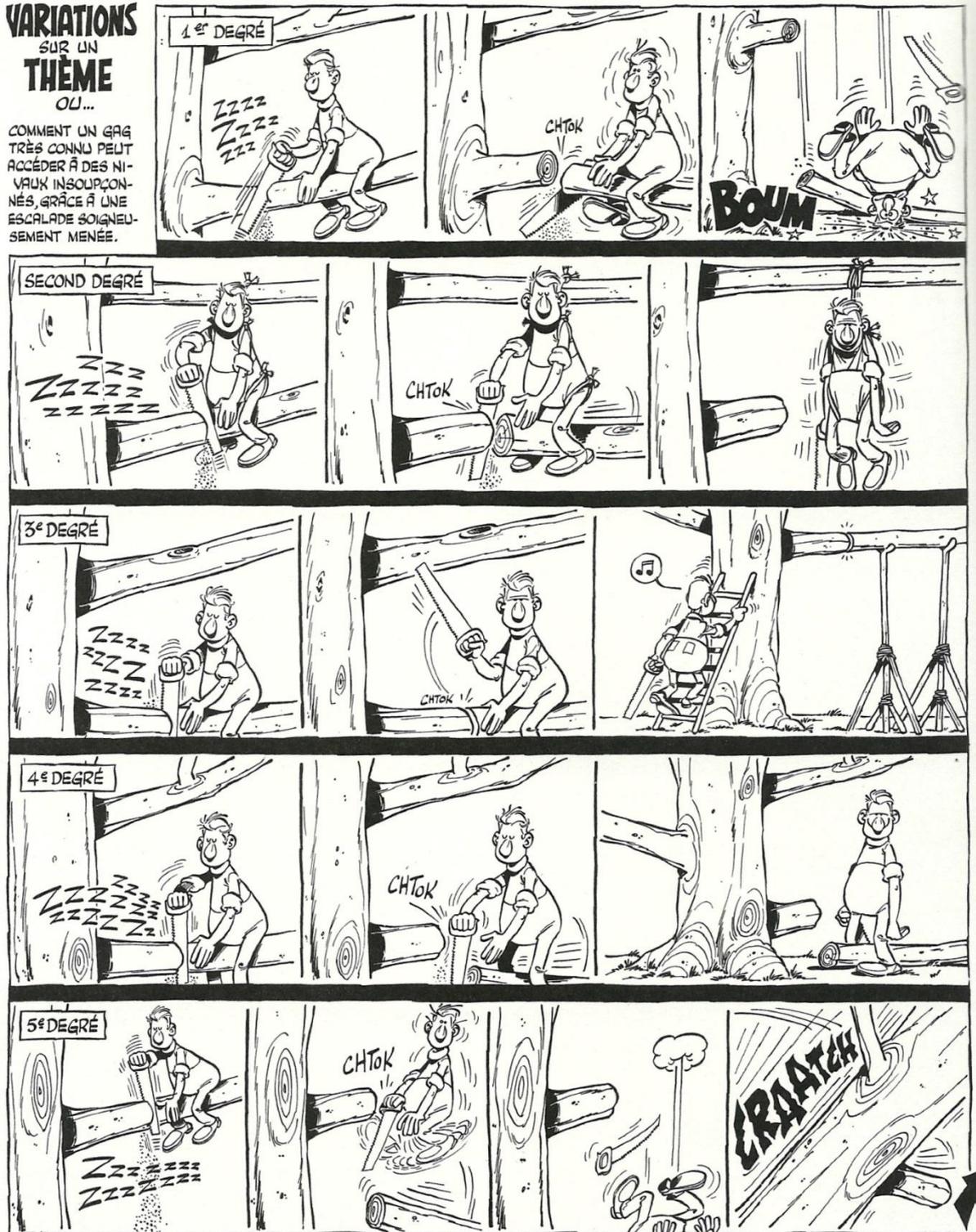


Figura 1.30: 'Variations on a Theme Rubrique-à-Brac', em 'Pilote' (1968), de Marcel Gotlib. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 92).



Figura 1.31: 'Renouveau', em 'Pilote' (1972), de Claire Bretécher. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014).

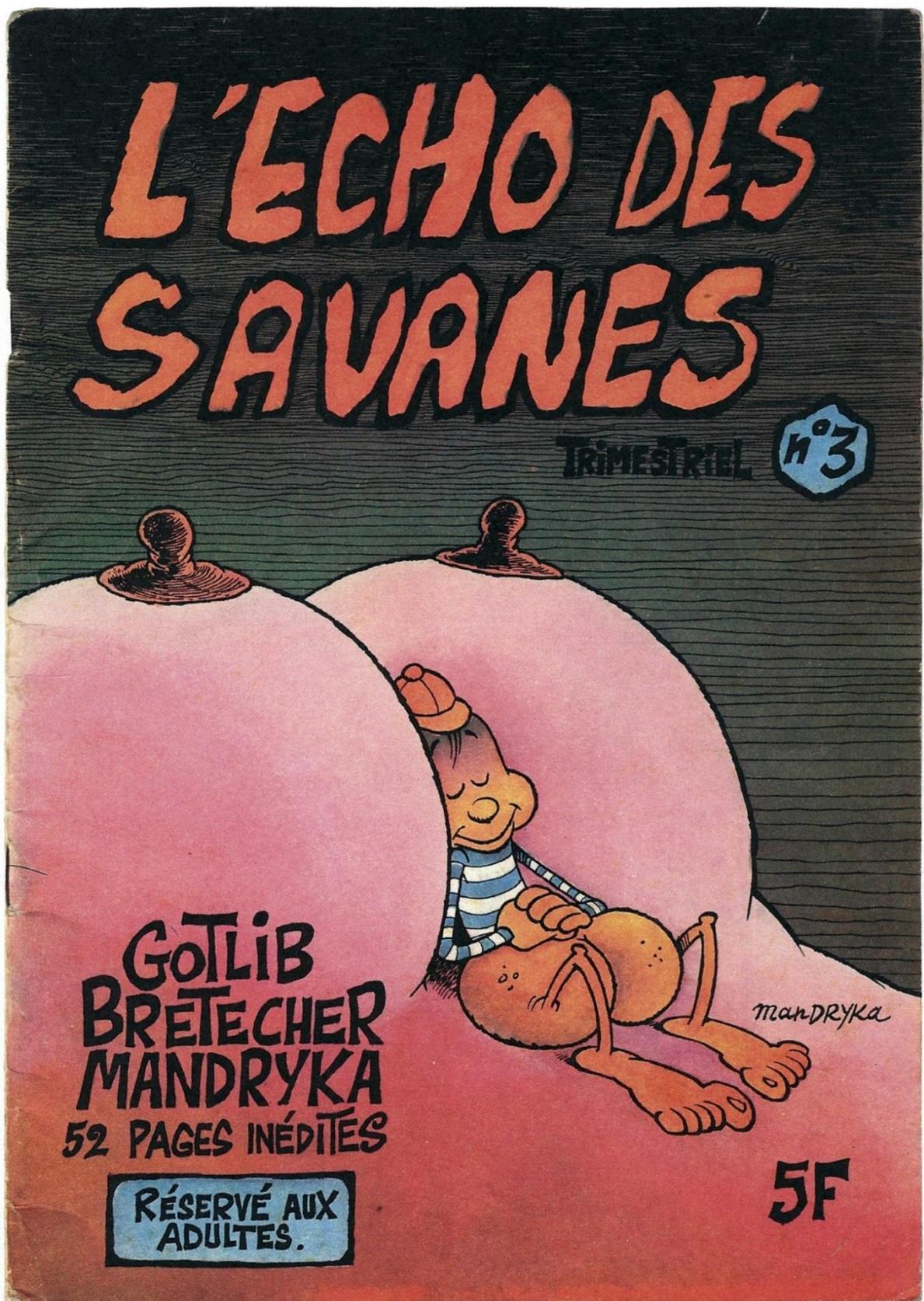


Figura 1.32: 'L'Echo des Savanes n. 3' (1972), de Nikita Mandryka. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 110).

Dentro do movimento de contracultura que vinha se desenvolvendo na Europa, principalmente desde a exposição Universal de Bruxelas em 1958, também começou a crescer a discussão sobre o futuro das cidades e sobre a forma como as pessoas gostariam de viver nas megacidades que não paravam de crescer. A euforia gerada pelo rápido progresso tecnológico também alimentou esse debate. Tal influência fez com que surgissem novas representações de cidades utópicas, tanto no universo da arquitetura e do urbanismo, quanto no universo dos quadrinhos. Isso sem falar no cinema. Cidades futuristas impregnadas por novas tecnologias começaram a figurar tanto em quadrinhos de ficção-científica como em desenhos visionários de escritórios de arquitetura, como Archigram, Archizoom e SuperStudio. É interessante notar que, pela primeira vez, arquitetos estavam deliberadamente se apropriando das aptidões da linguagem dos quadrinhos para comunicar os seus projetos.

Em 1964 - através da revista em quadrinhos *Amazing Archigram/Zoom*, criada pelo grupo autodenominado *Archigram*, formado por arquitetos ingleses - a linguagem dos quadrinhos começou a ser experimentada como uma maneira de introduzir reflexões e críticas na representação arquitetônica de seus projetos. Os detalhes deste e de outros trabalhos de arquitetos que utilizam a linguagem dos quadrinhos serão abordados posteriormente, contudo, é importante situá-lo dentro da sequência evolutiva da linguagem dos quadrinhos.

Outra revista que se destacou nessa época foi a *Metal Hurlant*, concebida pelos cartunistas Moebius (pseudônimo de Jean Giraud), Philippe Druillet e pelo escritor Jean-Pierre Dionnet. A nova publicação, cujo primeiro número saiu em 1975, dedicava suas páginas às histórias de ficção científica, onde Moebius e Giraud puderam desenvolver seus estilos de desenho e narrativa cada vez mais sofisticados, hoje amplamente conhecidos. Giraud, assim como Druillet, começou na *Pilote*, onde colaborava com Charlier nas histórias de faroeste do *Tenente Blueberry*. Quando adotou o pseudônimo Moebius, Giraud também assumiu uma nova personalidade que o conduziu através de novas experimentações gráficas e para a criação de cenários fantásticos e oníricos, representados com texturas sofisticadas e altamente detalhadas, o que dava credibilidade quase tátil aos mundos criados pelo autor. As narrativas criadas por Moebius seguiam um ritmo lento, com economia de quadros por página e quase ausência de texto, cada quadro, cada cenário era extremamente trabalhado durante horas de dedicação, como se o autor tivesse a intenção de levar o leitor para dentro de seu universo.

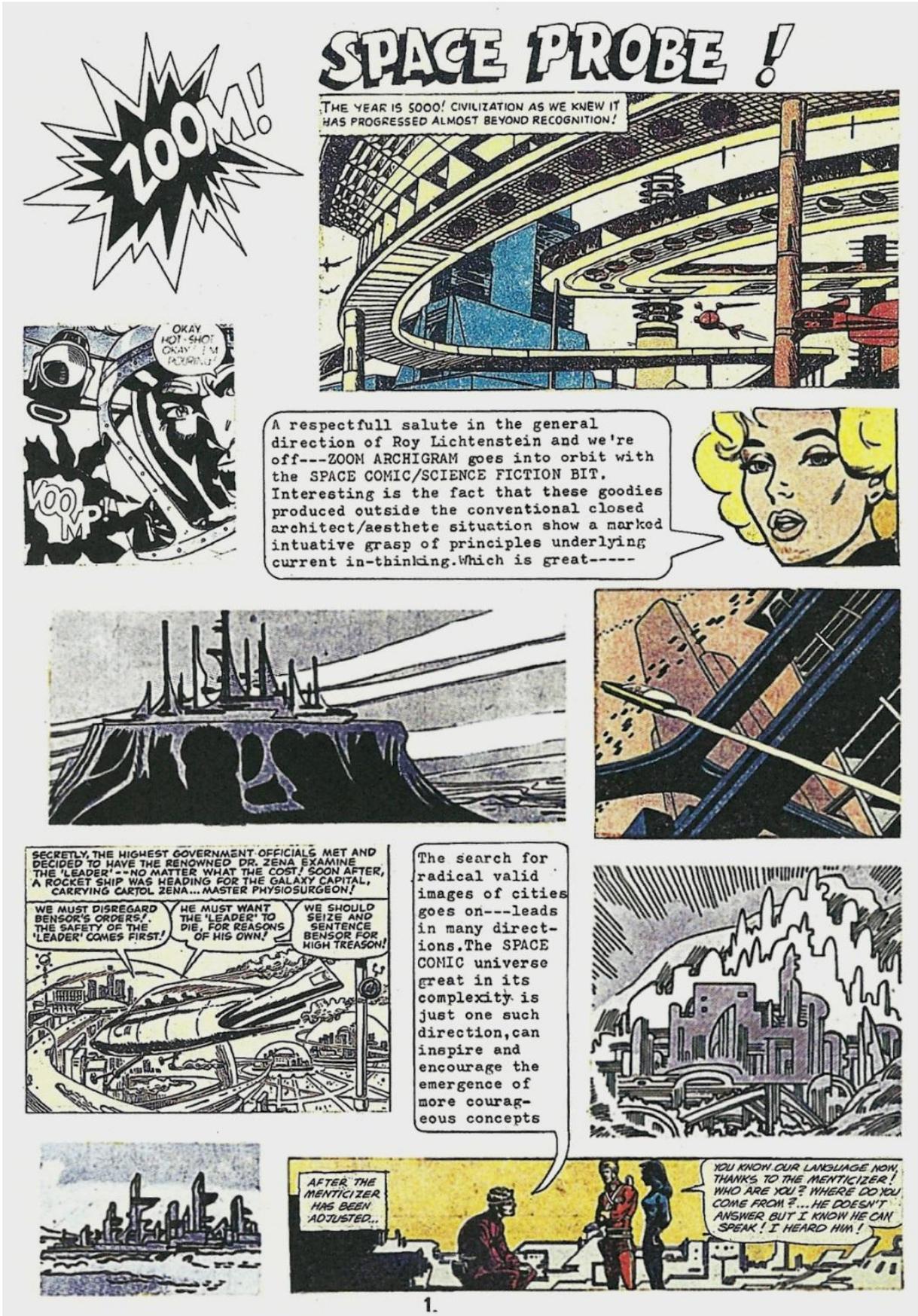


Figura 1.33: 'Space Probe', em 'Archigram Magazine n. 4' (1964), Warren Chalk. Reproduzido em (HOORN, 2012, p. 24). © Archigram 1964 Archigram Archives 2012.



Figura 1.34: 'L'Incal' (1982), de Alejandro Jodorowsky e Moebius. Reproduzido em (MAZUR e DANNER, 2014, p. 116).

*Pasquim* (1969)

No Brasil, durante o AI-5, alguns cartunistas e jornalistas se reuniram no Rio de Janeiro em setembro de 1968, dia da morte de Sérgio PORTO, também conhecido como Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo que usava para assinar suas crônicas. Segundo JAGUAR - um dos cartunistas presentes naquela reunião<sup>39</sup> - foi ali que surgiu o embrião do tabloide intitulado *Pasquim*, cuja principal função era criticar o governo. A primeira tiragem do *Pasquim* saiu em 26 de junho de 1969 e rapidamente esgotou, assim como todas as outras que estariam por vir. Apesar da incredulidade inicial de seus próprios colaboradores, o *Pasquim* foi um grande sucesso editorial. As críticas e sátiras ferinas expressas nos traços indisciplinados de MILLÔR, HENFIL, ZIRALDO e JAGUAR tornaram-se bastante populares, um farol de lucidez e irreverência para os que ansiavam pelo fim da ditadura militar no Brasil e uma dor de cabeça constante para os militares no poder. (AUGUSTO e JAGUAR, 2006)

## .I.3.2 A AFIRMAÇÃO DAS GRAPHIC NOVELS [ROMANCES GRÁFICOS]

Durante os anos 1970 alguns autores de quadrinhos – como Gil KANE e Jack KATZ - começaram a trabalhar no sentido de aproximar os universos das HQs e dos romances literários. Contudo, foi Will Eisner que levou a fama por tal tarefa. Eisner já criava quadrinhos desde a década de 1930 e ficou muito conhecido nas décadas de 1940 e 1950 por ser o autor das aventuras vividas pelo detetive mascarado que respondia pelo nome de *Spirit*. Após certa altura de sua carreira, Eisner passou a desenvolver trabalhos que buscavam um público diferente dos típicos leitores de séries de super-heróis e ficção científica. Sua ambição era fazer dos quadrinhos uma forma de arte para adultos e que pudesse ser consumida pelo público tradicional das livrarias. É possível que tal ambição tenha surgido em 1973, ano em que Eisner tomou parte de uma convenção de quadrinhos *underground* que o fez despertar para as novas possibilidades para a linguagem dos quadrinhos que outros autores já vinham experimentando. Como já foi dito anteriormente, cartunistas da geração *underground* - como Robert Crumb, Harvey PEKAR, Justin GREEN e Aline KOMINSKY - já haviam inovado, introduzindo temas cotidianos e autobiográficos em HQs durante a década de 1960. Essas influências ficaram cultivadas na memória de Will Eisner, esperando que um dia uma nova ideia pudesse germinar dali.

---

<sup>39</sup> Também estavam presentes Sérgio Cabral (pai), Claudius, Tarso de Castro e Prósperi

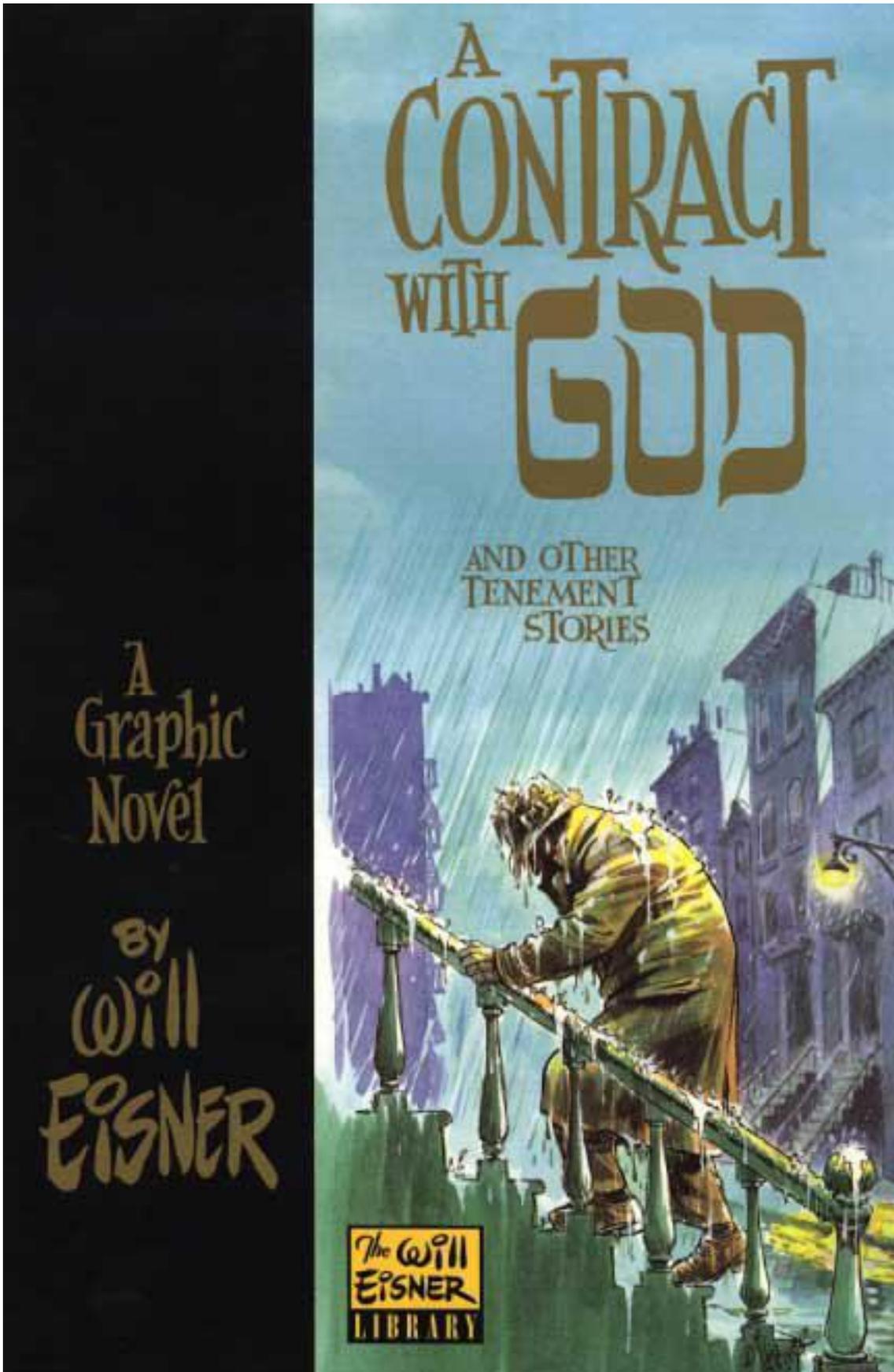


Figura 1.35: 'A Contract With God, and other tenement stories' (1978), de Will Eisner. © The Will Eisner Library.

*A Contract With God (1978), de Will Eisner*

Em 1978 Will Eisner publica *A Contract with God and Other Tenement Stories* [Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço], uma narrativa de diversas histórias que se passavam nos cortiços judeus de Nova York na década de 1930. Mesmo que não tenha sido a primeira vez que o termo “*graphic novel*” apareceu na capa de uma publicação de quadrinhos, o sucesso de *Contract with God* - que foi vendido em livrarias e acabou tornando-se um marco dentro da história dos quadrinhos – contribuiu para a popularização do termo e para a mudança de paradigma em relação aos limites das HQs.(MAZUR e DANNER, 2014, p. 181)

Além de *Contract with God*, Eisner posteriormente publicou diversas “novelas gráficas” que exploravam o cotidiano da cidade como tema. Entre essas obras, podem-se citar alguns trabalhos muito significativos como *The Building* [O Edifício] (1987), *Dropsie Avenue* [Avenida Dropsie](1995), *The Dreamer* [O Sonhador] (1986) e *New York: The Big City* [Nova York: A Grande Cidade] (2000).

Durante o período em que lecionava na Escola de Artes Visuais de Nova York, Eisner também dedicou algum tempo ao ensino das técnicas de quadrinhos que utilizava em suas criações. O estilo e os métodos de Eisner foram descritos por ele em duas obras fundamentais para qualquer um que queira aprender a criar histórias em quadrinhos, a saber: *Comics and Sequential Art* [Os Quadrinhos e a Arte Sequencial] (1985) e *Graphic Storytelling* [A Narrativa Gráfica] (1996).



Figura 1.36: Cena de um cortiço de Nova York, em ‘A Contract With God, and other tenement stories’ (1978), de Will Eisner. © Will Eisner.

*Nova York: A Vida na Grande Cidade, de Will Eisner*

Pode-se dizer que o principal ponto de interseção entre a presente tese e o trabalho de Eisner é o interesse sobre a forma como as pessoas interagem com os espaços da cidade e são afetadas por eles. *New York: The Big City* é um inventário de páginas consagradas aos relatos do cotidiano urbano, como, por exemplo, descrever de forma nostálgica a antiga vizinhança (Figura 1.37), a dinâmica de uma rua de alto padrão, os cheiros da cidade (Figura 1.39), o espaço da rua como extensão da casa e a convivência entre vizinhos (Figura 1.38), a noção de pertencimento a um lugar, a chegada de novos moradores em uma vizinhança (Figura 1.40), as mudanças que ocorrem em uma rua quando anoitece (Figura 1.41), os tipos urbanos (Figura 1.42) e assim por diante.



Figura 1.37: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 146).



Figura 1.38: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 151)

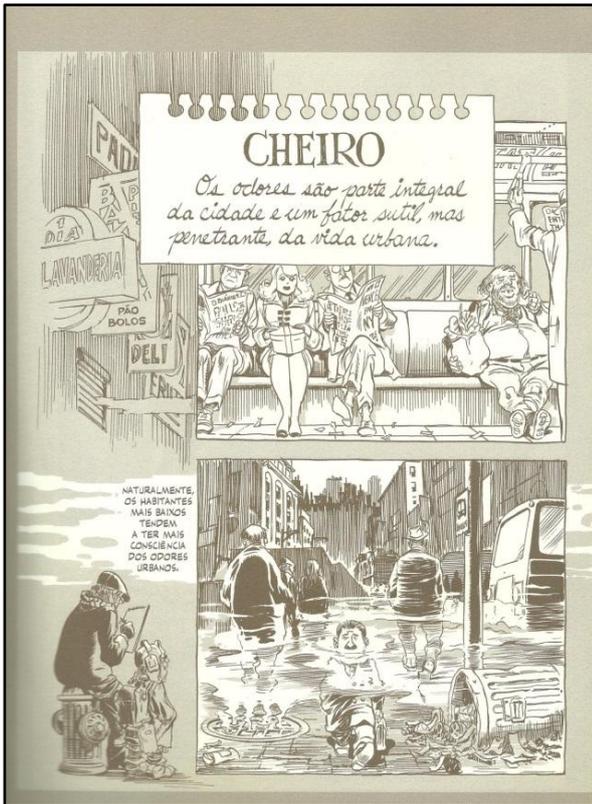


Figura 1.39: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 271).

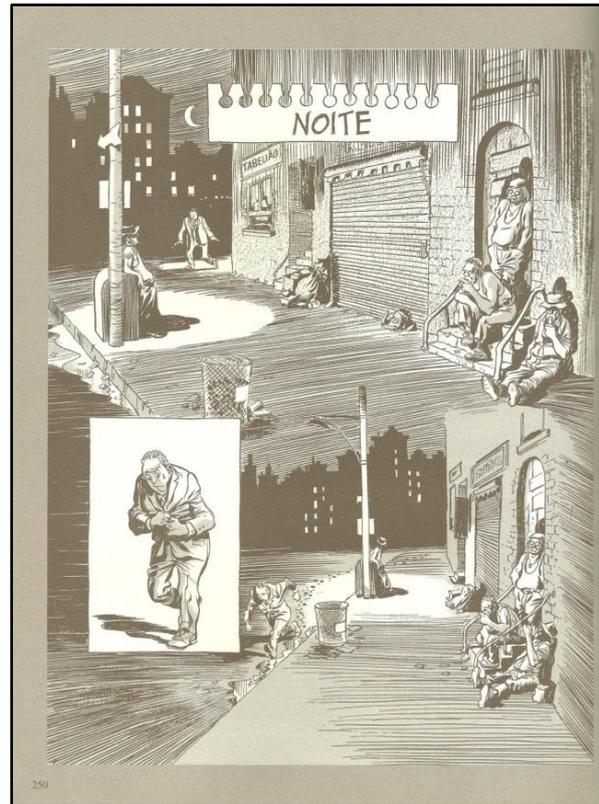


Figura 1.41: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 250).

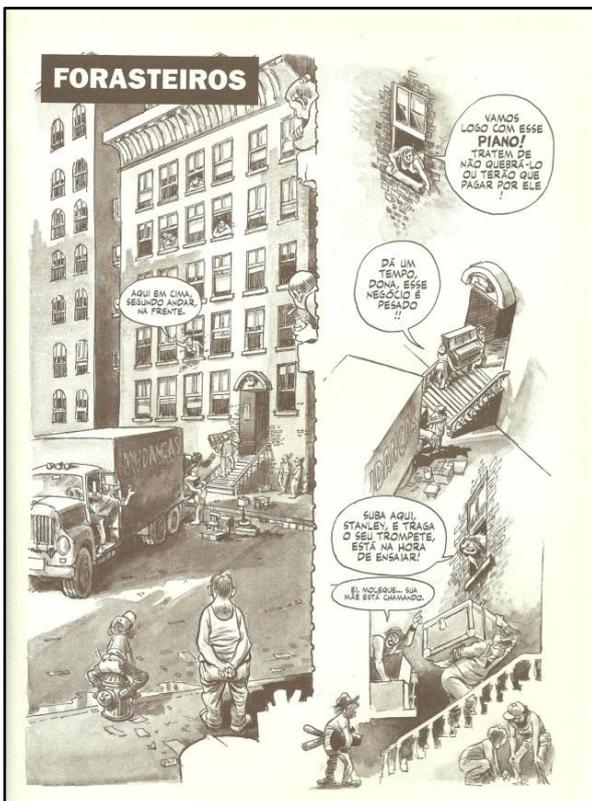


Figura 1.40: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 253).

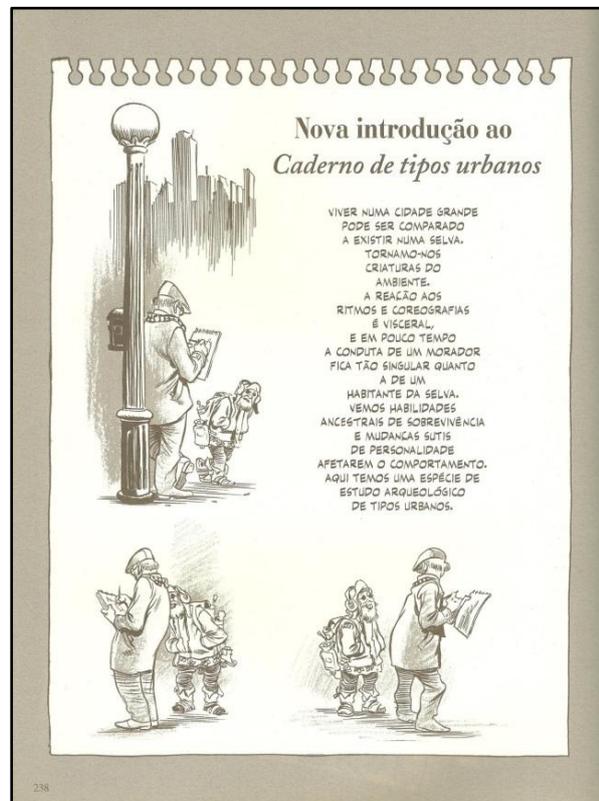


Figura 1.42: Will Eisner, 'A Vida na Cidade Grande'. Publicado em (EISNER, 2009, p. 238).

### *Suivre* (1978)

Enquanto Eisner publicava *Contract with God* em Nova York, naquele mesmo ano, a primeira edição da revista de quadrinhos francesa *À Suivre* (1978) já havia sido lançada, com foco nos conceitos de “romance gráfico” e “bande dessinée adulte”. Assim como o trabalho de Eisner, *A Suivre* ajudou a difundir a linguagem dos quadrinhos entre o público adulto, mas dessa vez na Europa. *À Suivre*, revista publicada pela *Casterman*, uma das mais importantes editoras da época, ofereceu aos autores de quadrinhos a oportunidade de criar trabalhos com narrativas estruturadas em série, com histórias mais longas, com temas mais sofisticados e inteligentes, nos moldes de um romance literário. Diversos artistas, como Jacques TARDI, Didier COMÈS, José MUÑOZ e Carlos SAMPAYO, entre outros, emprestaram seus talentos à revista. *À Suivre* logo se consolidou como um campo de novas experimentações gráficas, espaço livre para narrativas visuais inovadoras e instigantes.



Figura 1.43: Capa de 'A Suivre' n. 31-32 (1980), de Hugo Pratt (arte) e

Etienne Robial (design da capa)

## 1.3.3 GRAPHIC NOVELS AUTOBIOGRÁFICAS

*Maus* (1980-91), de Art Spiegelman

Na década de 1980, outra publicação teria ainda mais repercussão que *Contract with God* de Eisner. O trabalho autobiográfico intitulado *Maus* - criado pelo cartunista *underground* Art Spiegelman e originalmente publicado na revista *RAW*<sup>40</sup> entre 1980 e 1991- catapultou os quadrinhos a um patamar jamais imaginado até então, inclusive ganhando um prêmio *Pulitzer* especial em 1992. Foi a primeira e única vez que uma HQ recebeu tal honraria.

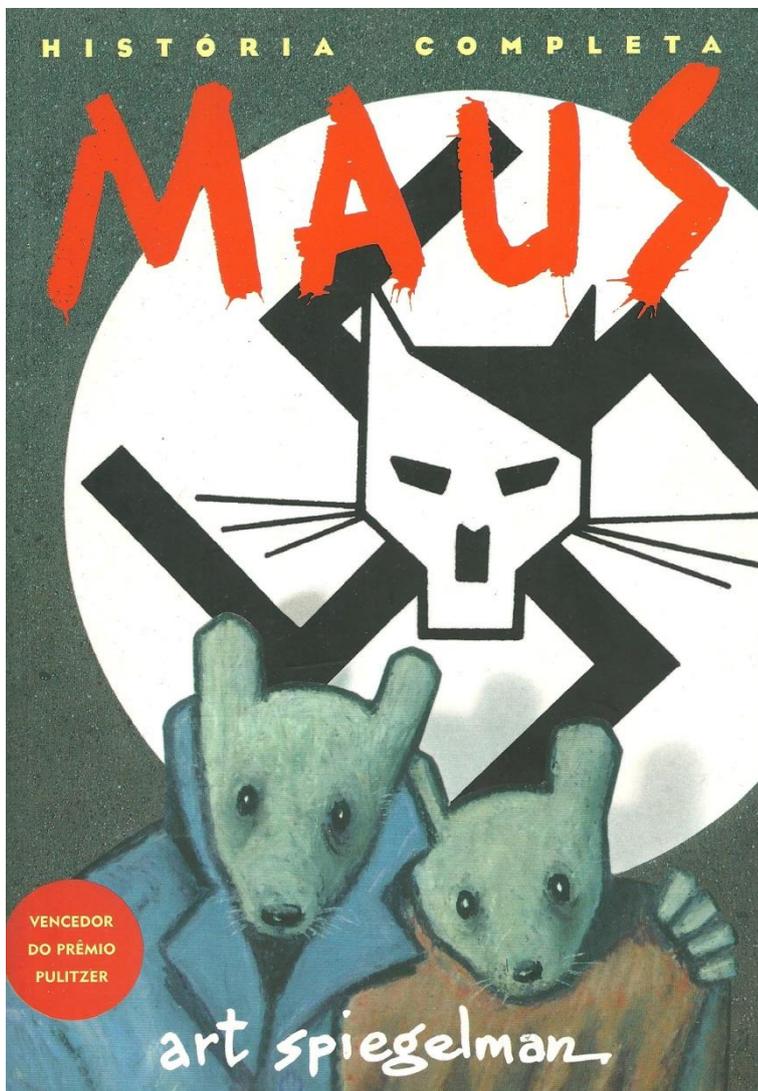


Figura 1.44: Capa de 'Maus' (1980-91), de Art Spiegelman. (SPIEGELMAN, 2009)

<sup>40</sup> Art Spiegelman e Françoise Mouly criaram a *RAW* em 1980. A revista se alinhava com a vertente dos quadrinhos alternativos, que buscavam explorar o limite da linguagem das HQs como forma de experimentação artística e como suporte para críticas sociais e políticas. A *RAW* abriu espaço para diversos artistas dos quadrinhos *underground*. Chris Ware e Dan Clowes são dois autores que começaram na *RAW* e posteriormente se tornaram grandes referências no âmbito dos quadrinhos alternativos.

Maus conta a história de Vladek, pai de Art Spiegelman, enquanto foi prisioneiro nos campos de concentração de *Auschwitz*. A força e a engenhosidade de *Maus* nascem do contraste de se contar de uma das piores atrocidades da história da humanidade usando uma linguagem gráfica convencionalmente associada à infância. Art Spiegelman sempre ficou intrigado com os desenhos animados da década de 1920 e 1930 que sempre representavam os negros e os ratos com desenhos muito semelhantes. Esse racismo, disfarçado nos desenhos, tornou-se bem mais explícito quando Hitler passou a comparar os Judeus a vermes. Coloque tudo isso no mesmo caldeirão e chegamos à solução gráfica utilizada por Spiegelman em *Maus*. Os personagens de *Maus* possuem proporções humanas, mas tem rostos de animais, porém não pretendem ser irônicos ou engraçados. O desenho do autor percorre o caminho oposto ao da caricatura, com traços simples e despojados, sem rebuscamentos. Os soldados nazistas são representados com feições de gatos, os poloneses, de porcos, os judeus são ratos, os norte-americanos viraram cães. A expressão gráfica escolhida por Spiegelman reforça o conteúdo da história e acrescenta-lhe mais uma camada de significado. Mais que isso, a imagem e o texto formam uma simbiose, de maneira que o conteúdo não pode ser expresso por apenas um deles. Dificilmente o conteúdo de *Maus* poderia ser expresso de forma tão impactante através de outra linguagem diferente dos quadrinhos.

Maus ampliou drasticamente o número de leitores adultos de quadrinhos e abriu espaço para que os quadrinhos entrassem nos debates acadêmicos e literários. Se Eisner levou as HQs para dentro das livrarias, Spiegelman as tirou definitivamente da sessão de humor. (MAZUR e DANNER, 2014, p. 187)

A partir da perspectiva de García (2012), o sucesso de *Maus* talvez seja devido mais ao tema denso abordado do que ao fato de ser uma excelente HQ. *Maus* seria acompanhado pelo sucesso de outras duas *graphic novels* representantes do *mainstream* dos quadrinhos, lançadas pela DC na mesma época. A primeira, *Batman O Cavaleiro das Trevas (1986)*, de Frank Miller, Klaus JANSON e Kynn Varley; e a segunda, *Watchmen (1988)* de Alan Moore, Dave Gibbons e John Higgins. Apesar do reconhecimento da densidade e sofisticação de *Maus*, ironicamente, seus pares na tarefa de levar os quadrinhos a serem reconhecidos como linguagem artística séria, autônoma e destinada ao público adulto, continuavam sendo histórias de super-heróis. Tal fato concedeu certo ar de respeitabilidade tanto ao *Batman* de Miller, quanto a *Watchmen* de Moore e Gibbons, no entanto, para *Maus* de Spiegelman o efeito foi justamente o inverso. A despeito disso tudo, estava começando o primeiro *boom* das *graphic novels*.



Figura 1.45: Página de 'Maus', mostrando Art Spiegelman entrevistando seu pai, enquanto este se exercita na bicicleta ergométrica. Reproduzido em (SPIEGELMAN, 2009, p. 14)

Ao longo da década de 1990, o movimento de publicações independentes, que já vinha se estruturando desde a década de 1970, se consolidou definitivamente e abriu caminho para o surgimento de inúmeras editoras pequenas, interessadas em investir nos quadrinhos alternativos. As premissas principais deste movimento eram investir na criatividade, na expressividade, na experimentação e na diversificação de temas e estilos gráficos, em repúdio às imposições comerciais e fórmulas das grandes editoras de quadrinhos. Durante esse período, as HQs revelaram autores que elaboravam histórias cada vez mais longas, densas e graficamente sofisticadas. Para contar tais histórias, o formato de *graphic novel* foi gradativamente sendo adotado pelos artistas de quadrinhos, em detrimento do formato descartável do *comic book*.

As editoras *Fantagraphics*, de Seattle, e *Drawn & Quarterly*, de Montreal, tiveram um papel importantíssimo publicando trabalhos de cartunistas que em pouco tempo se tornariam a nova cara dos quadrinhos alternativos no mundo. Entre esses autores, pode-se destacar o nome de alguns mais representativos, como Chris Ware [*Acme Novelty Library* (1993)], Daniel Clowes [*Eightball* (1989-2004)], irmãos Hernandez [*Love and Rockets*], Peter Bagge [*Hate* (1990-1998)], Seth [*Good Life if You Don't Weaken* (1996)], Jolie Doucet [*My New York Diary* (1996)] e Chester Brown [*Yummy Fur* (1986-1994) e *Fuck, I Never Like You*, (2002)]. Na França, jovens cartunistas seguiram essa mesma tendência, associando-se a pequenas editoras dispostas a investir nos quadrinhos alternativos. Criada por Menu em 1990, a editora *L'Association* foi a primeira entre inúmeras outras editoras de HQs alternativas que surgiram nos anos seguintes. *L'Association* nasceu como uma cooperativa de autores de HQs. Entre os associados, além de Menu, estavam David B., Stanislas, Patrice Killoffer, Lewis Trondheim, Mattt Konture e Mokeit. Uma década depois, a editora foi responsável pelo lançamento de dois autores, cujos trabalhos se tornaram *best-sellers* mundiais: o cartunista de Quebec, Guy Delisle [*Sbenzben: uma viagem à China* (2000)] e a iraniana Marjani Satrapi [*Persépolis* (2000)]. (MAZUR e DANNER, 2014)

Ao que parece, *Maus* e *American Splendor* agora tinham seus herdeiros, tanto na França quanto nos Estados Unidos e Canadá. Afinal, os quadrinhos autobiográficos se tornaram o gênero principal entre os trabalhos desses novos cartunistas que, por sua vez, influenciaram os (e 'as') cartunistas da década seguinte, como Alison Bechdel e sua *graphic-novel* recém-publicada, *Fun Home* (2006). Outro gênero que começou a receber bastante destaque foi o jornalismo em quadrinhos, através principalmente do trabalho de Joe Sacco [*Palestine* (1993)], autor que começou a usar a linguagem dos quadrinhos para relatar o cotidiano de zonas de guerra. Outros autores, como Daniel Clowes e Chris Ware, optaram pelas histórias de ficção de cunho realístico. *Ghost World* [Mundo Fantasma], de Clowes, foi publicada como uma série em *Eightball* n. 11-18, entre 1993 e

1997. A história descreve a cena “moderninha” de Chicago a partir dos pontos de vista de duas amigas adolescentes. A narrativa é impregnada pela inteligência e pelos comentários sarcásticos das protagonistas. Ware é um caso à parte e sua abordagem narrativa será melhor discutida mais adiante. Seu trabalho é, provavelmente, o mais influente e inovador entre os cartunistas de HQs alternativas das décadas de 1990 e 2000. Suas histórias geralmente se passam em ambientes urbanos decadentes e são impregnadas por uma atmosfera melancólica e nostálgica. *Jimmy Corrigan: The Smart Kid on Earth* [Jimmy Corrigan: O menino mais esperto do mundo], de Ware, narra o dia-a-dia de um funcionário de escritório inseguro e introspectivo. Segundo a perspectiva de Mazur e Danner:

“Esses cartunistas pareciam internalizar a posição inferior dos quadrinhos na cultura, bem como a divisão irônica entre a realidade e a fantasia da cultura pop: a ‘cena primal’ da infância de Jimmy Corrigan ocorre quando, em uma clássica exposição de venda de carros usados, ele vê seu super-herói favorito e percebe que se trata apenas de um ator careca de meia-idade, que acaba dormindo com a mãe dele.” (MAZUR e DANNER, 2014, p. 239)

*Persépolis* (2000-03), de Marjane Satrapi e *Fun Home* (2006), de Alison Bechdel

Satrapi e Bechdel são duas autoras que fizeram e continuam fazendo muito sucesso usando a linguagem dos quadrinhos para escrever sobre o próprio cotidiano. O que distingue os trabalhos de Satrapi e Bechdel é que as duas usaram o formato de *graphic novel* para, através da linguagem das HQs, representar seus contextos cotidianos a partir da observação direta (de dentro) e, com isso, instaurar não só a representação gráfica das ‘histórias invisíveis’ daqueles lugares, mas também uma reflexão sobre as mesmas. O estudo dos trabalhos destas duas autoras veio à reforçar a noção de que uma visão subjetiva de um determinado contexto histórico e urbano pode ajudar a revelar pontos de vista alternativos, não contemplados anteriormente.

Na *graphic novel* intitulada *Persépolis* (2000-03), Marjane Satrapi conta a história de sua vida, desde a infância no Irã até se mudar para a França aos 22 anos de idade, tendo como pano de fundo os acontecimentos históricos relacionados aos lugares onde viveu. O título escolhido pela autora para o trabalho faz referência à antiga capital do império Persa. A narrativa fala sobre o passado, mas o mesmo é contado como se o leitor estivesse presenciando as angústias e dramas junto com Marjane, no presente. Ou seja, o leitor é convidado a observar o mundo de Marjane a partir do ponto de vista dela. A narrativa em *Persépolis* começa durante o domínio ditatorial do Xá Reza Pahlevi no Irã, um pouco antes da revolução islâmica ocorrida em 1979. Filha de pais politizados, Satrapi teve uma educação culta e liberal (para os padrões islâmicos), falava francês, gostava de punk-rock e de calçar tênis *Nike*. Com a ascensão do aiatolá Khomeini e com a transformação do

Irã em uma república islâmica, Marjane começou a encontrar problemas. As mulheres tiveram que passar a cobrir as cabeças com véus. Apesar de usar o véu para não ser repreendida, isso ocorreu por diversas vezes no dia-a-dia de Marjane nas ruas da cidade, por colocar o véu “errado” ou por usar vestimentas da “cultura ocidental”, como tênis *nike* de cano alto ou uma camiseta com os dizeres “*punk is not dead*”. *Persépolis* narra os conflitos de identidade enfrentados pela autora ao longo do seu crescimento. A personalidade curiosa e contestadora de Marjane fez com que seus pais ficassem receosos em relação à sua segurança. Pouco tempo depois resolveram mandá-la para passar uns tempos em Viena, na casa de uma amiga da família, onde estaria segura. Nesse novo contexto, Marjane entra em contato com a cultura capitalista, o universo alternativo e underground de Viena, encontra novos amigos, fascinados por sua história e nacionalidade. Também teve seus primeiros relacionamentos e decepções amorosas. No entanto, apesar de tentar se convencer que havia encontrado o seu lugar no mundo, Marjane sempre foi vista como uma criatura exótica, uma *outsider*. No final, seus amigos se revelaram não tão amigos assim. Ao regressar ao Irã, Satrapi tentou se reencontrar enquanto constatava as cicatrizes deixadas na cidade de Teerã pela guerra entre Irã e Iraque, ocorrida durante os anos que esteve fora. Fez novos amigos e começou um novo relacionamento, contudo, a repressão e a desigualdade no tratamento entre homens e mulheres acabaram fazendo com que decidisse partir definitivamente para a França. (SATRAPI, 2006)

A narrativa de *Fun Home*, de Alison Bechdel, trata essencialmente da infância da autora na casa de seus pais em um vilarejo na Pensilvânia, interior dos Estados Unidos, e da sua complexa relação com seu pai. Neste trabalho, Bechdel adotou uma narrativa não linear e em *flashback*, onde as “pistas” se revelam gradativamente ao leitor, como em um grande quebra-cabeça. Alison literalmente cresceu em uma casa funerária, empresa familiar que ficava nos fundos da casa. O título “*Fun Home*” é uma alusão a esse fato, mas também é uma referência irônica à tragicomédia vivenciada por sua família dentro desta mesma casa. O pai de Bechdel foi professor de inglês do ensino médio e agente funerário em *Beech Creek*, possuía uma obsessão compulsiva pela restauração e decoração da casa, o que parecia ser uma forma de compensar a frieza e o distanciamento emocional em relação à família. Aos poucos, os segredos de família são confessados, um episódio trágico contamina a história de mistério e suspense. Aos 44 anos e após uma crise no casamento, o pai de Alison morre atropelado por um caminhão em uma estrada perto da casa. Ao longo da narrativa, o leitor descobre que o pai de Alison era um homossexual enrustido que já havia feito sexo com alguns de seus alunos do ensino-médio e até com o “babá” da família. Bechdel descobriu que a relação amorosa entre seus pais havia se tornado uma fachada, uma tentativa mal feita de manter as aparências vivendo dentro de uma comunidade provinciana e preconceituosa. Pou-

co antes da morte do pai, Alison, que havia descoberto que ela própria era lésbica, resolve confidenciar a sua descoberta a ele. A narrativa em *Fun Home* possui um viés auto reflexivo, repleto de dúvidas, perguntas não respondidas, angústias, palavras não ditas e reflexões filosóficas. Bechdel também faz inúmeras citações literárias que estabelecem analogias com sua própria biografia, como a referência ao mito de Dédalo e seu filho, Ícaro. No final das contas, Alison sempre desconfiou que a morte de seu pai, na verdade, havia sido um suicídio. Ele não foi atropelado, ele estava na beira da estrada e repentinamente se jogou na frente do caminhão. Em seu relato, a autora se questiona sobre as verdadeiras razões do suicídio. Teria sido pelo casamento fracassado? Pela impossibilidade ou falta de coragem de se assumir? Por saber que sua filha também era homossexual e que, talvez, ele achasse que tinha alguma influência nisso? Tais perguntas permaneceriam sem respostas para sempre, todavia, continuaram a assombrar a autora.

Bechdel também é uma habilidosa cartunista. Sua narrativa é frequentemente enriquecida através de recursos dinâmicos e sofisticados, como misturar histórias em quadrinhos com mapas, vistas aéreas, elevações, trechos do diário pessoal e trechos de livros. Através destes recursos o leitor é envolvido em uma narrativa gráfica que é, ao mesmo tempo, ágil e clara, apesar da complexidade e densidade do conteúdo.

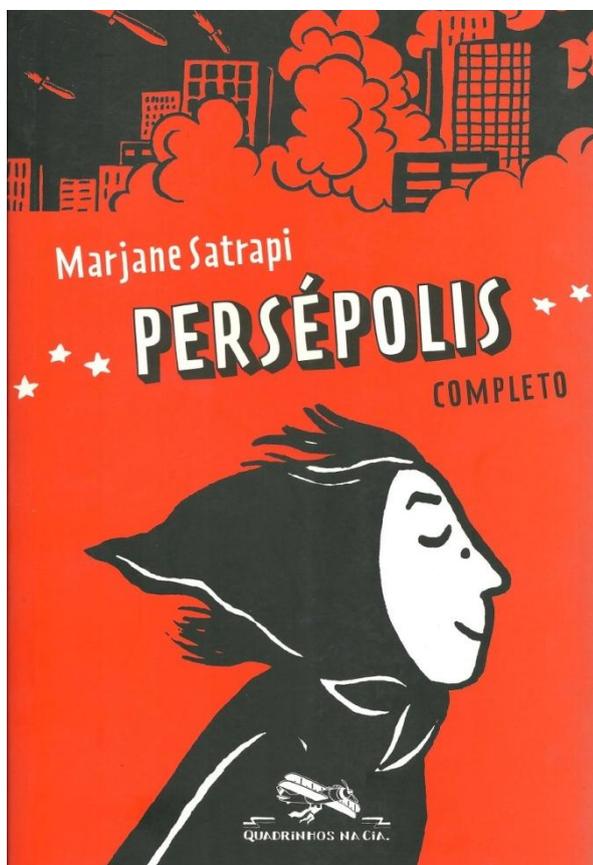


Figura 1.46: Capa de 'Persépolis' (2000-03) de Marjane Satrapi.

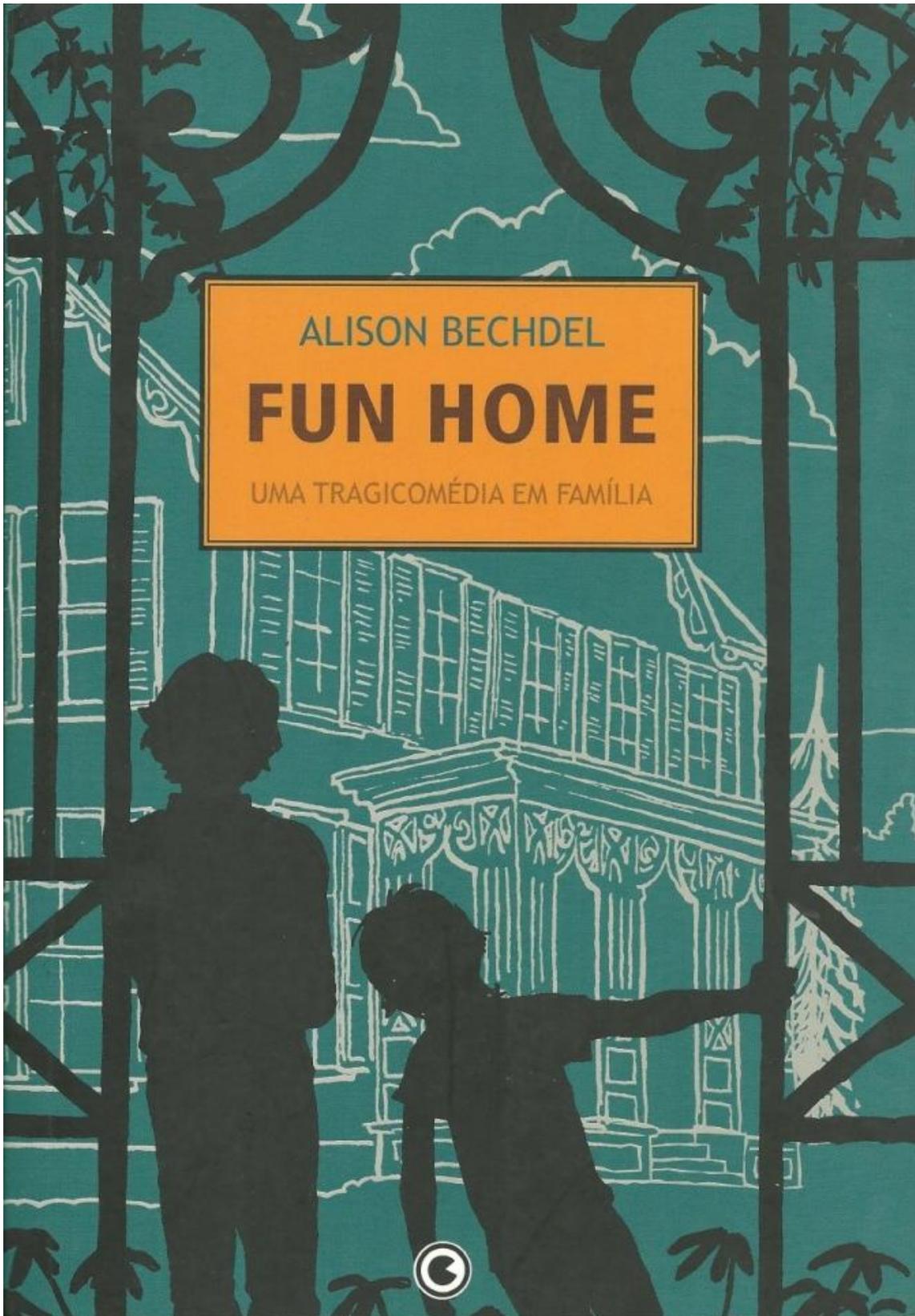


Figura 1.47: Capa de 'Fun Home' (2006), de Alison Bechdel.

O PRIMEIRO ROMANCE DE CAMUS É SOBRE UM HERÓI TÍSICO QUE NÃO MORRE UMA MORTE PARTICULARMENTE FELIZ. MEU PAI GRIFOU UMA PASSAGEM.

MAS ELE ESTAVA SEMPRE LENDO ALGUMA COISA. SERÁ QUE DEVÍAMOS TER SUSPEITADO QUANDO COMEÇOU COM PROUST UM ANO ANTES?

E tinha-lhe feito esquecer bastante a sua solidão. Fora injusto. Ao mesmo tempo que a sua imaginação e a sua vaidade a tinham valorizado em demasia o seu orgulho não lhe dera o suficiente. Sentia o paradoxo cruel pelo qual nos enganamos sempre duas vezes em relação aos seres que amamos: em seu favor primeiro, e, em seguida, em seu detrimento. Hoje, compreendia que Marthe fora natural com ele — fora exatamente aquilo que era, e, sob esse aspecto, Patrice lhe devia muito. Chovia um pouco, o suficiente para multiplicar e dispersar as luzes da rua. Através da janela, a cidade parecia invadida por uma névoa que não conseguia podereria ter continuado com uma espécie de amor

**UM EPITÁFIO APROPRIADO PARA O CASAMENTO DOS MEUS PAIS.**



AQUILO ERA UM SINAL DE DESESPERO? AFINAL DE CONTAS, DIZEM QUE AS PESSOAS CHEGAM À MEIA-IDADE QUANDO PERCEBEM QUE NUNCA VÃO LER EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO. ELE TAMBÉM DEIXOU UMA ANOTAÇÃO NA MARGEM DE OUTRO LIVRO.

**AZULÕES, TENTILHÕES E PARDAIS**

*Pipilo erythrophthalmus. Subspéc. Ilust. p 56*  
 Marcas de identificação: 7 1/2 - 8 1/2 pt. Menos que o pintarroxo, com quem se parece vagamente; avermelhado na cabeça e em partes da face. Magro e magro. Vive na mata fechada e em áreas abertas. Não invadirá áreas de alhos vermelhos e aparências de cauda. No inverno, os olhos são escuros e pardais padrao.

169 Monte Clark 27-6-80

**ISSO FOI CINCO DIAS ANTES DE ELE MORRER. UM POTENCIAL SUICIDA TERIA FICADO TÃO EMPOLGADO EM AVISTAR UM PÁSSARO?**

TALVEZ ELE NÃO TENHA VISTO O CAMINHÃO PORQUE ESTAVA PREOCUPADO COM O DIVÓRCIO. ÀS VEZES AS PESSOAS SOFREM ACIDENTES QUANDO ESTÃO DISTRAÍDAS.

MAS ISSO SÃO APENAS DESCULPAS. NÃO ACREDITO QUE FOI UM ACIDENTE.



**MENSAGEM IMPORTANTE**

PARA: Allison Bechdel  
 DATA: 2-7-80 HORA: 12:27 AM  
 NA SUA AUSÊNCIA  
 DE: Sua Mãe  
 EM:  
 TELEFONE:

TELEFONOU	<input checked="" type="checkbox"/>	FAVOR RETORNAR
GOSTARIA DE VÊ-LO	<input type="checkbox"/>	RETORNA DEPOIS
GOSTARIA DE VÊ-LO	<input type="checkbox"/>	URGENTE
RETORNOU SUA LIGAÇÃO	<input type="checkbox"/>	

MENSAGEM: Ligue para casa assim que possível - emergência

Figura 1.48: Página de 'Fun Home' (2006), de Alison Bechdel. Reproduzido em (BECHDEL, 2007, p. 34).



NÃO DÁ PARA ENTENDER POR QUE MEU PAI, UM HOMEM URBANO, COM AQUELE INTERESSE DOENTIO POR DECORAÇÃO, TINHA PERMANECIDO NAQUELE VILAREJO PROVINCIANO.

E MAIS: POR QUE MINHA MÃE, MULHER CULTA QUE ESTUDOU TEATRO EM NOVA YORK, VIVIA TÃO PERTO DA FAMÍLIA DELE? ISSO ERA AINDA MAIS INTRIGANTE.



ELA DEIXOU CLARO QUE MEUS IRMÃOS E EU NÃO REPETIRÍAMOS O MESMO ERRO.



Figura 1.49: Página de 'Fun Home' (2006), de Alison Bechdel. Publicado em (BECHDEL, 2007, p. 37).

### 1.3.4 QUADRINHOS A PARTIR DA OBSERVAÇÃO DIRETA DA CIDADE

A construção do método da presente tese se baseia principalmente neste tipo específico de autores de HQs, cujos trabalhos foram erigidos em torno de uma relação mais ou menos duradoura com o mundo real a sua volta. Invariavelmente, os temas de suas histórias, como se constatará mais a frente, giram em torno de narrativas do cotidiano, narrativas autobiográficas ou narrativas jornalísticas.

Nesse contexto, os acontecimentos históricos formam o pano de fundo para as suas pequenas histórias individuais e, por conta disso, muitas vezes seus trabalhos guardam uma forte crítica social e política. A peculiaridade que distingue os trabalhos de tais autores é que os mesmos estavam inseridos cotidianamente nos mundos representados por eles. Eram personagens de suas próprias histórias e suas visões eram baseadas em observações diárias que iam se sobrepondo, se sedimentando e poderiam durar dias, meses, anos e até décadas.

O sentimento de “pertencer ao lugar” descrito por Heidegger(2010 [1951], p. 125-141) e o conceito elaborado por Norberg-Schulz de “compreender a vocação do lugar”, estão impregnados na forma como esses autores desenham e representam um acontecimento e, ainda mais, como bem expressou Mollica em sua dissertação intitulada *A Cidade e o Desenho no Universo das Representações*<sup>41</sup>, o observador que emprega esse tipo de abordagem caracteriza-se por:

“reconhecer-se dentro de um lugar, representar, reconhecendo, ao mesmo tempo, as características que constroem o lugar. É re-conhecer; conhecer de novo pelo processo de experiência direta com o objeto. O resultado dessa experiência, o desenho, é o registro dessa intervenção; o sujeito-objeto” (MOLLICA, 1990, p. 9)

Os desenhos e narrativas gráficas construídas a partir da observação direta, *in loco*, buscam não só expressar os lugares, mas também tentam criar um meio de se relacionar com eles, intervindo na maneira como as pessoas (inclusive si próprio) os enxergam. Desenhar não é a captura de um instante, é a construção de um.

*Palestine (1993-95), de Joe Sacco: o jornalismo em quadrinhos*

Não seria possível continuar nesse assunto sem citar o trabalho de outro autor de quadrinhos, chamado Joe Sacco. O autor usufrui deliberadamente do poder de sedução que imagens exercem na sociedade contemporânea, para permitir que o papel social da ferramenta que escolhe utilizar

<sup>41</sup>MOLLICA, Orlando. *A Cidade e o Desenho no Universo das Representações* – Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1990.

atinja o máximo de repercussão possível e, é justamente aí que a beleza do trabalho de Joe Sacco reside. As histórias das pessoas com que Sacco se relaciona são invisíveis para o mundo. (SACCO, 2011)

Quando Joe Sacco resolveu abordar o conflito da Palestina através da linguagem da história em quadrinho, muitos críticos literários e jornalistas ficaram resabiados por acharem que o jornalismo, tradicionalmente, visa à objetividade dos fatos, enquanto a linguagem das *comics* sempre foi considerada, pelo sensocomum, mais subjetiva, menos rigorosa, despreendida do compromisso com a realidade e muito mais ligada ao imaginário do próprio autor da obra e também com questões estéticas. Haveria, portanto, um contrassenso irreduzível e insolúvel na conjugação desses dois universos?

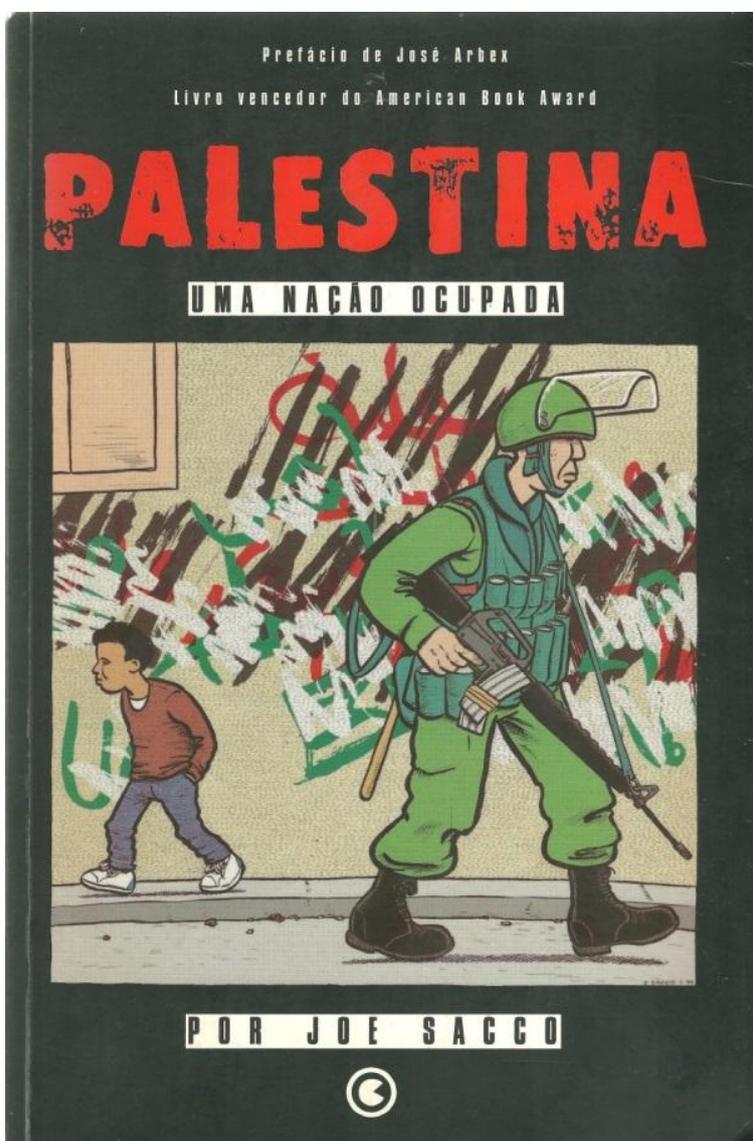


Figura 1.50: Capa de 'Palestina: uma nação ocupada'

(1993), de Joe Sacco.

No prefácio que escreveu sobre a obra “Palestina” de Joe Sacco, José Arbex Jr, jornalista, escritor e professor da PUC-SP, chama a atenção para o fato de Sacco ter conseguido realizar a difícil tarefa de conciliar reportagem e história em quadrinhos. De outra forma, poder-se-ia concluir que, como o próprio Arbex observa, a “reportagem em quadrinhos’ rebaixa, diminui tanto a reportagem – por ser excessivamente marcada pelo subjetivismo –, quanto diminui o quadrinho – por estar excessivamente preso ao ‘mundo objetivo’, ao mundo dos fatos empíricos” (SACCO, 2011, p. xiv). Felizmente para Sacco, não foi esse o caso.

Contudo, de forma muito eficaz e assim como Will Eisner, Joe Sacco soube tirar proveito de todo o potencial da linguagem das histórias em quadrinhos para narrar um determinado cotidiano urbano. O poder dessa linguagem reside justamente no fato dela conjugar, como já foi dito, de forma dinâmica, imagens e texto no mesmo suporte. As narrativas gráficas são capazes de, na mesma página, unir os textos “objetivos”, os relatos e entrevistas em campo ao universo sedutor e, cada vez mais, privilegiado das imagens.

Arbex (SACCO, 2011) buscou na origem da palavra “história”, as razões para justificar o poder da imagem ao longo da história da civilização:

“O poder extremamente sedutor da imagem radica-se na tradição cultural. Nossa cultura privilegia a visão como fonte principal de conhecimento. Isso vem da Antiguidade Clássica. Como mostra o historiador Jacques LeGoff, a palavra “história” vem do grego *historie*, em dialeto jônico. Essa forma deriva da raiz indo-europeia *wid-*, *weidi*, “ver”. Daí o sânscrito *vettas*, “testemunha”, e o grego *histor*, “aquele que vê”, é também aquele que sabe; *historein* em grego antigo é “procurar saber”, “informar-se”.<sup>42</sup>

De acordo com Arbex<sup>43</sup>, nas últimas décadas o jornalismo (principalmente televisivo) vem tirando proveito do poder sedutor das imagens para veiculação de notícias. Uma imagem sedutora, seja por sua beleza, crueldade ou ineditismo, seria capaz de garantir um maior índice de audiência e, conseqüentemente, torna-se um critério preponderante na avaliação do que é ou não notícia no mundo contemporâneo dominado pela lógica de mercado.

---

<sup>42</sup> ARBEX, in: SACCO, 2011, p. xiv.

<sup>43</sup> Op. Cit.

Desta forma, até certo ponto, todos nos tornamos reféns, conscientes ou não, da edição de imagens que alguém considerou como as mais importantes e relevantes para representar os acontecimentos do nosso mundo. A falta de uma reflexão mais profunda sobre esse assunto pode nos levar a cair na armadilha de enxergar essa edição feita por outras pessoas como sendo a única versão de mundo possível, dentre tantas outras. Em outras palavras, podemos acreditar naquela versão dos fatos como sendo “a” realidade.



Figura 1.51

## .1.4 ARQUITETURA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E VICE-VERSA

O reconhecimento do potencial dos quadrinhos como forma de comunicação e arte é muito recente. Ao longo dos últimos anos, a linguagem dos quadrinhos vem conquistando respeitabilidade nos meios acadêmico e profissional. Os estudos acerca do assunto proliferaram-se e hoje é possível ter acesso a uma variedade de publicações e teses relevantes que discutem inúmeros aspectos da HQ's. Dan Mazur e Alexander Danner(2014), por exemplo, publicaram *Quadrinhos: história moderna de uma arte global*, onde exploram as diversas vertentes de HQ's desde 1968 até hoje e de que maneira tais vertentes se influenciaram. Na mesma linha, encontra-se o livro intitulado *A Novela Gráfica*, de Santiago García(2012). Neste trabalho, García vai mais longe, investigando as origens das HQ's e seu desenvolvimento até as *graphic novels* contemporâneas. Na publicação intitulada *Bricks & Balloons – Architecture in Comic-Strip Form*(2012), Mélanie Van Der Hoorn procurou refletir sobre histórias em quadrinhos em que a arquitetura procurou explorar essa mesma linguagem de uma forma inovadora. Já na tese de doutorado em comunicação intitulada *Comunicando a cidade em quadrinhos: narrar ao fabular nos romances gráficos de Will Eisner*, a pesquisadora Marília Santana Borges buscou entender como o método de observação do cotidiano urbano utilizado por Will Eisner em suas HQ's pode incrementar novas reflexões sobre a cidade. A arquiteta Adriana Caúla escreveu uma tese chamada *Trilogias Urbanas: urbanismo, bq's e cinema*(2008), onde problematizou as utopias urbanas expressas pelo cinema, pelas HQ's e pelo urbanismo.

Nota-se também o aparecimento de algumas exposições que investigaram as inter-relações entre HQ's, arquitetura e urbanismo, assim como de alguns trabalhos de arquitetos que optaram por usar a linguagem das HQ's na apresentação de projetos arquitetônicos e urbanísticos. A esse respeito, pode-se destacar a exposição *Archi & BD: La ville dessinée* (2010), organizada em Paris por Jean-Marc Thévenet e Francis Rambert e, a exposição *Louisiana Manifesto: Dreams of the City* (2005) organizada pelo arquiteto Jean Nouvel em Copenhagem, e, finalmente, a publicação *Yes Is More: Na Archicomic on Architectural Evolution* (2009), onde o arquiteto adota a linguagem dos quadrinhos para tentar explicar ao leitor as ideias por trás de seus projetos.

Segundo Van Der Hoorn(2012), as HQ's nos mostram utopias e ficções e, em contrapartida, os desenhos arquitetônicos costumam ser rígidos e precisos. Tais características podem ajudar a entender o crescente interesse dos arquitetos pela construção de narrativas (ficcionais ou documentais) para apresentar e desenvolver projetos. Desta maneira, os arquitetos procuram desenvolver múltiplas relações entre a própria disciplina e outras formas (literatura, HQ's, cinema, cartografia, fotografia etc.) de expressão do espaço. Em *Bricks & Ballons*, Hoorn identificou algumas

razões que podem levar arquitetos e urbanistas à adotar a linguagem das HQ's em seus trabalhos: (1) explorar a interação entre as pessoas e os edifícios de uma forma poética e filosófica, (2) apresentar um ponto de vista deliberadamente subjetivo acerca de um contexto urbanístico ou arquitetônico existente, (3) assumir uma posição crítica em relação a conceitos arquitetônicos pré-estabelecidos e supostamente errados, (4) Apresentar às pessoas as ideias por trás de um projeto, (5) fazer com que as pessoas se “transportem” para dentro de um projeto e se imaginem vivenciando seus espaços.

Van Der Hoorn oportunamente observa que, essa investigação sobre as múltiplas relações entre a arquitetura e urbanismo e outras linguagens, não tem o objetivo único de representar o produto final de propostas, mas configura-se como um componente preponderante no processo criativo de projeto. Ao construir uma narrativa, o arquiteto/urbanista se vê obrigado a visualizar, refletir e redesenhar suas propostas de intervenção. É precisamente neste ponto que o processo natural de criação de arquitetos e urbanistas estabelece uma interseção com a linguagem das HQs. (HOORN, 2012, p. 11-12)

Alguns arquitetos flertam com o universo das HQs com o intuito de expressar um ponto de vista, articular uma crítica e se fazer presente no meio profissional. Para tais arquitetos, a linguagem das HQs não é apenas uma forma, mas antes de tudo um meio para potencializar a propagação de suas ideias e princípios arquitetônicos. Por conta disso, alguns trabalhos arquitetônicos que se utilizam e exploram a linguagem desenvolvida pelas HQs, geralmente coincidem com os momentos cruciais da carreira de um escritório que anseia por expor suas ideias e conceitos fundamentais. Podem-se encontrar bons exemplos disso no livro de Mélanie Van Der Hoorn. A autora destaca, por exemplo, o comentário do arquiteto americano Wes Jones, autor do projeto do *Astronauts Memorial*, que escreveu que a única linguagem capaz de capturar seu trabalho em palavras e imagens era a das HQs. De acordo com o arquiteto, os quadrinhos não eram só uma forma de representar o próprio trabalho. Eram também uma maneira pela qual ele poderia refletir sobre o próprio processo e, através disso, obter novas ideias que acabavam interferindo na proposta inicial. (HOORN, 2012, p. 17)

Outro caso interessante ocorreu quando um escritório de arquitetura de *Oslo*, chamado *Ghildard + Hellsten Arkitekter*, decidiu participar de uma competição de ideias organizado pela revista *Domus* em 2005. O edital do concurso pedia ideias de intervenção no, inacabado e pouco sutil, hotel *Ryugyong* em *Pyongyang*, no entanto, a proposta que o escritório apresentou foi uma história em quadrinhos que protestava contra a própria competição.



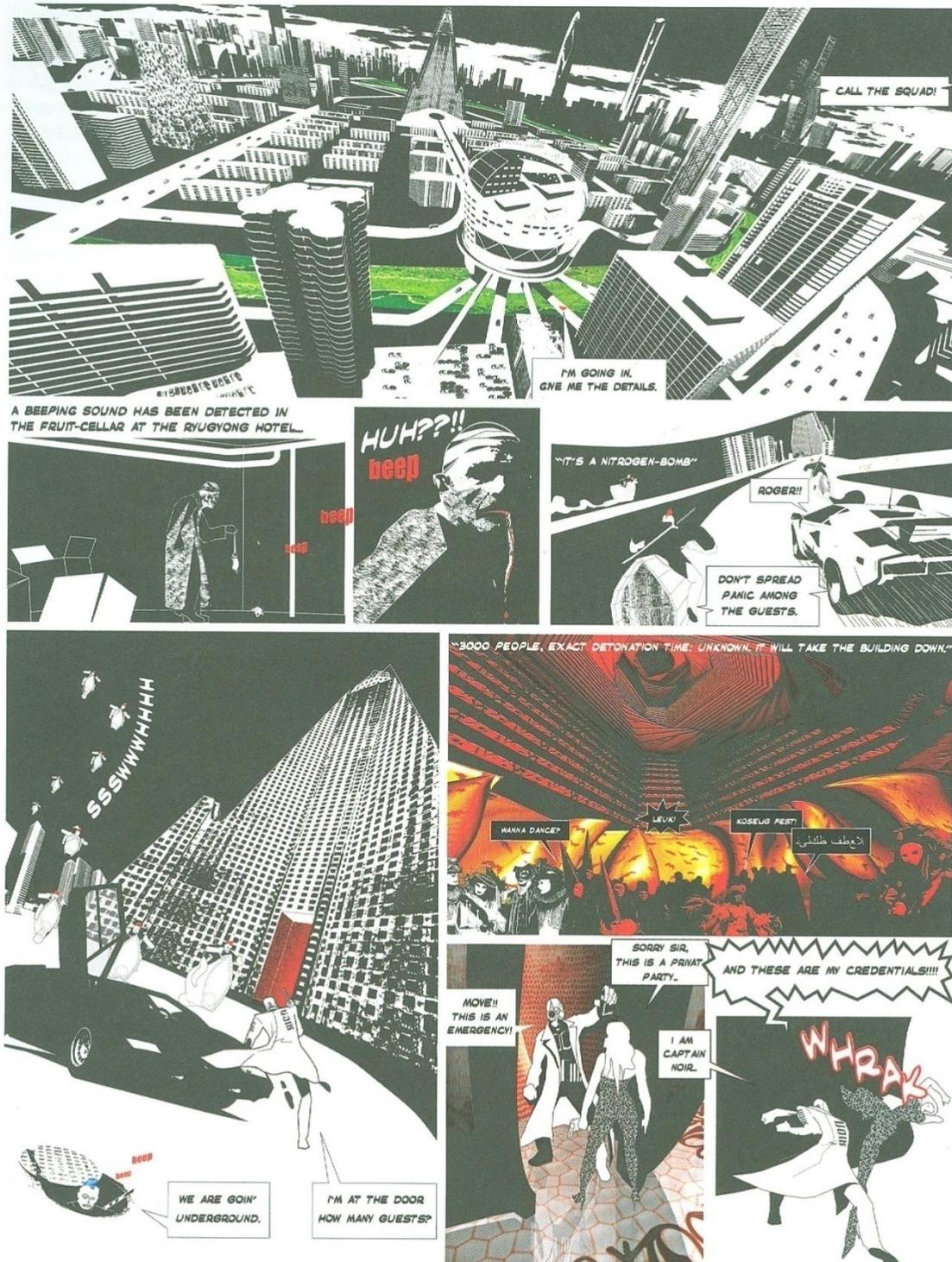


Figura 1.53: Ghilardi+Hellsten Arkitekter, 'Ryugong Hotel' (2005). Projeto submetido a uma competição organizada pela revista Domus. Publicado em (HOORN, 2012, p. 14)

*Alguns trabalhos relevantes*

Pedro Gadanho, editor chefe da revista *Beyond: short stories on the post-contemporary*, fundada em 2009, dedicada a formas inovadoras de escrever em arquitetura e planejamento urbano.

A publicação *Yes Is More: Na Archicomic on Architectural Evolution* (2009), de Bjarke Ingels.

Em 1988, a competição de projetos para o *Astronauts Memorial*, no *John F. Kennedy Space Center*, foi vencida por um trabalho apresentado na linguagem dos quadrinhos, realizado pelo escritório americano *Holt Hinshaw Pfau Jones*.

Em 1989, o primeiro prêmio para o concurso de projetos para o *European Patent Office*, em *Leidschendam*, foi arrematado pelos arquitetos Willem Jan Heutelings e Frank Roodbeen, que também apresentaram suas propostas na forma de quadrinhos.

Henk Döll, na época arquiteto do *Mecanoo Office*, e o cartunista Joost Swarte desenvolvem um diálogo entre suas respectivas disciplinas, realizando uma série de croquis para o projeto da *Tonnelshuur Theatre Hall* no *Haarlem*, inaugurada em 2003.

Em 2005, na ocasião da retrospectiva dos trabalhos de Jean Nouvel, realizada no *Lousiana Museum of Modern Art*, três cartunistas são contratados pelo arquiteto para ilustrar alguns de seus projetos não realizados.

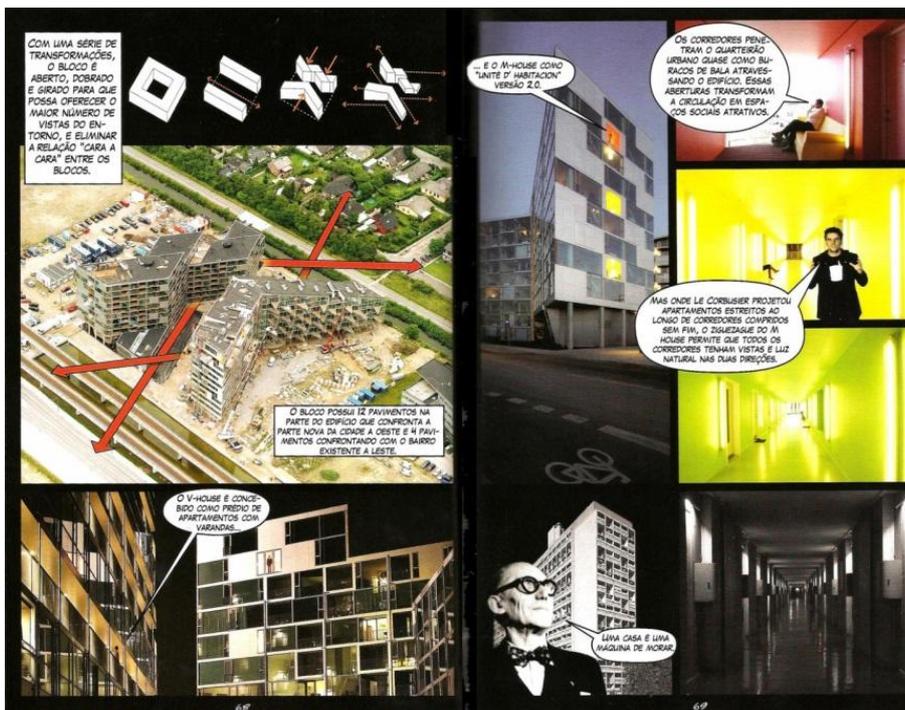


Figura 1.54: *Yes Is More: Na Archicomic on Architectural Evolution* (2009), de Bjarke INGELS.

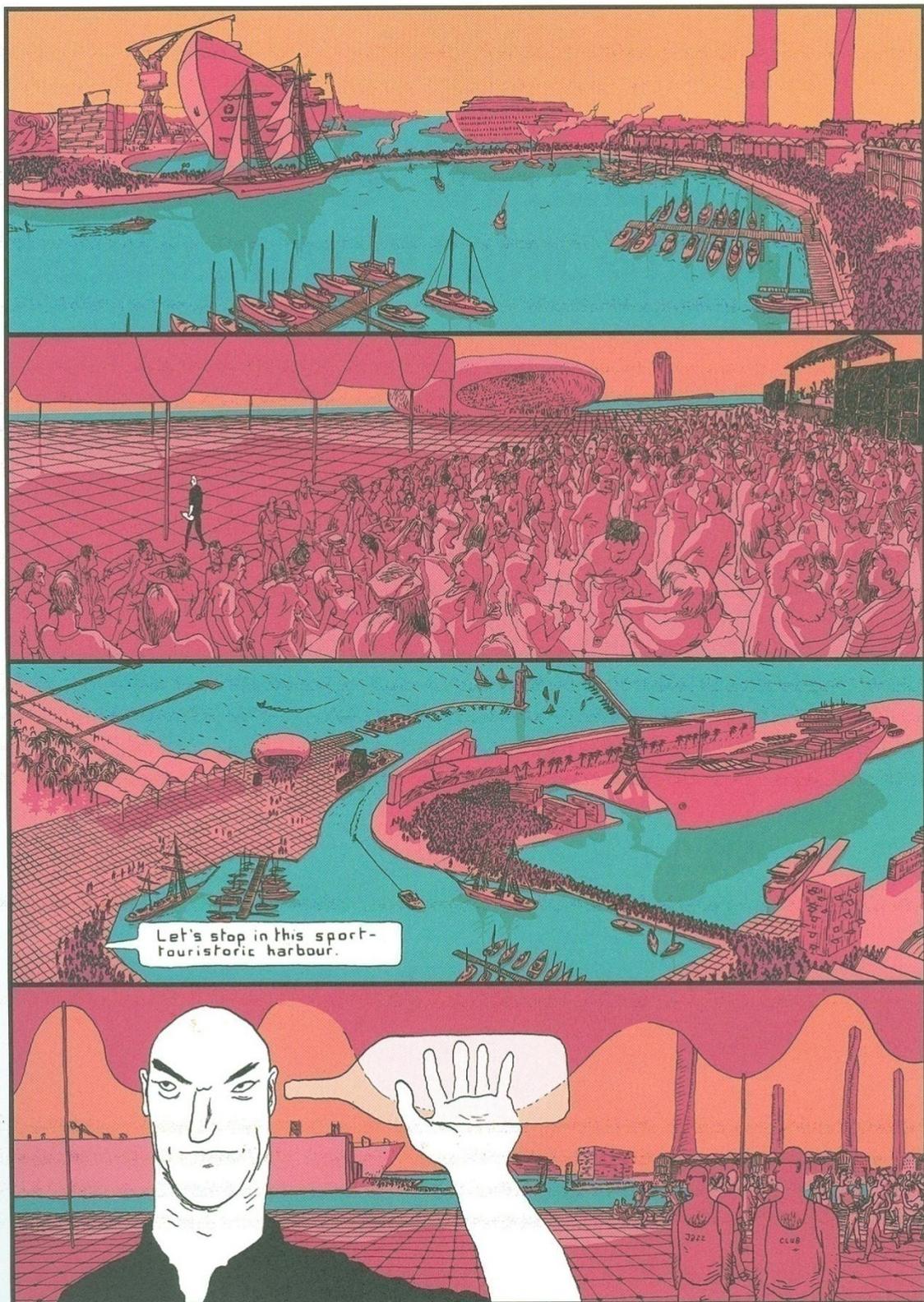


Figura 1.55: Narrativa gráfica sobre um projeto do arquiteto Jean Nouvel para o litoral de Valencia. Os autores do trabalho são François Henninger, Tony Neveux e Florian Teysié. Publicado em (HOORN, 2012, p. 1)

*Que aspectos da arquitetura e urbanismo são expressos nas histórias em quadrinhos?*

Essa questão vem sendo abordada por diversos autores. François Chaslin - historiador de arquitetura e um dos autores do catálogo da exposição *Attention Travaux! Architectures de Bande Dessinée* (1985) - defende a ideia de que os dois meios de expressão gráfica são dinâmicos e inovadores, porém, se compararmos os desenhos arquitetônicos aos desenhos de quadrinhos, estes últimos apresentam recursos peculiares, como a capacidade de representar cenas tumultuadas, cenas noturnas, mudanças climáticas repentinas, movimentos, emoções, incidência de luz não convencional. Comparados aos desenhos arquitetônicos, os quadrinhos não precisam ser tão técnicos, assim como podem ser menos imóveis e silenciosos. Os artistas de quadrinhos precisam fazer com que a representação convincente dos cenários entre em equilíbrio com a narrativa, de forma que a história possa fluir de maneira contínua e atraente para o leitor. Para proporcionar tal efeito, as representações dos edifícios e ruas podem perfeitamente se misturar aos diálogos e planos fechados dos personagens.

De acordo com Chaslin<sup>44</sup>, o encontro entre esses dois universos deveria estimular os artistas de quadrinhos a investigar minuciosamente os cenários arquitetônicos e urbanos a fim de criar suas histórias, contudo, também poderiam revelar para os arquitetos como seus projetos e edifícios são interpretados e vivenciados por outras disciplinas.

No entanto, ao estudar autores como Jörn Ahrens (*Comics and the City: Urban Space in Print*) e Isabelle Papieau (*La Banlieue de Paris Dans La Bande Dessinée*, 2001), Van Der Hoorn (2012, p. 22) conclui que a questão da arquitetura expressa nas histórias em quadrinhos precisa ser vista a partir de um ponto de vista diferente. Para esses autores, o assunto agora não é mais sobre os quadrinhos como uma linguagem extremamente adequada para representar a vida urbana, afinal, para os mesmos, esse já é um assunto superado. As novas indagações devem investigar o vasto potencial dos quadrinhos para contribuir no desenvolvimento de projetos arquitetônicos e urbanísticos, assim como para incorporar questões teóricas no processo e fomentar discussões mais ricas e instigantes entre os envolvidos na elaboração das propostas. Sendo assim, as propostas de projeto são enriquecidas por conteúdos culturais, sociológicos e históricos, assim como podem configurar-se como instrumento de crítica social e política. Resumindo, sob essa nova perspectiva, não é só estudo da arquitetura e do urbanismo que favorece os autores de quadrinhos, mas, sobretudo, a linguagem dos quadrinhos contribui para o desenvolvimento conceitual das propostas defendi-

---

<sup>44</sup> Ver mais em: VAN DER HOORN, Mélanie. Bricks & Balloons.

das por arquitetos e urbanistas, além de favorecer o debate e a crítica acerca de aspectos culturais, sociológicos, políticos e históricos do contexto onde os projetos se inserem.

Será que existe algum aspecto que aproxima o trabalho do autor de quadrinhos do ofício dos arquitetos e urbanistas?

Buscando responder a essa pergunta Van Der Hoorn (HOORN, 2012, p. 23) chama a atenção para a discussão<sup>45</sup> levantada por Francis Rambert e Jean-Marc Thévenet na introdução do catálogo da exposição *Archi & BD: La Ville Dessinée* (2010), acerca de alguns aspectos comuns às duas profissões. Mesmo com propósitos distintos, arquitetos e cartunistas trabalham com ilustrações, textos e representações de construções, ainda que utilizem escalas diferentes.

Este mesmo catálogo conta com um artigo de Sophie Trelcat, intitulado *‘Comic City: De Deux Vers Trois Dimension’*, no qual reflete sobre o trabalho *‘Space Probe’*, divulgado pelo grupo *Archigram* em 1964. *‘Space Probe’* se constitui por uma série de colagens nas páginas introdutórias de uma revista em quadrinhos criada pelo grupo, cujo título era *Amazing Archigram/Zoom*. Nestas páginas iniciais, Warren Chalk, um dos membros do *Archigram*, combina suas próprias reflexões teóricas com ilustrações recortadas de todo tipo de histórias em quadrinhos e até reproduções de alguns trabalhos de Roy Lichtenstein. Neste trabalho, Chalk funda um debate teórico sobre inúmeros aspectos relevantes aos arquitetos de sua época, inspirando-os a questionar princípios arquitetônicos preestabelecidos e, ao mesmo tempo, provocando os leitores a criar analogias entre os universos da arquitetura, ficção científica, tecnologia, ciência e história em quadrinhos. De acordo com Sophie Trelcat, existem dois aspectos importantes em *‘Amazing Archigram’* que tornam a linguagem das HQs relevantes para os arquitetos e urbanistas. Primeiro, seus autores utilizaram plenamente o potencial crítico dos quadrinhos. A ironia, a impertinência, a caricatura e o exagero foram recursos amplamente empregados para ridicularizar conceitos do estilo arquitetônico em voga até então. Segundo, os quadrinhos permitem que os leitores interajam com o desenvolvimento das propostas. Ou seja, os quadrinhos podem não só expressar graficamente as propostas de projeto, como também podem facilmente inspirá-las (VAN DER HOORN, 2012, pp. 23-24).

---

<sup>45</sup> VAN DER HOORN, Mélanie. *Bricks & Balloons – Architecture in Comic-Strip Form*. Rotterdam: 010 Publishers, 2012, p-23.

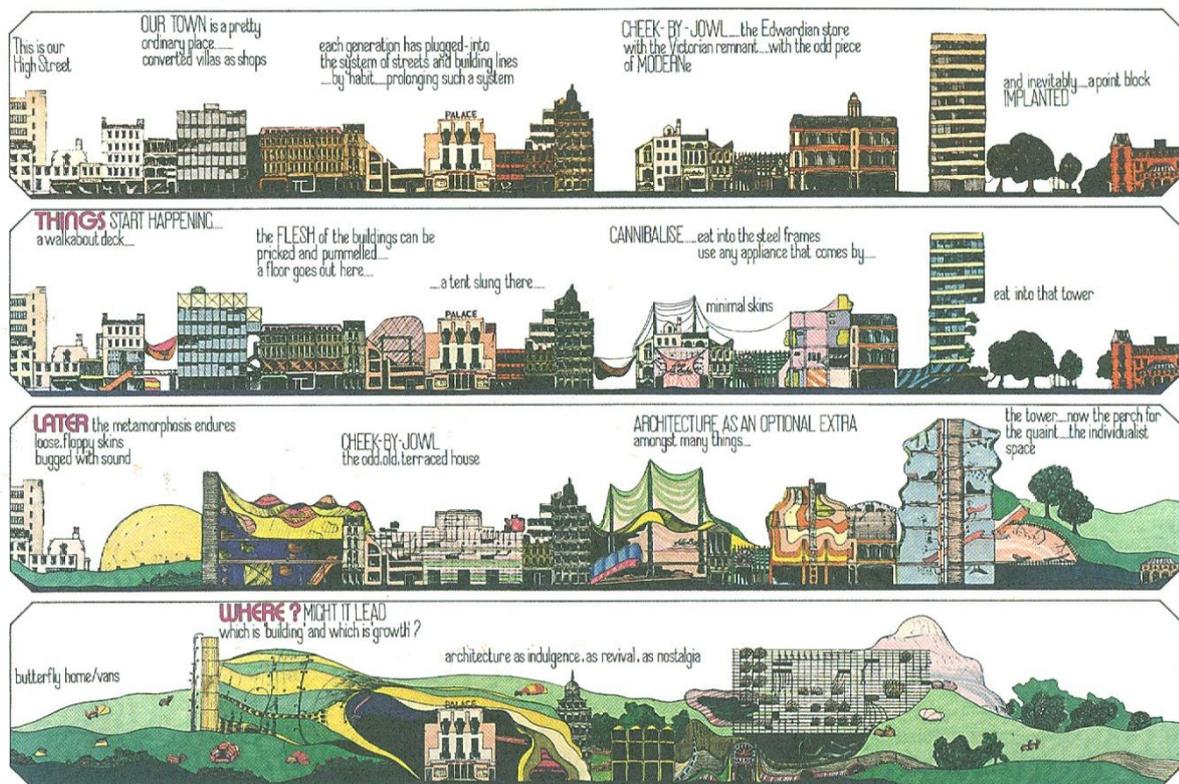


Figura 1.56: Peter Cook, 'The Metamorphosis of an English Town' (1970). Evolução urbana representada por meio da linguagem dos quadrinhos. ©Archigram 1970 Archigram Archives 2012. Publicado em (HOORN, 2012, p. 25)

No artigo intitulado '*Phantastische Architektur in Comix*' (2006), também destacado por Van Der Hoorn (2012, p. 24), Diana Luther enfatiza a ideia de que o projeto só pode ser construído se houver imagens para visualizá-lo no mundo real, fora de nossas mentes criativas. Somente desta maneira podemos avaliar e manipular nossas ideias. Quanto mais abrangentes e múltiplas forem essas imagens, maiores serão as possibilidades criativas do projeto.

Judi Loach escreveu um artigo<sup>46</sup> sobre Le Corbusier onde sublinhou dois pontos de convergência entre as apresentações de projeto arquitetônico e urbano e as ilustrações feitas por um artista de quadrinhos. Primeiramente, nas duas linguagens podemos encontrar a interação entre texto (e aí podemos colocar: notações gráficas, cotas, descrições, especificações de materiais etc.) e imagem. Por fim, tanto arquitetos e urbanistas quanto cartunistas precisam de uma sequência de imagens para representar suas ideias. Desta forma, o leitor pode se aproximar do tema a partir de múltiplos pontos de vista. Poderíamos também comparar a lógica da sequência de imagens nas duas

<sup>46</sup> LOACH, Judi (2005) 'De nouvelles formes naissent: Le Corbusier and the bande dessinée', in: Charles Forsdick, Laurence Grove and Libbie McQuillan (eds.) (2005) *The Francophone Bande Dessinée*, Amsterdam and New York: Rodopi.

disciplinas. Segundo Aaron Costain<sup>47</sup>, que é canadense, arquiteto e cartunista, os desenhos arquitetônicos são organizados de forma que as informações mais abrangentes sejam apresentadas no início do trabalho e as mais específicas, como detalhes e pormenores, apareçam no final, provavelmente em uma escala bem mais aproximada. Nos quadrinhos, também existe variação no tamanho e na escala das imagens, no entanto, a singularidade da linguagem permite explorar (de maneira mais dinâmica) a ordem, o tamanho e a interação entre as imagens, assim como as possibilidades de orientação da leitura. (HOORN, 2012, p. 24-25)

---

<sup>47</sup> In: VAN DER HOORN, 2012, p. 25.



## 2. - PERCURSOS METODOLÓGICOS

No capítulo anterior, discutiu-se a base teórica onde o presente trabalho se sustenta. A partir dessa fundamentação, os dispositivos de análise e síntese da área de estudo puderam ser estruturados. Tais dispositivos serão explicados mais adiante ao longo deste capítulo. Em um primeiro momento, este capítulo apresentará ao leitor um resumo de algumas referências metodológicas e estudos de caso, cujo estudo permitiu consolidar os procedimentos metodológicos adotados pela presente tese. Posteriormente, o texto se preocupará em esclarecer o leitor acerca dos pressupostos metodológicos adotados, da descrição dos procedimentos e instrumentos metodológicos e, finalmente, da maneira como esses procedimentos se ajustam no processo da tese.

## .2.1 ETNOGRAFIA

A Etnografia foi criada e desenvolvida no âmbito da Antropologia, portanto, toda etnografia é um experimento antropológico. O método etnográfico é constituído por uma série de técnicas e procedimentos que tem por objetivo obter dados a partir da observação direta em campo e através do estabelecimento de uma relação entre pesquisador e o grupo pesquisado. (ROCHA e ECKERT, 2008)

Dentre as principais técnicas utilizadas por um etnógrafo, a ‘observação participante’ é, sem dúvida, a mais importante. A pesquisa etnográfica pressupõe a interação do pesquisador com o grupo estudado por meio da vivência da cultura, dos hábitos, rituais, práticas e fenômenos do contexto observado. Portanto, não se trata de um encontro fugaz entre pesquisador e pesquisado, ao contrário, a pesquisa se fundamenta na relação que se estabelece ao longo do tempo e nos diversos espaços vivenciados no cotidiano das pessoas pesquisadas. Segundo Eckert e Rocha, uma das principais tarefas de um etnógrafo é “investigar os saberes e as práticas na vida social e reconhecer as ações e as representações coletivas na vida humana”, (ROCHA e ECKERT, 2008, p. 2)

Um das primeiras questões que um etnógrafo deve enfrentar é aceitação de sua presença no cotidiano das pessoas que pretende observar. Essa é a condição preponderante para que o mesmo possa frequentar regularmente aquele universo e observar suas práticas sociais. Na maioria dos casos, os indivíduos pesquisados pelo etnógrafo tornam-se parceiros em sua investigação.

O etnógrafo deve expor claramente seus objetivos e ideias dentro do grupo de pessoas com que se relaciona e, em momento algum, deve tentar disfarçar-se de nativo ou tornar-se “um deles”. Essa é uma tarefa difícil e o limite entre vivenciar as práticas sociais e confundir-se com “um deles” é tênue e sempre foi um desafio metodológico para diversos antropólogos. O etnógrafo precisa exercitar a tarefa de ser um observador participante, mas ao mesmo tempo deve manter um necessário distanciamento. Em contrapartida, tentar interpretar outra cultura a partir, única e exclusivamente, do seu próprio ponto de vista cultural, é arriscado e pode induzir a pesquisa ao *etnocentrismo*.

“Roberto Da Matta (1978 e 1981), denomina este sentimento de estar lá e do estar aqui como parte das tristezas do(a) antropólogo(a), um eterno desgarrado de sua própria cultura, mas em eterna busca do seu encontro com outras culturas.”(ROCHA e ECKERT, 2008, p. 3)

Como foi dito anteriormente, é uma ilusão imaginar que a realidade pode ser interpretada através do ponto de vista individual do pesquisador. É por meio da interação cotidiana com o outro que um pesquisador sensível pode perceber as singularidades, os motivos, as motivações e as dinâmicas das relações sociais dentro do grupo observado, sem cair em visões ingênuas e estereotipadas ou legitimadas pelo senso comum ou por estruturas de poder.

A origem da etnografia remonta às pesquisas realizadas por Bronislaw Malinowski e Franz Boas. Em 1896, Boas escreve um artigo intitulado ‘Os limites do método comparativo na Antropologia’. Por meio deste artigo, o antropólogo estabelece uma crítica que, pela primeira vez, desafia os preceitos da objetividade e neutralidade do Método Comparativo. Outra obra bastante conhecida de Boas é ‘A alma primitiva’. Malinowski foi quem sistematizou o trabalho de campo etnográfico pela primeira vez. Seu trabalho intitulado ‘Os argonautas do pacífico ocidental’ tornou-se uma referência e a pedra ângular da Etnografia. Segundo Rocha e Eckert (2008, p. 11):

“a antropologia dos mestres fundadores foi assim responsável, no campo das ciências sociais, por uma revolução epistemológica pela forma como a pesquisa etnográfica, tendo como fundamento o trabalho de campo junto às sociedades primitivas, provocaria nas formas das ciências sociais: produzir conhecimento ao longo do século XX.”

Posteriormente, a etnografia também se estabeleceu como um método investigativo aplicado no estudo de sociedades modernas. Os métodos pelos quais os sociólogos da Escola de Chicago abordavam seus temas foram fortemente impregnados pela etnografia. A partir dos anos 1930, os fenômenos urbanos se consolidaram como um dos principais tópicos estudados por essa Escola. As pesquisas antropológicas em centros urbanos foram fortemente influenciadas pelos diversos trabalhos desenvolvidos no âmbito da Escola de Chicago. De acordo com Rocha e Eckert (2008, p. 12):

“A etnometodologia foi neste caso fundamental para a pesquisa no campo das ciências sociais migrarem de procedimentos e técnicas de pesquisa influenciadas por uma sociologia funcionalista ou positivista para uma microssociologia com grande influência do método etnográfico, em Antropologia. Um exemplo paradigmático é a Escola de Chicago que influenciou grandemente os estudos antropológicos em sociedades complexas, em especial orientando para a análise das práticas culturais no contexto da vida social nos grandes centros urbanos. Reunindo esta experiência ao método etnográfico, a área de conhecimento da Antropologia inovou em suas formas de pesquisar os fenômenos sociais nas modernas sociedades urbano-industriais ao propor o conceito de relativização como inerente à pesquisa em ciências sociais, resultando do jogo polêmico entre participação e distanciamento do pesquisador em relação ao seu próprio território de pesquisa.”

*O caderno de campo*

Além da ‘observação participante’ e de ‘entrevistas’, o caderno de campo constitui-se como uma das principais ferramentas do etnógrafo para reconhecer o contexto estudado. Em um artigo intitulado *Fazendo etnografia no mundo da comunicação*, Isabel Travancas (2012, p. 101) sugere que, após o levantamento e da leitura da bibliografia pertinente ao tema abordado, a primeira atitude do etnógrafo ao se inserir na área de estudo deveria ser a elaboração de um diário ou caderno de campo. De acordo com a autora, o caderno é uma peça essencial, onde o pesquisador vai registrar seus questionamentos e observações sobre tudo o que vir, ouvir, vivenciar, presenciar e experimentar em campo.

O caderno de campo utilizado como “diário gráfico”, onde o pesquisador reconhece e representa graficamente o contexto por meio de esboços feitos no próprio local, pode se tornar uma ferramenta criativa e poderosa na pesquisa etnográfica, como o leitor poderá verificar mais a frente durante a descrição do trabalho de Orlando Mollica, no contexto da pesquisa de campo realizada no bairro do Catumbi, nas cercanias da área central do Rio de Janeiro, e cujo conteúdo foi sintetizado na publicação intitulada *Quando a Rua Vira Casa* (SANTOS e VOGEL, 1981)

## 2.2 REFERÊNCIAS METODOLÓGICAS: ESTUDOS DE CASO

### 2.2.1 CARLOS NELSON F. DOS SANTOS E ARNO VOGEL: QUANDO A RUA VIRA CASA

“A rua é mais que via, trilho ou caminho. Uma rua é um universo de múltiplos eventos e relações. A expressão ‘alma da rua’ significa um conjunto de veículos, transeuntes, encontros, trabalhos, jogos, festas e devoções. Ruas têm caráter e podem ser agitadas, tranquilas, sedes de turmas, pontos e territórios (briggs, 1972). A par de caminhos, são locais onde a vida social acontece ao ritmo do fluxo constante que mistura tudo. Um ‘microcosmo real’ de espaços e relações (Jacobs, 1973) que tem a ver com repouso e movimento, com dentro e fora, com intimidade e exposição e assim por diante. Que serve para referenciar bons e maus lugares.”(SANTOS e VOGEL, 1981, p. 24)

“Quando a Rua Vira Casa” foi um trabalho inovador no Rio de Janeiro realizado pelo Centro de Pesquisas Urbanas do IBAM e publicado em 1981, com o apoio da FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos). Seu objetivo principal era descrever espaços através de relatos etnográficos, não apenas descrever os materiais dos quais as ruas são feitas ou a que processos essas mesmas ruas estão sujeitas, mas, sobretudo, descrever as dimensões simbólicas que eventualmente estas podem mostrar(SANTOS e VOGEL, 1981, p. 13). Na ocasião do referido trabalho, o objeto empírico principal pesquisado pela equipe interdisciplinar comandada por Carlos Nelson (arquiteto) e Arno Vogel (antropólogo) foi o bairro do Catumbi, no Rio de Janeiro. Mais especificamente, os pesquisadores buscavam estudar as formas como as pessoas se apropriavam dos espaços coletivos para fins de lazer. Como contraponto, o grupo de estudo analisou paralelamente o conjunto de edifícios da Zona Sul conhecido popularmente como *Selva de Pedra*, que os autores chamam de *Caso de Controle*. A comparação entre estes dois universos completamente distintos poderia substanciar determinadas observações realizadas pela equipe de trabalho.

O trabalho apresentado em *Quando a Rua Vira Casa* interessa particularmente à presente tese, por alguns aspectos, à saber:Primeiro, o desenho exerce um papel preponderante como ferramenta de análise e síntese do espaço urbano. Portanto, procurou-se estudar segundo quais critérios o desenho foi utilizado durante a tese. Segundo, para aproximar-se do objeto de estudo, Carlos Nelson e equipeutilizaram diversos métodos etnográficos, dentre eles a técnica da “observação participante”, já descrita anteriormente. De forma que um estudo mais detalhado dos procedimentos metodológicos adotados em *Quando a Rua Vira Casase* tornou quase que obrigatório e ajudou sobremaneira a construir a espinha dorsal na qual esta tese se sustenta.

Convêm situar as bases teóricas de *Quando a Rua Vira Casa* dentro dos domínios da antropologia, disciplina onde a etnografia e suas diversas técnicas, como a “observação participante”, nasceram e amadureceram através dos trabalhos de diversos antropólogos ao longo do tempo.

### 2.2.2 O CADERNO DE ESBOÇOS DE ORLANDO MOLLICA: DESENHO COMO INSTRUMENTO INCISIVO DE ANÁLISE E SÍNTESE

Mas qual o papel do desenho nesse processo? Segundo o arquiteto Orlando Mollica (1990), integrante da equipe de Carlos Nelson e responsável pelos desenhos realizados no Catumbi, o desenho (dentre outras mídias) funcionaria como um método de leitura, análise e síntese da área de estudo. Essa aproximação não pretendia se restringir à representação das formas urbanas, arquitetônicas, visíveis, táteis e mensuráveis; na medida em que se defendia que o estudo desses dados não era suficiente para responder às problemáticas levantadas pela tese.

Trata-se de explorar as potencialidades do desenho de observação como uma ferramenta eficaz e sintética, capaz de revelar as relações afetivas, apropriações e interações que os habitantes e usuários da cidade estabelecem com o espaço público. Trata-se de uma experimentação que pretende utilizar o desenho no sentido de tornar visível o invisível, registrar o tempo, as relações sociais, as narrativas, as peculiaridades do local, as representações dos moradores no que diz respeito à criação dos territórios, limites, sítios etc. (SANTOS e VOGEL, 1981, p. 15)

Em sua dissertação intitulada *A Cidade e o Desenho no Universo das Representações*, Mollica relembra que a primeira vez que usou o desenho como ferramenta de análise do objeto de estudo ocorreu durante a pesquisa de campo no bairro do Catumbi, quando estava levantando “as formas de uso e apropriação de espaços coletivos para fins de lazer” (MOLLICA, 1990, p. 31). O texto formulado pelo arquiteto/desenhista enfatiza o papel dos desenhos de observação feitos nos próprios locais e a partir de contatos regulares com a área e seus sujeitos, como uma prática eficiente na inserção do pesquisador na comunidade. Esse aspecto fica evidente quando Mollica descreve as interações interpessoais provocadas essencialmente pelo fato de estar desenhando no local, facilitando a aproximação entre o pesquisador e os moradores do bairro. No decorrer do texto, Mollica descreve um desenho no qual se destacavam algumas edificações, uma relação de nomes de moradores associados às suas respectivas casas ao longo da rua, alguns depósitos e alguns moradores do local, devidamente expressos por meio de suas fisionomias características. Ao ressaltar as aptidões do croqui feito *in loco*, Mollica explica:

“No sentido de caricatura, nesse particular, vale ressaltar que a caricatura revelou-se extremamente útil na obtenção de novos dados, porquanto, despertava enorme curiosidade entre os presentes, além de servir como meio de aproximação rápida entre o pesquisador e seu informante. Ao se reconhecer no desenho (ao se ver caricaturado) o morador reagia positivamente. Seu impulso era imediato. Desconcertado, começava a rir e fazia questão de mostrar o desenho para outros em volta. Sua intenção era enfatizar o próprio valor. Para ele, ter sido desenhado, era como ter sido destacado dos demais por parte de um estranho. Era necessário que o fato fosse publicado. Que fosse comunicado a todos que ele era um personagem importante no contexto do bairro.” (MOLLICA, 1990, p. 38)

Mollica continua a argumentação, demonstrando como essas mesmas pessoas que se sentiram valorizadas através dos desenhos foram responsáveis pela sua inserção na comunidade:

“Ao atribuir tanto valor ao ocorrido, esse morador automaticamente o atribuía a mim, também. E a melhor maneira de ‘botar’ isso claro, era ele me tornar confiável diante da comunidade. Como prova dessa confiança, começava a me contar uma porção de histórias do bairro, da rua e das pessoas com muito boa vontade e interesse.” (MOLLICA, 1990, p. 38)

Outras vantagens fundamentais do desenho, destacadas por Mollica em seu texto, foram a sua capacidade de gerar narrativas sobre aspectos e recordações significativas relacionadas ao contexto registrado graficamente no caderno de campo e, além disso, da aptidão para induzir os informantes a um “comportamento auto-reflexivo” sobre suas vivências no bairro:

“A produção de conhecimento obtida a partir do encontro da imagem de um objeto com seu próprio sujeito. No nosso caso, o bairro do Catumbi se vendo através de sua própria imagem, produzida por um observador capaz de representá-la com eficácia, a ponto de ser reconhecida facilmente. A experiência veio demonstrar que, diante da ‘figura-retratada’, o espectador-sujeito reage rapidamente através de narrativas que visam determinada informação inicial, contida na imagem.” (MOLLICA, 1990, p. 39)

Ainda sobre essa característica específica do desenho, a dissertação defendida por Mollica traz duas passagens esclarecedoras:

“De posse de um papel de bloco comum e caneta esferográfica, desenhei o esboço do correr das fachadas do lado ímpar da Rua Valença, colocando-me na calçada, em frente, sentado na soleira da marcenaria do Sr. Luiz. Apareceram no desenho, além das casas e edifícios: automóveis, pedestres, os frequentadores do bar em frente e um grupo de crianças jogando futebol na rua. [...] Nem bem havia terminado o trabalho, já estava cercado de um grupo de moradores que, juntamente com o Sr. Luiz, apontavam para o desenho. Identificando as casas e as pessoas desenhadas no papel, forneceram importantes informações sob a forma de expressivas narrativas que contavam a história daquele lugar e seus habitantes. [...] Daí, fiquei sabendo quem morava onde, fazia o que, e que valor representava. Foi-me ainda possível traçar um perfil analítico do conjunto arquitetônico e urbano, estabelecendo premissas que acabariam por servir de base para investigações posteriores.” (MOLLICA, 1990, p. 31-32)

“Na ocasião em que fiz o meu segundo desenho, experimentei o mesmo processo do primeiro. Da calçada em frente, de onde realizei o trabalho, atravessei a rua e simplesmente mostrei-o às mulheres. A reação foi imediata. Ao se verem registradas graficamente, passaram a narrar fatos e lembranças mais significativos, inseridos naquele contexto. O desenho, como se vê, serviu como referência indutora de um comportamento autoreflexivo, assim como um espelho refletiu as vivências de vida pessoa em relação ao bairro e ao próprio grupo.”(MOLLICA, 1990, p. 42)

Quando se desenha, é preponderante determinar um ponto de vista, localizar os pontos de fuga, decidir o nível do observador em relação ao contexto observado. Em desenhos de locação, usualmente, observador e observado compartilham o mesmo nível, o desenhista participa da cena, mesmo sem ser representado na mesma. Em outras palavras, a postura adotada por Mollica durante o trabalho foi a de um observador participante. Com traços rápidos e incisivos, o arquiteto exercitou a observação revelada de dentro, a partir do ponto de vista de alguém que vivencia o contexto e suas transformações. As representações obtidas devem “valer por mil palavras”, revelar a “reação de um observador especial em suas tentativas de envolvimento e interação com meios e acontecimentos frente aos quais é um ‘estranho’”(SANTOS e VOGEL, 1981, p. 16). O ponto de vista adotado nesta tese pretende ser não um, mas vários, na medida em que tem como um dos objetivos traduzir as perspectivas e representações que os moradores e usuários têm e fazem da área de estudo.



Figura 2.1: Desenho de observação in loco do bairro do Catumbi. (MOLLICA, 1990, p. 67)

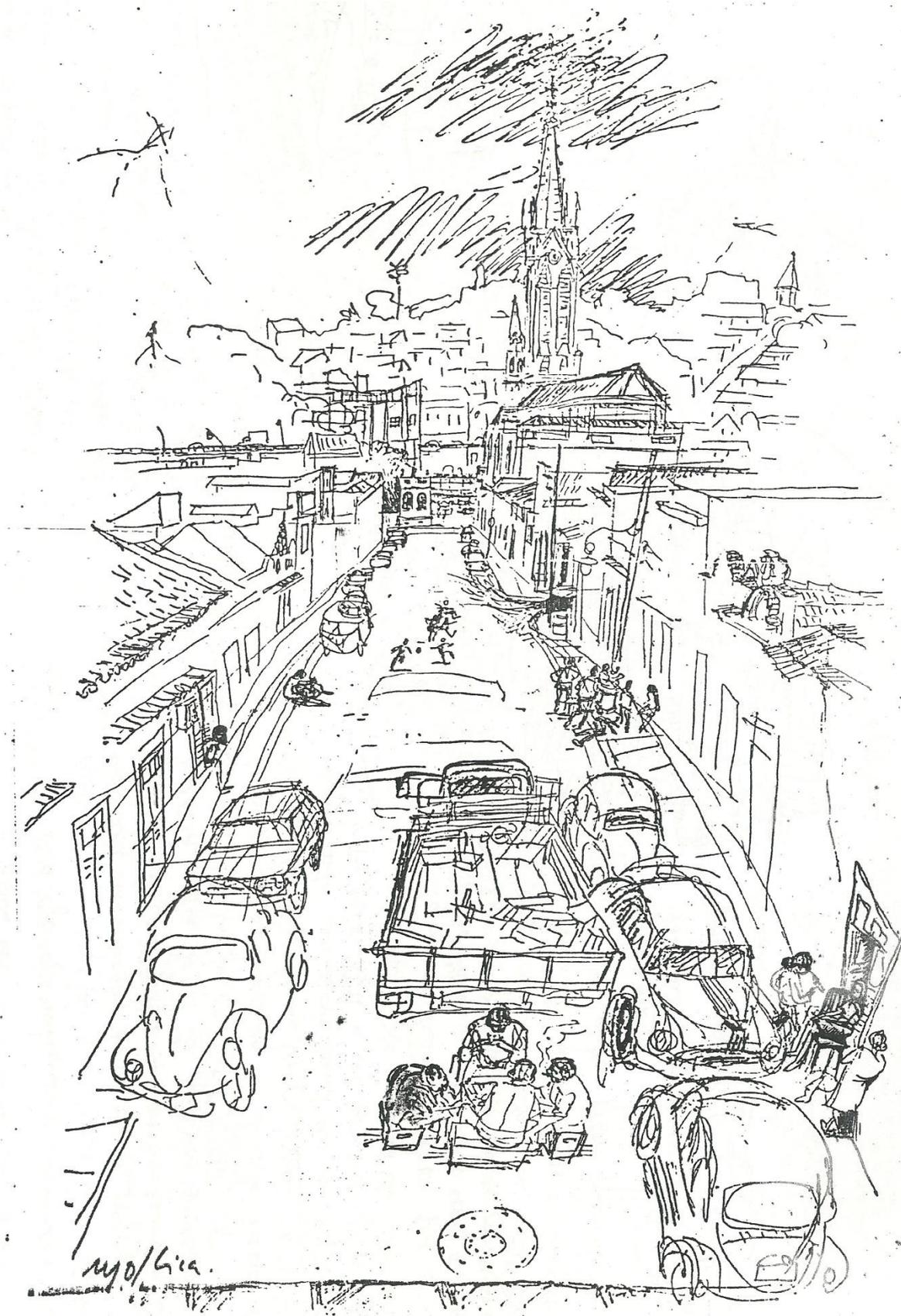


Figura 2.2: Desenho de observação in loco do bairro do Catumbi. (MOLLICA, 1990, p. 61)

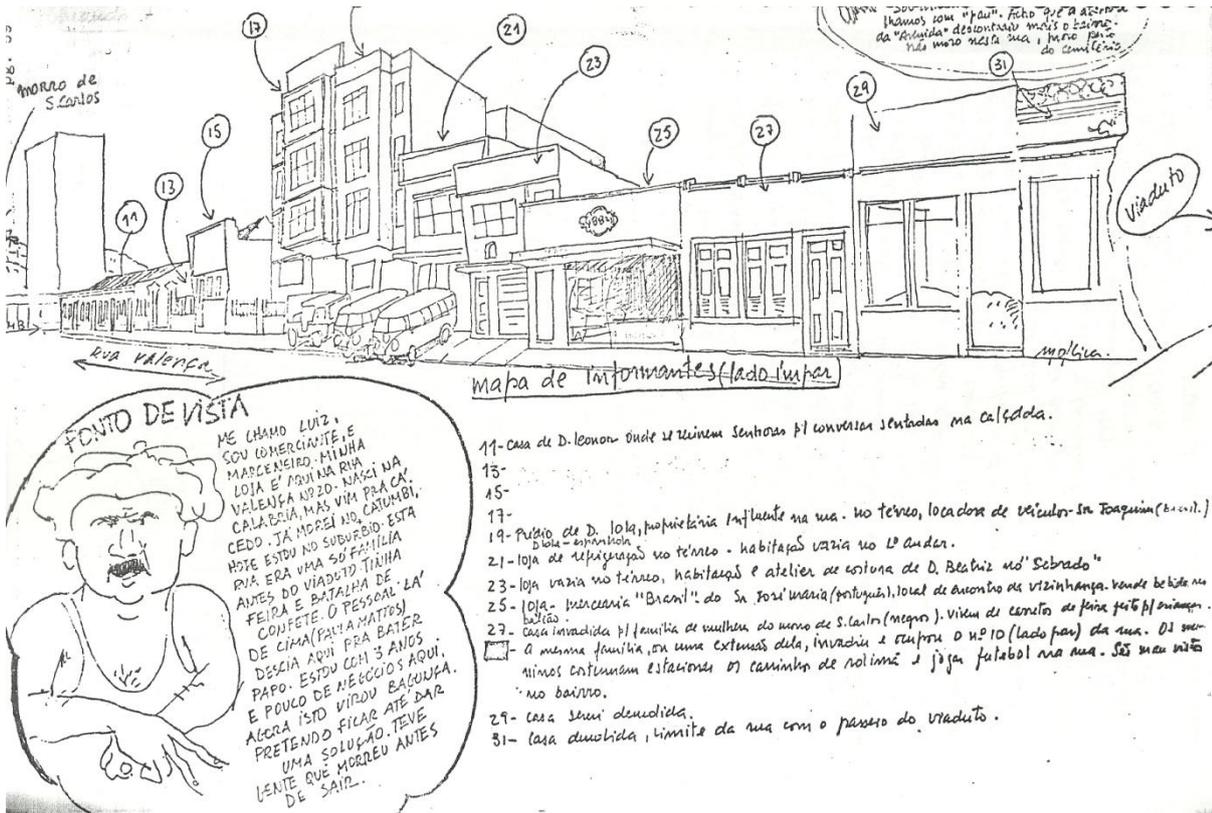


Figura 2.3: Desenho de observação in loco do bairro do Catumbi. (MOLLICA, 1990, p. 56)



Figura 2.4: Desenho de observação in loco do bairro do Catumbi. (MOLLICA, 1990, p. 60)

### 2.2.3 MICHÈLE JOLÉ: OBSERVAR O ESPAÇO PÚBLICO PARA [RE] DESENHÁ-LO

Se os procedimentos metodológicos adotados no trabalho capitaneado por Carlos Nelson F. dos Santos e Arno Vogel em *Quando a Rua Vira Casa* ajudaram a formar a espinha dorsal na qual a presente tese se sustenta, como foi dito anteriormente, as vértebras que faltavam nessa estrutura ficaram a cargo dos métodos etnográficos descritos por Michèle Jolé, no seminário intitulado *Observar o Espaço Público para [Re]desenhá-lo* no seu artigo *Reconsiderações Sobre o 'Andar' na Observação e Compreensão do Espaço Urbano*<sup>48</sup>.

Michèle Jolé é socióloga e etnógrafa urbana, professora do *Institut d'Urbanisme de Paris / Université Paris 12* e no ano de 2010 foi convidada para participar de um seminário ministrado no âmbito do programa de pós-graduação em urbanismo (prourb) da UFRJ. No trabalho apresentado no referido seminário, Michèle Jolé argumenta a favor do ato de observar o espaço público através do andar. Na ocasião, Jolé procurou expressar como seria esse “observar através do andar”, ou seja, como e a partir de quais procedimentos observaríamos o espaço público e, não menos importante, o que há de tão interessante sobre o simples ato de “andar” na cidade.

Em *Reconsiderações sobre o 'andar'*, a autora começa fazendo uma reconstituição histórica sobre diversos autores que tentaram revelar suas perspectivas sobre o “andar”, seja sob o viés da sociologia, da antropologia ou da literatura. Autores como Marcel Mauss<sup>49</sup> e Honoré Balzac<sup>50</sup> se interessaram sobre as técnicas do andar. Charles Baudelaire e Walter Benjamin<sup>51</sup> nos agraciaram com seus textos sobre o *flâneur* parisiense. O mesmo interesse pelo andar e pelo cotidiano pode ser encontrado em *A invenção do Cotidiano - A Arte do Fazer*, de Michel de Certeau<sup>52</sup>. Dentro do campo da fenomenologia podemos citar alguns autores importantes como Merleau-Ponty e Pierre Sansot<sup>53</sup>, ou ainda outros autores, como Norberg-Schulz e Kevin Lynch<sup>54</sup>, que também orbitam ao redor do campo da fenomenologia, porém com um especial interesse pelas dimensões estético-afetivas do espaço urbano. Lynch é um dos primeiros a se debruçar sobre a percepção que os

<sup>48</sup> Dossiê: URBANIDADE CONTEMPORÂNEA. Org: Inaiá Maria Moreira de Carvalho. Caderno CRH, Salvador, v. 18, n. 45, p. 423-429, Set./Dez. 2005.

<sup>49</sup> MAUSS, M. Les techniques du corps. In: SOCIOLOGIE et anthropologie. Paris> PUE, 1997.

<sup>50</sup> BALZAC, H. de. Théories de la démarche et autres textes. Paris: Éd. Albin Michel, 1990.

<sup>51</sup> BENJAMIN, W. Paris, capitale du 19<sup>me</sup> siècle. Traduzido. Paris: Éd. Cerf, 1989.

<sup>52</sup> DE CERTEAU, M. Marcher dans la ville. In: L'INVENTION du quotidien. L'art de faire. Paris: Éd. Poche, Gallimard, 1988. Tomo 1.

<sup>53</sup> SANSOT, P. Poétique de la ville. Paris: Méridiens Klincksieck, 1984.

<sup>54</sup> LYNCH, K. A walk around the block. Landscape, v. 8, n. 3, Spring, 1959.

habitantes tinham sobre sua cidade. Outro pioneiro, W. Whyte introduz, em *The social life of public spaces*, as noções de “*great place*” e “*what makes a place great*”. Michèle Jolé escreveu que “a cidade se apresenta à flor da pele, e o andar permite vê-la, compreendê-la. O andar pode tornar-se, assim, para todo cidadão, um ato poético” (JOLÉ, 2005, p. 423). Talvez esse número significativo e crescente de autores que se preocupam com o andar seja apenas o reflexo da gradativa perda de qualidade dos espaços públicos nas cidades.

Entretanto, como enfatiza Michèle Jolé, o objetivo do seu artigo é investigar o ato de andar como uma atividade coletiva produzida. O interesse da autora, interesse compartilhado pela presente tese, reside no ato de:

“fazer do andar coletivo um instrumento de exploração da cidade para fins cognitivos, reflexivos e de criação. Essa exploração é, ao mesmo tempo, importante e crítica. Ela se constitui um instrumento de reflexão sobre as formas, os usos, a história, os sentidos dos espaços percorridos, situando-se, perfeitamente, nas perspectivas de organização dos espaços repensados, renovados” (JOLÉ, 2005: 424).

Essa exploração realizada através do andar coletivo pode ser feita de inúmeras maneiras, como se pode imaginar, algumas dessas maneiras serão melhor explicadas nos parágrafos seguintes. Contudo, antes de prosseguirmos, vale ressaltar alguns pontos comuns, destacados por Jolé (2005, p. 424), entre as várias modalidades do “andar coletivo”:

“O andar é uma aprendizagem coletiva de um lugar;

Ele é tanto um deslocamento físico como um deslocamento psíquico e mental para cada um dos participantes;

A ação de ‘andar junto’ favorece a formação de um coletivo;

O andar cria uma referência comum, aquela do corpo – nós estivemos aí -, do olhar e ver conjuntamente, com a partilha possível das impressões, emoções, falas.

Ele dá lugar a uma reconstrução de sentidos do lugar através das imagens, das palavras.

Em alguns casos, ele pode ser um ato político”.

#### *Deriva: a contribuição dos situacionistas*

Mesmo pertencendo mais ao universo dos artistas, a *deriva* dos surrealistas e situacionistas, permanece sendo uma importante referência para diversos sociólogos e urbanistas. A *deriva* pretende-se uma prática subversiva. Para os situacionistas, é uma questão de aguçar a sensibilidade do

olhar crítico sobre as cidades. Trata-se de uma caminhada coletiva (que se faz a dois ou três), ao mesmo tempo rigorosa e aleatória, onde os participantes passam por ambientes variados, deixando-se levar pelo acaso, pelo aleatório, pelos condicionantes do lugar, o convite de uma rua, o cheiro de uma padaria, uma música, a curiosidade despertada por uma esquina e o mistério sobre o que existiria depois dela. O objetivo é coletar as impressões sobre os lugares visitados, suas essências, suas atmosferas, perceber como os mesmos se articulam. Os meios de transformar a cidade nascem da caminhada coletiva que modifica a maneira como vemos a própria cidade.

*Andar coletivo e observação de campo: a contribuição dos sociólogos*

Os sociólogos e etnógrafos enxergam a “observação de campo” e o “andar coletivo” como uma forma de aguçar a percepção e estimular a fala dos participantes, de forma que os conhecimentos, as experiências e as memórias sobre os lugares possam ser compartilhadas entre os caminhantes enquanto se faz o percurso. Por conta desses aspectos, acredita-se que, quando se trata de ativar as falas e os imaginários dos entrevistados, esse procedimento de aproximação se apresente como um instrumento bem mais poderoso do que a convencional entrevista estática, feita “em casa”. Portanto, o andar coletivo é uma ferramenta metodológica para produzir e compartilhar conhecimento sobre os lugares percorridos. Outro aspecto relevante é que, no “andar coletivo”, a figura autoritária do pesquisador como “detentor oficial do conhecimento” fica em segundo plano no momento que o mesmo é guiado por seu entrevistado, que o apresenta aos lugares e suas histórias, tornando a relação entre os participantes da caminhada mais justa. Pelo simples fato do “andar coletivo” ser uma construção coletiva do conhecimento, os papéis de pesquisador e pesquisado (ou entrevistados) ficam invertidos.

*O “itinerário” e o “percurso comentado”*

Como já descrito anteriormente, ainda na década de cinquenta (1959), Kevin Lynch foi um dos primeiros urbanistas a perceber que andar com os habitantes pela cidade era uma excelente forma de incrementar as suas percepções e, além disso, uma maneira bem mais eficiente de notar as suas reações em relação aos lugares vistos, aos cheiros e aos sons.

Podem-se encontrar aspectos comuns entre as técnicas de Lynch e dois sociólogos franceses. O primeiro deles, Jean-Yves PETITTEAU<sup>55</sup>, teorizou sobre o “itinerário”, técnica que se sustenta na “dupla cognitiva”, para usar o termo adotado pelo mesmo. Novamente aqui o conhecimento é

<sup>55</sup> PETITTEAU, J. Y. La méthode des itinéraires, récits et parcours. In: GROSJEAN, M; THIBAUD, J. P. L'espace urbain em méthodes. Marseille: Parenthèses, 2000.

construído através do caminhar e enquanto caminha o pesquisador se deixa guiar pelo seu entrevistado que o apresenta ao seu universo, a troca entre pesquisador e pesquisado faz com que os mesmos se recriem mutuamente. Parece que o simples gesto de observar uma cultura é capaz de, inevitavelmente, transformá-la, pelo menos é o que nos sugerem diversas pesquisas etnográficas significativas. O segundo sociólogo ao qual a pesquisa se referiu se chama Jean-Paul THIBAUD<sup>56</sup> e este teorizou o instrumento que chamou de **“percurso comentado”**. Para Thibaud, o percurso comentado se quer um instrumento que seja capaz de “qualificar os ambientes de um lugar a partir das percepções que os usuários têm dele e de suas práticas”(JOLÉ, 2005, p. 426). Desta forma, o número de pontos de vista sobre o lugar se multiplica, a pluralidade dessas visões defronta-se com a observação etnográfica das formas como os habitantes se apropriam dos espaços, no intuito de estudar as formas materiais dos espaços relacionando-as com as maneiras que os habitantes costumam agir e interagir com elas.

#### *Andar coletivo e urbanismo*

Dentro do campo do urbanismo, o “andar coletivo” geralmente se relaciona com os “diagnósticos urbanos” que tentam perceber os espaços urbanos através da troca entre habitantes e urbanistas, a fim de consolidar possíveis propostas de intervenção urbana. Nesse caso, a “caminhada coletiva” convida as pessoas interessadas (os habitantes e usuários do lugar) para fazer parte da construção coletiva que vai influenciar os rumos de futuros projetos urbanos que certamente modificarão suas ruas, seus bairros, enfim, os lugares onde vivem e, conseqüentemente, suas vidas. Com isso, os urbanistas fazem com que os habitantes ganhem consciência sobre o papel que podem assumir na construção do seu espaço e, ao mesmo tempo, permitem que se apercebam do poder e valor que têm. Nesse sentido, a “caminhada coletiva” torna-se um ato ético e até político por parte dos planejadores que escolhem incorporá-la como uma das ferramentas de diagnóstico urbano. Dito de outra forma, essas ferramentas metodológicas consolidadas pelas ciências sociais oferecem aos planejadores urbanos uma oportunidade de legitimar a democracia em seus projetos.

Michèle Jolé compartilha uma experiência pessoal acerca de um atelier de fotografia realizado sobre *Marseille*, um trabalho intitulado “Caminhando, olhando” (JOLÉ, 2003). O atelier era composto por profissionais oriundos de diferentes disciplinas, história, fotografia, urbanismo, arte, sociologia. Novamente, caminhada coletiva foi um meio capaz de reunir testemunhos de vida, histórias sobre os bairros e seus personagens, sobre os lugares antigos e novos e produzir uma

---

<sup>56</sup> THIBAUD, J. P. La méthode des parcours commentés. In: GROSJEAN, M; THIBAUD, J. P. L'espace urbain em méthodes. Marseille: Parenthèses, 2000.

iconografia (seja através de fotografias ou vídeos). Um ponto de vista coletivo sobre os lugares percorridos emerge a partir da seleção das imagens por parte dos participantes da equipe. (JOLÉ, 2005, p. 428)

Andar pelo percurso é disponibilizar seu corpo, sensibilizar o olhar, é poder demorar-se para observar melhor quando desejado, perceber o “espírito do lugar”, capturar o detalhe, selecionar o ponto de vista, o enquadramento. Quando se faz isso coletivamente, a tarefa torna-se mais difícil, porém não menos valiosa. Obriga-nos a perceber o olhar do outro. Como bem resumiu o fotógrafo do atelier:

“Olhar andando junto é ver também o outro observando, deixando-se intrigar e estimular pelo olhar do outro: o que é que ele observa? A mesma coisa que eu? Existe, sem dúvida, uma decalagem. O olhar do outro é um bom meio de avaliar a singularidade do seu próprio ponto de vista.” (JOLÉ, 2005, p. 428)

Finalmente, a fim de encaminhar alguns pressupostos de todas essas experiências sobre o “andar coletivo”, podem-se perceber aspectos relevantes que se repetem constantemente. Primeiro, o andar faz com que o olhar desperte e se sensibilize, reduzindo o abismo entre o pesquisador e seu objeto. Segundo, os adeptos do “andar coletivo” costumam enxergar essa ferramenta como um ato político. Terceiro, a imagem é essencial durante a pesquisa. Por último, as múltiplas possibilidades desse instrumento ainda estão em aberto. Existem muitos caminhos a serem investigados.

## 2.3 DESVENDANDO A LINGUAGEM DOS QUADRINHOS: COMO SE FAZ UMA NARRATIVA GRÁFICA

Até a década de 1980, era muito difícil encontrar algum livro que dedicasse suas páginas à arte de fazer HQ's. Percebendo tal dificuldade, o cartunista Will Eisner, decidiu sistematizar os conhecimentos e técnicas que havia aprendido em décadas de trabalho e começou a utilizar esse material nas aulas de “arte sequencial”, que ministrava na Escola de Artes Visuais de Nova York, na qual lecionava desde a década de 1970. Esse processo deu origem ao livro intitulado *Comics and Sequential Art* [Os Quadrinhos e a Arte Sequencial] (1985). Mais de quinze anos depois, Eisner publicou *Graphic Storytelling* [A Narrativa Gráfica] (1996). Após a morte do cartunista em 2005, também foi publicado o livro *Expressive Anatomy for Comics and Narrative* [Anatomia Expressiva para Quadrinhos e Narrativas]. Essa trilogia de “manuais de técnicas” se tornou muito conhecida no meio dos quadrinhos e se consolidou como referência fundamental para os aspirantes a cartunista. Scott McCloud foi outro cartunista e estudioso da linguagem que se tornou conhecido por seus “manuais de técnicas” de quadrinhos, a saber: *Understanding Comics* [Entendendo Quadrinhos] (1995), *Reinventing Comics* [Reinventado Quadrinhos] (2000) e *Making Comics* [Desenhando Quadrinhos] (2006). A peculiaridade dessas três últimas publicações é que as mesmas são HQ's que ensinam a como se fazer HQ's. Recentemente, os livros voltados a esse assunto vêm se proliferando nas livrarias, no entanto, pela relevância dessas seis publicações, o método de construção de narrativas gráficas desenvolvido nesta tese se baseou principalmente nas obras dos cartunistas supracitados.

Em seu livro ‘Desenhando Quadrinhos’, McCloud diz que desenhar quadrinhos não se resume a aprender técnicas de desenho e narrativa. Criar histórias em quadrinhos exige do autor um fluxo constante de escolhas que dizem respeito a diversos aspectos como ritmo, imagens, diálogo, composição, enquadramento, entre outras coisas. O limite entre uma história clara e convincente e o caos pode ser estabelecido pelas decisões que o autor tomou ao longo dessas cinco etapas. De acordo com McCloud (2008, p. 10), tais escolhas podem ser classificadas em cinco etapas:

“(1) decidir quais momentos incluir na história e quais deixar de fora; (2) escolher a distância e os ângulos corretos para ver esses momentos e onde cortá-los; (3) escolher o tipo de imagem utilizada para representar personagens, objetos e ambientes; (4) escolher palavras que acrescentem informações valiosas e se combinem bem com as imagens; (5) escolher o fluxo de leitura através dos quadrinhos na página ou em uma tela.” (MCCLOUD, 2008, p. 10)

Essas escolhas, segundo McCloud, seriam guiadas pelos princípios da *clareza* e da *persuasão*. O princípio da *clareza* parte do pressuposto que o criador da narrativa gráfica quer que o leitor compreenda a história contada e, o da *persuasão*, que o mesmo se sinta envolvido pela história e continue lendo-a até o final.

Agora que já foram listados os cinco tipos de escolhas fundamentais para se elaborar uma narrativa gráfica, vejamos quais são as particularidades implicadas em cada um deles e como elas interagem entre si. O primeiro tipo de escolha diz respeito ao *momento*. A escolha dos mesmos é uma etapa primordial importante, pois as imagens devem proporcionar o bom entendimento de uma determinada sequência de ações. Cada quadro deve dar prosseguimento à narrativa, de maneira que o leitor consiga “completar” em sua imaginação o que acontece entre um quadro e outro. Se retirarmos um dos quadros, provavelmente, o sentido na narrativa mudará ou poderá ficar comprometido. Da mesma forma, se um dos quadros pode ser retirado sem comprometer a narrativa, talvez o mesmo seja desnecessário.

A partir da perspectiva de Eisner, a tarefa do artista de quadrinhos é selecionar ou “congelar” uma série de momentos a partir de um fluxo contínuo de ações. Se estas escolhas forem feitas habilmente pelo artista, então o leitor deveria ser capaz de estabelecer as conexões entre os quadros apresentados em sequência na narrativa gráfica, de forma a percebê-los como um fluxo de eventos que se desencadeiam de forma contínua no tempo e no espaço. Essas escolhas são feitas de maneira arbitrária pelos artistas de quadrinhos. Dependem do bom senso, da habilidade e da sensibilidade para perceber qual instante capturar dentro do quadro, para que este instante possa ser interpretado pelo leitor como uma ponte entre o instante anterior e o seguinte (EISNER, 2010)

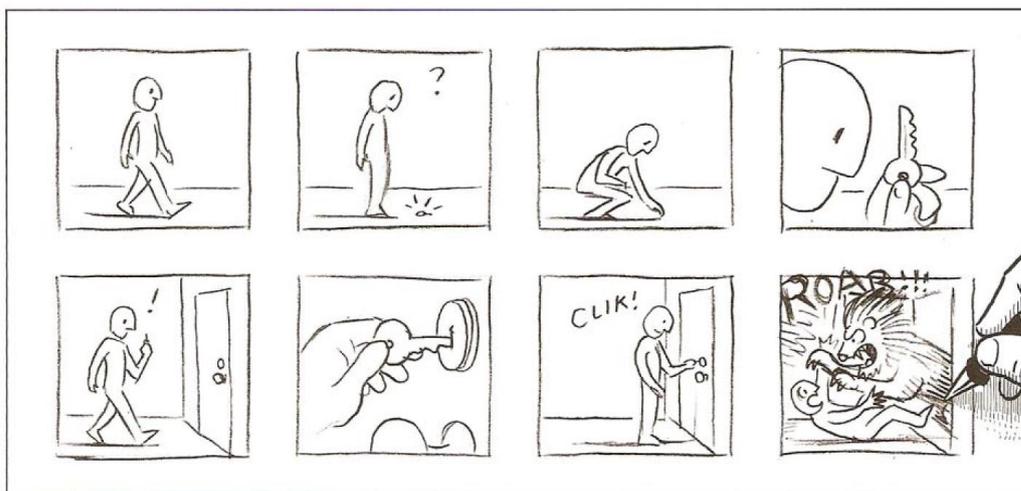


Figura 2.5: (MCCLLOUD, 2008, p. 12)



A cena vista através dos olhos do leitor... vista de "dentro da cabeça" do leitor.



Quadro final selecionado da seqüência de ação.

Figura 2.6: (EISNER, 2010, p. 39)

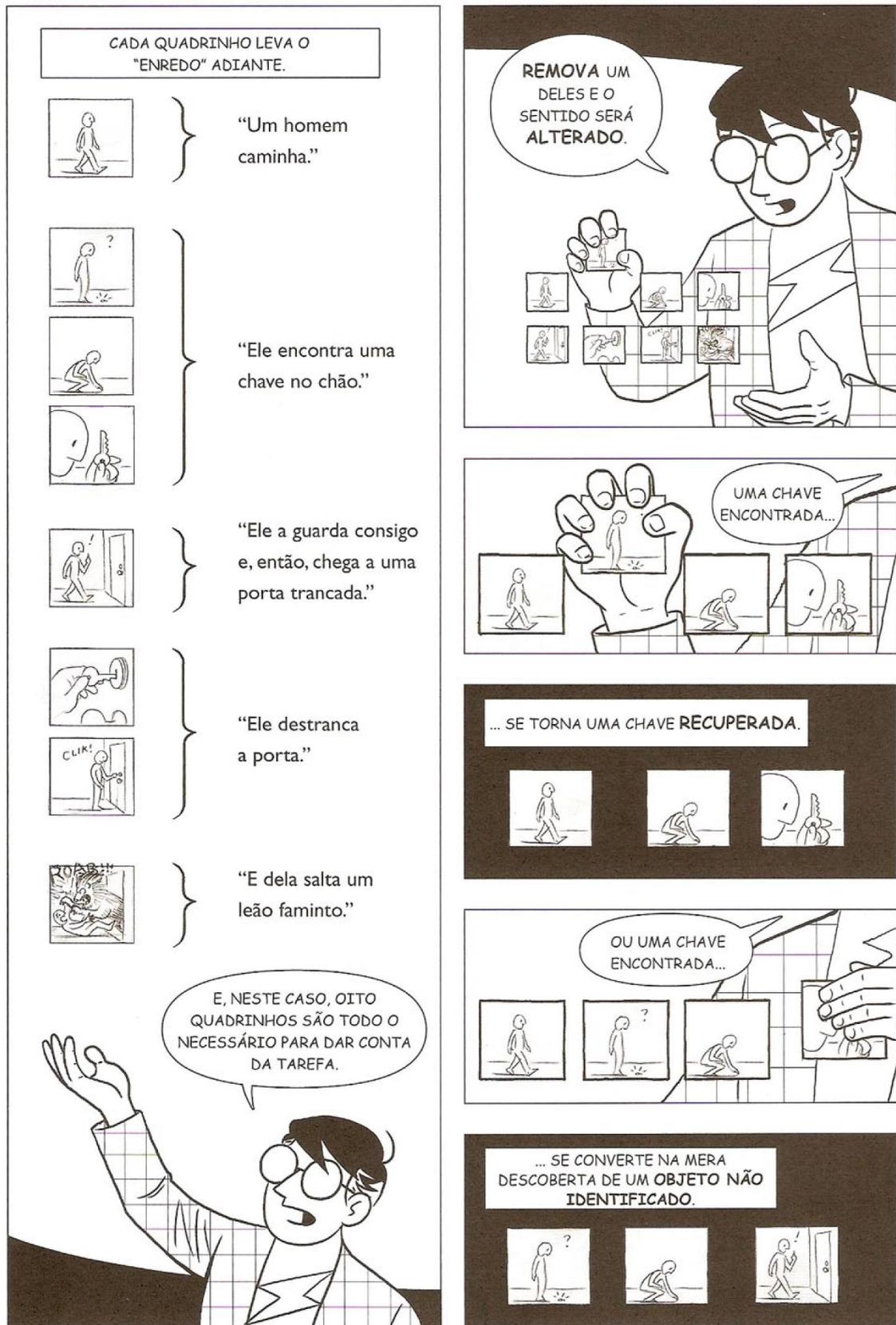


Figura 2.7: (MCCLLOUD, 2008, p. 13)

Por sua vez, também é necessário atentar para as transições entre uma imagem e outra. McCloud identifica seis tipos de “transições quadro a quadro”:

(1) Momento a momento, onde uma única ação é decomposta em diversos momentos representados em uma sequência de quadros, como, por exemplo, um homem sendo mostrado enquanto cai de um edifício. Esse tipo de transição é uma forma eficiente de prolongar uma ação, acrescentado suspense à cena e mostrando as pequenas nuances ao longo de uma determinada ação. (2) Ação a ação, quando os quadros mostram um único sujeito ou objeto realizando uma sequência de ações distintas, ou seja, um momento por ação, como, por exemplo: caminhar, encontrar uma chave, abrir uma porta. Esse tipo de transição provavelmente é o mais utilizado na maioria das narrativas gráficas. É uma forma eficaz de manter o ritmo da narrativa e levá-la à frente. (3) Sujeito a sujeito, onde os quadros de uma cena mostram vários sujeitos de forma alternada. Esse tipo de transição é muito utilizado em diálogos, onde o olhar do leitor é direcionado de acordo com a alternância de ângulos entre um quadro e outro. (4) Cena a cena, quando a distancia espacial e temporal entre as cenas representadas é relativamente grande. Essa transição permite que uma variedade muito maior de intervalos de tempo e de lugares possa ser abordada em uma história. (5) Aspecto a aspecto, quando os quadros selecionam pequenos aspectos ou detalhes de um lugar, sujeito ou estado de espírito e os mostram em sequência. Com isso, o cartunista pode paralisar o tempo na narrativa, sugerindo ao leitor que simplesmente deixe seus olhos passearem na página. Normalmente esse recurso é usado quando o cartunista deseja transmitir um “estado de espírito” ou a “sensação de lugar”. (6) Non Sequitur<sup>57</sup>, quando uma sequência de eventos aleatórios e aparentemente sem nenhuma ligação lógica entre si são representados em sequência. Esse tipo de transição está longe de ser uma maneira eficiente de contar uma história de forma clara, mas se consolidou como um recurso criativo e inusitado no âmbito dos quadrinhos alternativos e experimentais. (MCLOUD, 2008)

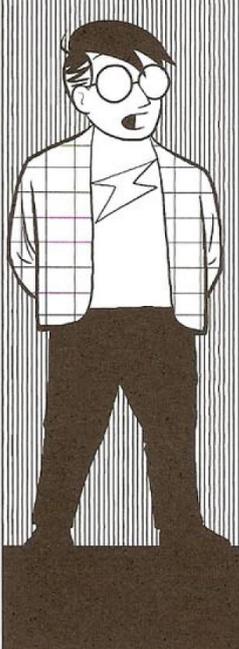
---

<sup>57</sup> Do Latim, “sem sequência”.

CONSIDERE O QUE VOCÊ DESEJA DE CADA PARTE DE SUA HISTÓRIA: VOCÊ QUER SALTAR ADIANTE PARA UM **EVENTO-CHAVE**? QUER PISAR NO FREIO E CONCENTRAR-SE EM **MOMENTOS MENORES**? QUER CHAMAR A ATENÇÃO PARA **DIÁLOGOS E ROSTOS**?

DEPENDENDO DE SUA RESPOSTA, VOCÊ DESCOBRIRÁ QUE CERTOS TIPOS DE TRANSIÇÃO ENTRE QUADRINHOS PODEM DAR CONTA DO RECADO MELHOR DO QUE OUTROS.

ESSAS **TRANSIÇÕES QUADRO A QUADRO** VÊM EM SEIS VARIEDADES\*, QUE INCLUEM:





## 1. MOMENTO A MOMENTO



UMA ÚNICA AÇÃO RETRATADA EM UMA SÉRIE DE MOMENTOS.



## 2. AÇÃO A AÇÃO



UM ÚNICO SUJEITO (PESSOA, OBJETO ETC.) EM UMA SÉRIE DE AÇÕES.



## 3. SUJEITO A SUJEITO



UMA SÉRIE DE SUJEITOS ALTERNANTES DENTRO DE UMA ÚNICA CENA.



## 4. CENA A CENA



TRANSIÇÕES ENTRE DISTÂNCIAS SIGNIFICATIVAS DE TEMPO E/OU ESPAÇO.



## 5. ASPECTO A ASPECTO



TRANSIÇÕES DE UM A OUTRO ASPECTO DE UM LUGAR, IDÉIA OU ESTADO DE ESPÍRITO.



## 6. NON SEQUITUR\*\*

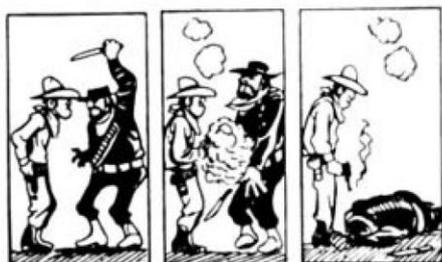


UMA SÉRIE DE IMAGENS E/OU PALAVRAS APARENTEMENTE NÃO RELACIONADAS E ABSURDAS.

Figura 2.8: (MCCLLOUD, 2008, p. 15)

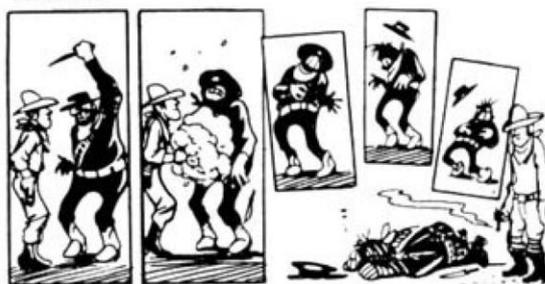
De acordo com McCloud, a grande maioria dos cartunistas, que buscam transmitir suas mensagens ao leitor, precisam basicamente de sequências de “ação a ação”, entremeadas com sequências de “sujeito a sujeito” e “cena a cena”. Contudo, as transições de “momento a momento” e “aspecto a aspecto” são meios eficazes para se enfatizar as nuances de determinadas ações, idéias ou estados de espírito. Histórias com temas mais densos ou emocionais podem lançar mão desse subterfúgio. (MCCLLOUD, 2008)

### TEMPO



Uma ação simples cujo resultado é imediato... segundos.

### TIMING



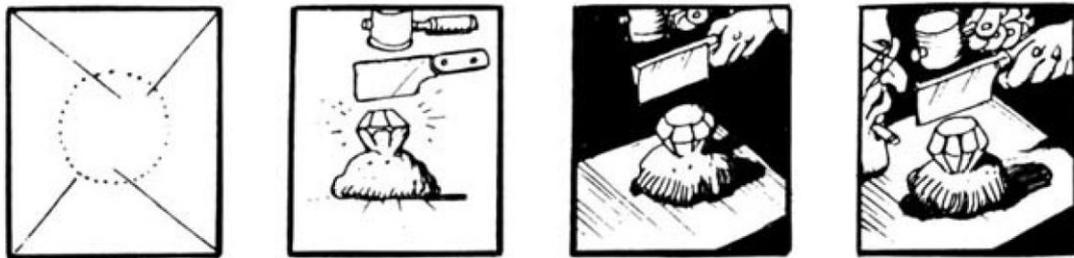
Uma ação simples em que o resultado (apenas) é prolongado para realçar a emoção.

Figura 2.9: (EISNER, 2010, p. 25)

Para Eisner (1985), o domínio do tempo é uma dimensão fundamental da arte seqüencial. A habilidade de um cartunista em fazer com que o leitor perceba quanto tempo se passou entre um quadro e outro – se forma horas, dias, meses, ou apenas alguns segundos - pode ser a diferença entre uma narrativa gráfica eficiente ou não no que concerne aos princípios da *clareza* e *persuasão*. (EISNER, 2010; MCCLLOUD, 2008)

Entretanto, escolher o momento certo é apenas o primeiro passo. Depois de selecionar quais momentos mostrar, o cartunista deve decidir como enquadrar cada um deles. Ou seja, de qual distância vai mostrá-los, a partir de que ângulos e onde vai cortar cada cena. Mostrar a cena de longe pode ajudar o leitor a entender em que cenário a cena se desenrola, um close-up pode enfatizar um detalhe específico e fundamental para o entendimento da narrativa. Se o cartunista pretende deixar a narrativa gráfica mais dinâmica e intensa, desenhar as cenas a partir de ângulos variados e/ou pouco usuais, pode ser uma medida eficaz para a obtenção deste objetivo. Contudo, se tal variedade de perspectivas for exagerada, se for desnecessária, se não reforçar o sentido da história, isso pode se refletir em uma mera distração para o leitor ou até mesmo dificultar a leitura (MCCLLOUD, 2008). De acordo com Eisner (2010, p. 89), “a função primordial da perspectiva deve ser a de manipular a orientação do leitor para um propósito que esteja de acordo com o plano narrativo do autor”. Mostrar uma cena a partir do alto, por exemplo, seria uma boa maneira de fazer com que o leitor tenha uma visão geral do ambiente, no entanto, também pode-

ria ser uma maneira de transmitir uma noção de distanciamento. Por outro lado, um ponto de vista mais baixo conseguiria comunicar uma noção de envolvimento. Um ângulo de observação bem próximo ao chão pode conceder uma noção de imponência e grandiosidade aos objetos observados. Essa é uma etapa fundamental, onde o cartunista determina como e a partir de quais pontos de vista o leitor vai observar o “mundo” que criou. (EISNER, 2010; MCCLOUD, 2008)



1. É estabelecido um centro de interesse.
2. Este se torna o local da ação principal.
3. Determina-se agora a perspectiva. (Note-se: o centro de interesse não é alterado.)
4. Acrescentam-se os elementos secundários da narrativa.

Funcionando como um palco, o quadrinho controla o ponto de vista do leitor, o contorno do quadrinho torna-se o campo da visão do leitor e estabelece a perspectiva a partir da qual o local da ação é visto. Essa manipulação permite ao artista esclarecer a atividade, orientar o leitor e estimular a emoção.

A “posição” do leitor é pressuposta ou predeterminada pelo artista. Em cada caso o resultado é a visão que o leitor terá.

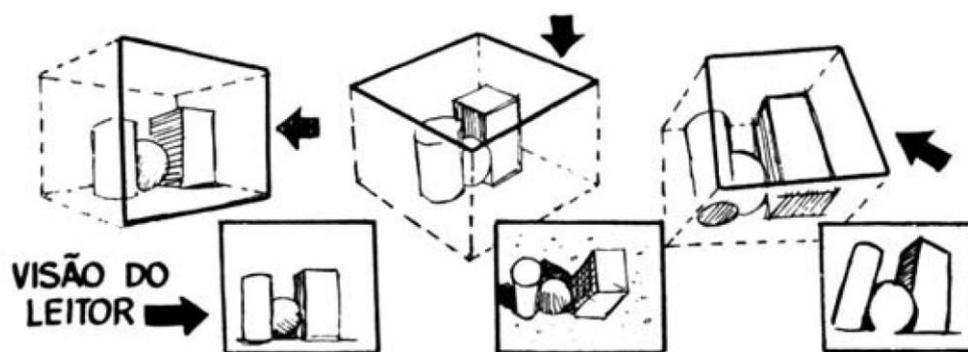
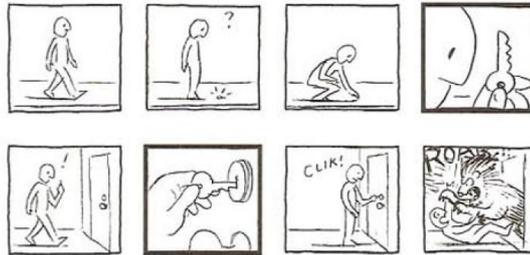


Figura 2.10: (EISNER, 2010, p. 88)



DOIS DOS OITO QUADRINHOS INCLUÍAM **CLOSE-UPS** PARA DESTACAR ALGUNS DETALHES IMPORTANTES...



... MAS DE RESTO A AÇÃO FOI MOSTRADA A PARTIR DE UMA **DISTÂNCIA** MÉDIA FIXA E DE UM **ÂNGULO** DE VISÃO FIXO.



Figura 2.11: (MCCLLOUD, 2008, p. 20)



Neste quadrinho, uma vista simples, ao nível dos olhos, informa o leitor sobre detalhes, como a ação de comando da mão do soldado.

Neste quadrinho, uma vista aérea é necessária para dar ao leitor uma visão nítida e sem envoltimentos da ambientação e dos eventos a seguir.

Neste quadrinho, o leitor está ao nível do chão para que haja envolvimento, de modo que o impacto da explosão possa ser "sentido".

Aqui o leitor vê a cena de baixo para cima, ou seja, a partir do chão, para que haja envolvimento na ação.

Figura 2.12: (EISNER, 2010, p. 89).



Figura 2.13: (MCCLLOUD, 2008, p. 21).



OS LEITORES PRECISAM DESSA INFORMAÇÃO SOBRETUDO QUANDO PASSAM DE CENA A CENA...

... E DAÍ VEM A TRADIÇÃO DA **TOMADA PANORÂMICA**: UM OU DOIS GRANDES QUADRINHOS EM GRANDE-ANGULAR NO INÍCIO DE CADA NOVA CENA, USUALMENTE SEGUIDOS POR ALGUNS QUADRINHOS DE FOCO MÉDIO E POR CLOSE-UPS DE PERSONAGENS INDIVIDUAIS.



Figura 2.14: (MCCLLOUD, 2008, p. 22).

Além de escolher como enquadrar as imagens que escolheu, o artista de quadrinhos deve decidir quais serão as características expressivas dessas imagens. Em outras palavras, decidir que estilo de desenho vai utilizar (desenhos estilizados ou realísticos? expressionistas ou surrealistas? enfatizar as texturas, as cores, o jogo de luzes e sombras?). Independentemente de qual for essa escolha, é preciso que o cartunista tenha em mente que, a forma como o conteúdo é transmitido pode reforçar ou não o mesmo. Ou seja, a princípio, o estilo de desenho escolhido está diretamente relacionado ao tipo de tema abordado pela história que se quer contar e deveria funcionar a favor deste, ou pelo menos, segundo McCloud (2008), deveria.



Figura 2.15: (MCCLLOUD, 2008, p. 29).

Outra característica preponderante para a força dos quadrinhos é o arranjo habilidoso entre palavras e imagens. O estudioso dos quadrinhos, R. C. Harvey, defende a ideia de que tal combinação deveria fazer parte de qualquer definição ampla de HQs. A opinião de McCloud (2008) é mais conservadora em relação a isso, afinal é possível fazer quadrinhos sem palavras, desde que se

entenda o conceito de quadrinhos como uma sequência de imagens. Contudo, é preciso reconhecer o papel preponderante das palavras na evolução da linguagem das HQs. A forma como diversos elementos gráficos que utilizam palavras, como efeitos sonoros, balões de falas e legendas, concederam características exclusivas aos quadrinhos. Subestimar o poder desses elementos é um erro. Palavras podem expressar sensações, conceitos abstratos e sentimentos que dificilmente seriam transmitidos plenamente através de imagens apenas.

Com o desenvolvimento da linguagem dos quadrinhos, além de estabelecer um limite para o conteúdo das falas em si, a forma específica como o contorno do balão é traçado passou a determinar também a natureza da fala. Assim sendo, um balão pode simplesmente representar alguém dizendo alguma coisa, mas também significar um pensamento, um grito, ou uma voz que sai de um aparelho eletrônico. Deste modo, os balões de texto passaram a efetuar uma dupla função.

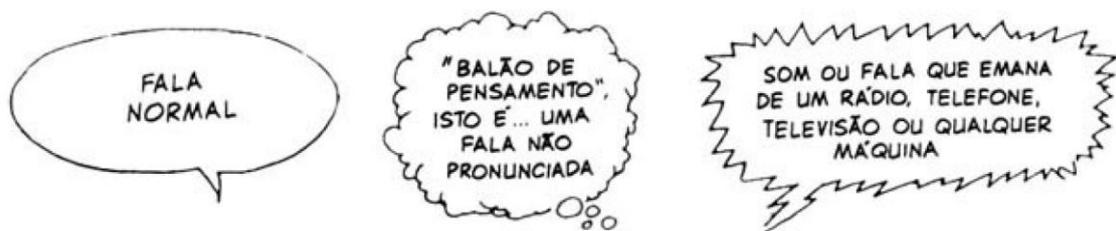


Figura 2.16: (EISNER, 2010, p. 27).

É através da simbiose entre palavras e imagens que os artistas de quadrinhos conseguem transmitir ideias complexas, que não poderiam ser transmitidas usando apenas uma ou outra. Em relação a isso, Scott McCloud escreveu que “quando palavras e imagens atuam interdependentemente, elas podem criar novas ideias e sensações muito além da soma das partes” (MCLOUD, 2008). O importante é que o leitor possa experimentar a narrativa de forma contínua e sem emendas, a partir da dança dinâmica e equilibrada entre imagens e palavras, permitindo que se revezem na condução da história.

Existem HQ's em que as palavras ocupam o lugar principal na narrativa, em outras, as imagens são protagonistas e as palavras tornam-se um complemento. Na maioria dos casos, entretanto, o que ocorre é um revezamento de imagens e textos assumindo a condução da história. McCloud identificou sete maneiras de combinar palavras e imagens, a saber: (1) Na primeira delas, a palavra assume o papel principal e fornece tudo o que o leitor precisa saber, enquanto a imagem apresenta alguns aspectos da cena descrita pelo texto. McCloud chamou essa categoria de ‘específica da

palavra'. (2) A sua oposta é a 'específica da imagem', e o que acontece é justamente o oposto do que acontece na categoria anterior. Ou seja, as imagens contam toda a história e as palavras só ressaltam alguns aspectos que a imagem está mostrando. (3) Quando as imagens e textos comunicam mensagens idênticas, pode-se dizer que se trata de uma combinação 'específica da dupla'. (4) No tipo de combinação 'interseccional', as imagens e palavras funcionam de forma integrada, transmitem coisas parcialmente diferentes, mas que se complementam e se reforçam. (5) Na quinta categoria, chamada de 'interdependente', as palavras e as imagem se combinam para conseguir transmitir uma idéia que nenhuma das duas conseguiria de forma independente. (6) No rumo oposto, encontra-se a combinação do tipo 'paralela', onde imagens e textos não estabelecem nenhuma relação aparente. (7) Por último, a combinação do tipo 'montagem' se refere a situações onde textos e imagens se combinam de forma pictórica na página ou quando o texto é também visto como uma imagem. A combinação do tipo montagem foi um dos recursos mais utilizados por Will Eisner no desenho das capas das HQ's de *Spirit*.

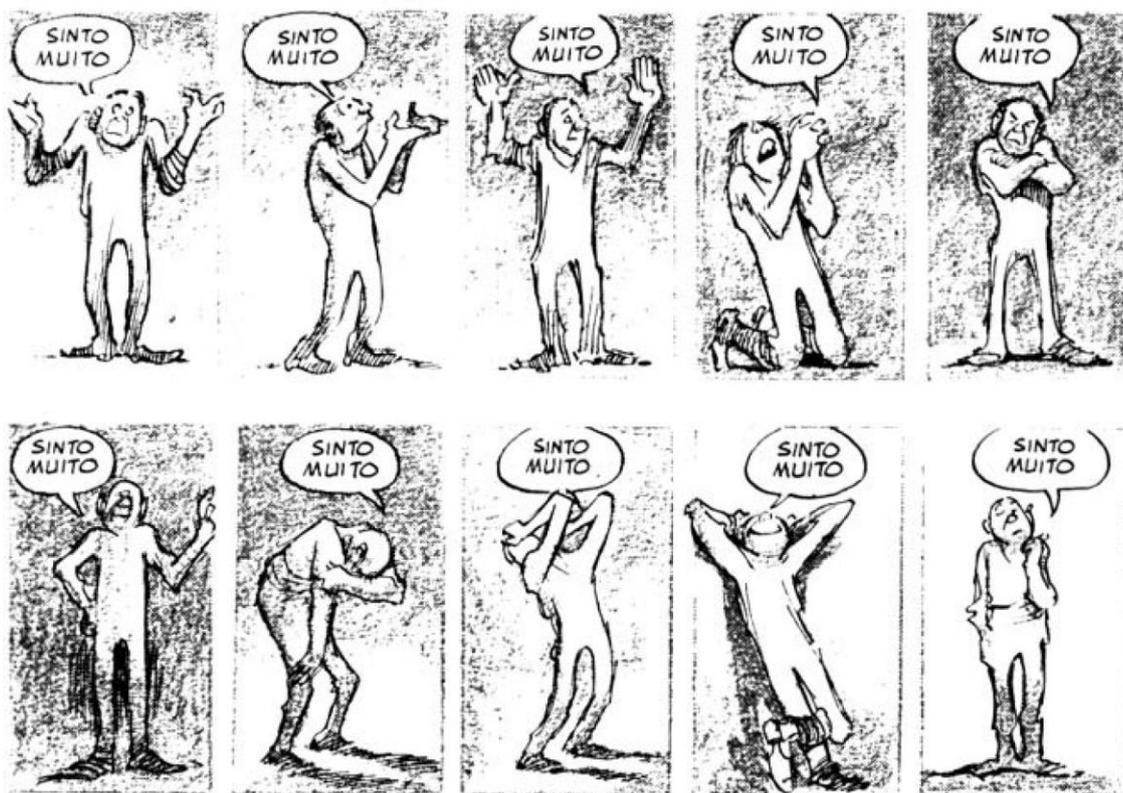


Figura 2.17: (EISNER, 2010, p. 103).

EM **DESVENDANDO OS QUADRINHOS**, IDENTIFIQUEI ALGUMAS **CATEGORIAS** DISTINTAS DE **COMBINAÇÕES** ENTRE PALAVRAS E IMAGENS.\*

TALVEZ AJUDE CONSIDERAR ESSAS SETE CATEGORIAS EM FORMA DE DIAGRAMAS

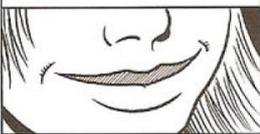
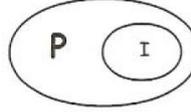
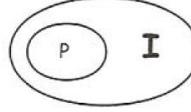
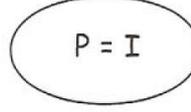
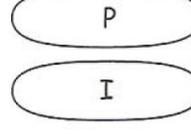
<p>MIRANDA ME DEU AS CHAVES E SORRIU...</p> 	<p><b>1. ESPECÍFICA DA PALAVRA</b></p> <p>AS PALAVRAS PROPORCIONAM TUDO O QUE VOCÊ PRECISA SABER, ENQUANTO AS IMAGENS ILUSTRAM ASPECTOS DA CENA QUE ESTÁ SENDO DESCRITA.</p>	<p>ESPECÍFICA DA PALAVRA</p> 
	<p><b>2. ESPECÍFICA DA IMAGEM</b></p> <p>AS IMAGENS PROPORCIONAM TUDO O QUE VOCÊ PRECISA, ENQUANTO AS PALAVRAS ACENTUAM ASPECTOS DA CENA QUE ESTÁ SENDO EXIBIDA.</p>	<p>ESPECÍFICA DA IMAGEM</p> 
<p>ELE APONTOU O DEDO!</p>  <p>AH! EU TE APONTO O DEDO!</p>	<p><b>3. ESPECÍFICA DA DUPLA</b></p> <p>PALAVRAS E IMAGENS TRANSMITEM APROXIMADAMENTE A MESMA MENSAGEM.</p>	<p>ESPECÍFICA DA DUPLA</p> 
<p>O QUE ACHA DE MINHAS NOVAS CORRENTES, BONECA?</p> 	<p><b>4. INTERSECCIONAL</b></p> <p>PALAVRAS E IMAGENS ATUAM JUNTAS EM ALGUNS SENTIDOS, ALÉM DE OFERECEREM INFORMAÇÕES INDEPENDENTEMENTE.</p>	<p>INTERSECCIONAL</p> 
<p>ESTOU TÃO FELIZ POR VOCÊ...</p> 	<p><b>5. INTERDEPENDENTE</b></p> <p>PALAVRAS E IMAGENS COMBINANDO-SE PARA TRANSMITIR UMA IDÉIA QUE NÃO TRANSMITIRIAM SOZINHAS.</p>	<p>INTERDEPENDENTE</p> 
<p>"NÃO ESQUEÇA A COMIDA DE CACHORRO!"</p> 	<p><b>6. PARALELA</b></p> <p>PALAVRAS E IMAGENS SEGUINDO TRILHAS APARENTEMENTE DIVERSAS, SEM INTERSECÇÃO.</p>	<p>PARALELA</p> 
	<p><b>7. MONTAGEM</b></p> <p>PALAVRAS E IMAGENS COMBINADAS PICTORICAMENTE.</p>	<p>MONTAGEM</p> 

Figura 2.18: (MCCLLOUD, 2008, p. 130).

Finalmente, para ter clareza é preciso escolher o fluxo de leitura, organizar o layout da página, determinar a ordem e o tamanho dos quadros. No ocidente, a organização dos quadros normalmente está submetida ao pressuposto de que o leitor lê da esquerda para a direita e de cima para baixo. Sabe-se, por exemplo, que a mesma regra não vale para diversos países do oriente, onde o sentido de leitura se dá da direita para a esquerda. O sentido de leitura também deve balizar a organização dos textos e imagens dentro de cada quadro. Com isso, é desejável que o cartunista evite qualquer organização de quadros que possa confundir a leitura e, desta forma, conduza o olhar do leitor na direção correta. A mudança excessiva de enquadramento entre um quadrinho e outro também pode confundir e prejudicar a leitura. De acordo com McCloud (2008), o leitor tende a prestar mais atenção nas coisas que mudam de um quadrinho para o outro e tendem a ignorar as que se repetem em todos os quadros, como os cenários, por exemplo. Ainda segundo McCloud (2008, p. 34), “a escolha do fluxo consiste parcialmente em remover os “obstáculos” do caminho, na busca por uma experiência de leitura suave”. Mesmo que não exista uma maneira exata de prever que os leitores vão seguir o mesmo caminho ao longo das páginas, a experiência permite que o cartunista faça uma previsão do caminho mais provável. (MCCLLOUD, 2008)

Eisner (2010) nos ensina que, assim como o contorno dos balões de texto podem ter uma função narrativa, os quadrinhos em si também podem exercer esse papel. Nas composições mais básicas de quadrinhos, normalmente encontradas em tiras de jornal, os quadros não mudam de forma e tamanho. Servem apenas para enquadrar a visão do leitor. No entanto, em um *comic book* ou em uma *graphic novel*, as possibilidades de composição que o suporte oferece são muito maiores. Eisner demonstra que o quadro pode, além de conter as cenas, transmitir mensagens “não verbais” para o leitor. Por exemplo, a linha ondulada de uma moldura de quadro pode indicar cenas ocorridas no passado, uma linha em zigue-zague formando um quadro “denteado” pode significar uma emoção intensa ou um som alto e estridente. A rotação do quadro pode transmitir a idéia de movimento, especialmente se este quadro estiver associado a uma sequencia de outros quadros que se deslocam cada vez mais.

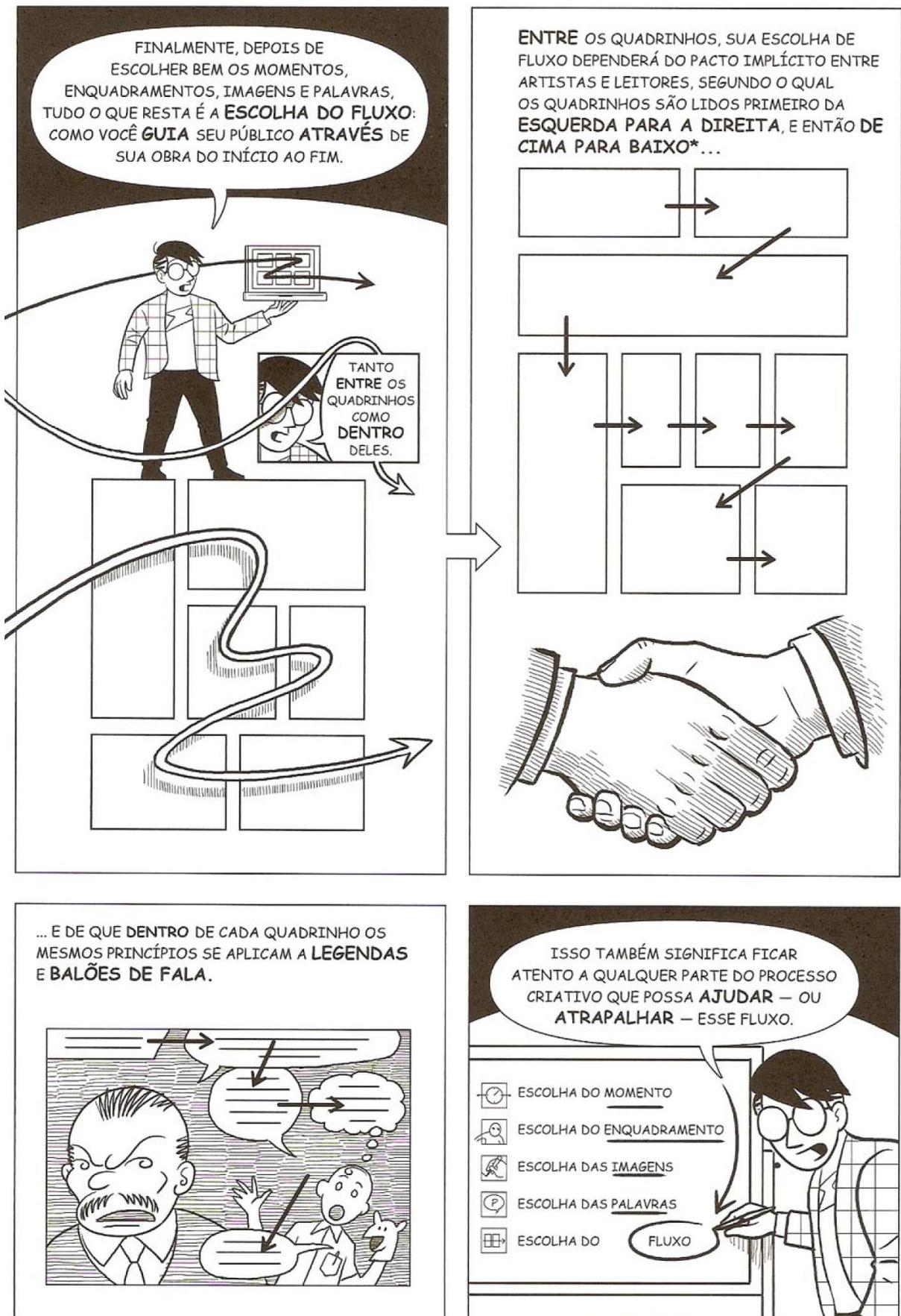


Figura 2.19: (MCCLLOUD, 2008, p. 32).



A. O traçado denteado sugere uma ação emocionalmente explosiva. Expressa um estado de tensão e está relacionado com a sonoridade áspera associada à transmissão de som do rádio ou do telefone.



B. O quadro comprido reforça a ilusão de altura. A posição dos vários quadrinhos pequenos imita um movimento de queda.



C. Fazendo-se com que o ator rompa os limites do quadrinho, transmite-se a ilusão de força e ameaça. Como se pressupõe que o requadro de um quadrinho é inviolável, isso aumenta a sensação de ação desenfreada.

Figura 2.20: (EISNER, 2010, p. 46).

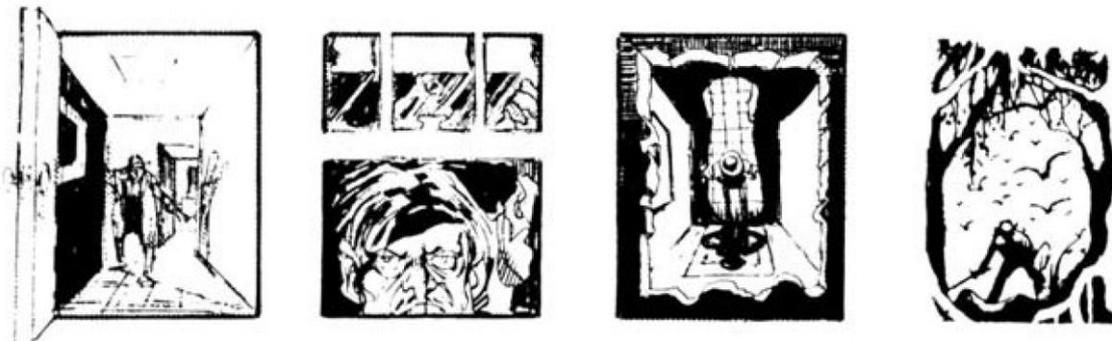
D. A ausência de requadro tem o intuito de expressar espaço ilimitado. Dá uma sensação de serenidade e apóia a narrativa contribuindo com a sua atmosfera.



E. Aqui o requadro é, na verdade, o vão da porta. Transmite ao leitor que o ator está confinado numa área pequena dentro de uma construção mais ampla. Isso é dito visualmente.



F. O requadro imitando nuvem define a imagem como sendo um pensamento ou lembrança. A ação seria interpretada como se estivesse realmente acontecendo se não houvesse requadro ou o traçado do requadro fosse rígido.



Exemplo do uso do vão de uma porta ou janela que, embora parecendo um requadro, constitui uma estrutura do cenário da história.

Figura 2.21: (EISNER, 2010, p. 47).

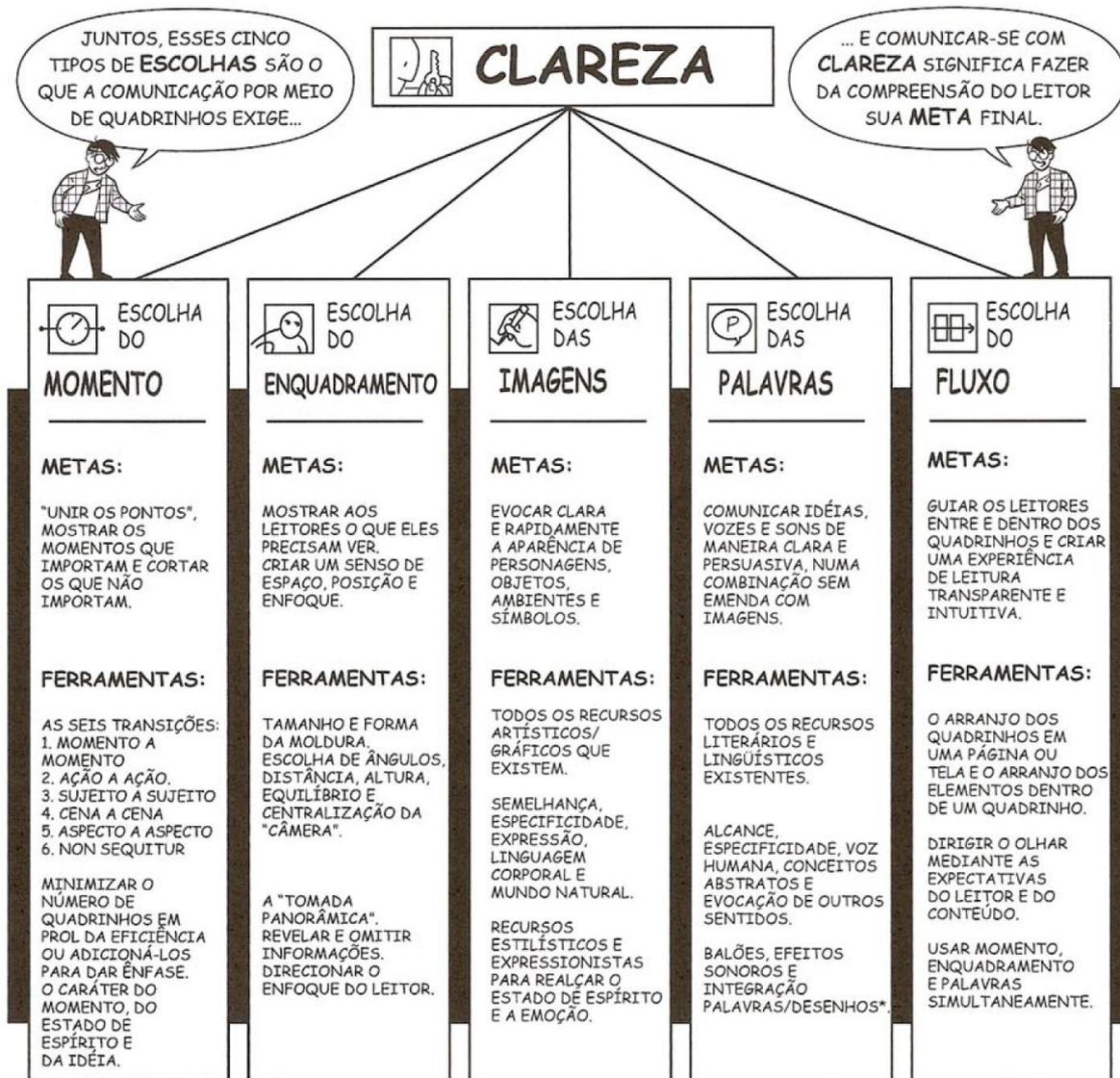


Figura 2.22: (MCCLLOUD, 2008, p. 37).

### 2.3.1 DIVERSOS CAMINHOS POSSÍVEIS

Como se pode constatar nos capítulos anteriores, ao longo do século XX e XXI, a linguagem dos quadrinhos se aprimorou, tornando-se mais complexa e diversificada, tanto em relação aos temas abordados quanto à expressão gráfica adotada. Os quadrinhos provaram que não são um subproduto da literatura ou um subgênero da pintura, mas sim uma linguagem autônoma, capaz de ser densa e sofisticada, com sua própria lógica, suas próprias regras, suas próprias possibilidades e limitações. Scott McCloud (2008) também identificou quatro abordagens principais em torno das quais os artistas escolheram criar seus quadrinhos. O cartunista chamou esses quatro percursos de classicistas, animistas, formalistas e iconoclastas.

Segundo este mesmo autor, a ênfase da vertente classicista residiria na beleza e na técnica. Os artistas que escolheram esse percurso buscaram constantemente a excelência na execução dos cenários e personagens, acreditando que justamente aí estava o poder das histórias que criavam. Cartunistas como Hal Foster, Alex Raymond, Milton Caniff, Colleen Doran e P. Craig Russel são exemplos de artistas dessa vertente.

Diferentemente, o objetivo da vertente animista era enfatizar o conteúdo da obra, de forma que a arte funcionava em prol do tema abordado. A história e a narrativa eram muito importantes e deveriam fluir de forma harmoniosa. Autores como Lynn Johnston, Jack Kirby e Dan DeCarlo são bons representantes dessa abordagem.

Posteriormente, autores como Art Spiegelman, Kevin Huizenga, Chris Ware e Daniel Merlin Goodbrey trilham o caminho da exploração dos próprios limites da linguagem dos quadrinhos, a fim de investigar todas as possibilidades da “nona arte”. Na vertente formalista, novas experimentações eram sempre bem vindas, em detrimento da clareza narrativa e do apuro técnico da arte.

Finalmente, o percurso dos iconoclastas leva ao desejo de mostrar “a vida como ela é”, com autenticidade e honestidade em relação a si mesmo. Artistas como Julie Doucet, Jacques Tardi, Robert Crumb, Harvey Peaker, Alison Bechdel e Joe Sacco buscaram uma conexão com o mundo real, a vida cotidiana, sem maquiagens ou fantasias.

Esses caminhos não são retas paralelas. Ao contrário, estão extremamente entrelaçados. Ao longo da carreira, cabe ao artista decidir seu destino nesse labirinto, quais ideais são compatíveis com sua forma de pensar quadrinhos e quais não são. A presente tese procura explorar o potencial da linguagem dos quadrinhos para representar a relação das pessoas com a cidade, além de procurar

fazer um esforço para compreender o cotidiano da cidade a partir do ponto de vista dos seus moradores. Nesse sentido, os trabalhos desenvolvidos no âmbito desta tese se relacionam tanto com a abordagem formalista quanto com a iconoclasta.

A seguir serão apresentados trabalhos de cartunistas que foram referências-chave para o amadurecimento do conhecimento sobre como elaborar narrativas gráficas. Trata-se de entender o próprio “fazer” e as possibilidades e recursos gráficos envolvidos nesse “fazer”, enquanto se leva a história à frente através de uma sequência de imagens e textos. Durante o estudo dos trabalhos relacionados a seguir, foram identificados diversos elementos visuais e estilos narrativos que acabaram servindo de inspiração para as próprias narrativas gráficas realizadas durante esta tese e apresentadas no capítulo 6.

### *Maus de Art Spiegelman*

*Maus* é um trabalho cujo estudo foi essencial para o amadurecimento do método proposto nesta tese, por uma série de razões. Em primeiro lugar, *Maus* nada mais é que a narrativa do somatório de relatos que o pai de Art Spiegelman lhe concedeu ao longo de uma longa convivência. Em diversos momentos ao longo da narrativa, Spiegelman representa a si mesmo segurando um caderno onde anota os depoimentos do pai. Em outros momentos, Spiegelman aparece ajudando o pai a pagar as contas, a consertar o telhado, acompanhando-o até o banco, consolando-o depois de uma briga de família, entre outras coisas comuns e corriqueiras. Pode-se dizer que a experiência de Art Spiegelman, durante os anos em que trabalhou na elaboração de *Maus*, se assemelha muito ao método da observação participante, comumente utilizada no âmbito das pesquisas etnográficas, onde a produção do conhecimento se dá a partir da inter-relação entre o(a) pesquisador(a) e o(s) pesquisado(s) durante um período de tempo que pode ser mais ou menos prolongado.

A segunda razão, como pode ser verificado nas figuras que se seguem, é a ausência de técnica virtuosa nos desenhos, ao contrário, os desenhos são simples, crus, sintéticos. Com isso, o autor demonstrou que não é necessário ser um exímio desenhista (mesmo que Art Spiegelman o seja) para se criar uma narrativa gráfica de qualidade, pois existem outros fatores envolvidos na execução de uma HQ que vão além da habilidade para se desenhar.

Em terceiro lugar, Art Spiegelman soube tirar proveito da dinâmica e da versatilidade proporcionada pelos recursos gráficos da linguagem dos quadrinhos com o intuito de enriquecer a narrativa e envolver o leitor. Por exemplo, na página 62 (Figura 2.23), o autor insere um mapa da Polônia

no meio da narrativa. Esse mapa traz uma legenda que explica ao leitor os limites estabelecidos dentro do território descrito na história. Mais a frente, na página 112 (Figura 2.24), o autor representa o seu próprio caderno de croquis, que por sua vez, mostra um corte esquemático esboçado por seu pai, Vladek, cujo objetivo era revelar como funcionava o *bunker* usado pelo mesmo para se esconder dos nazistas em uma determinada época durante a segunda guerra mundial. O recurso gráfico adotado nesta página cria uma espécie de casamento incestuoso entre os desenhos de arquitetura e as HQs. Além disso, Siegelman faz uso da metalinguagem, optando por utilizar a linguagem dos quadrinhos para explicar o próprio processo de elaboração daquela história em quadrinhos. A narrativa mostra o próprio cartunista entrevistando seu pai ao longo de uma caminhada na rua. No decorrer desse trajeto, Spiegelman toma nota em seu caderno dos eventos relatados por seu pai. De maneira que o mesmo caderno contendo todos os depoimentos de Vladek e que serviu de base para a elaboração de Maus, aparece representado em inúmeras páginas e revela ao leitor a história por trás da história. Mais adiante (Figura 2.25), a narrativa conta o episódio em que Vladek Spiegelman trabalhou como sapateiro em um dos campos de concentração nazistas, onde precisava consertar os calçados dos oficiais da SS. Nesta página, a narrativa é temporariamente interrompida para esclarecer o leitor sobre a maneira correta de costurar um coturno. Novamente aqui, a inserção de diagramas torna a narrativa mais clara e dinâmica.

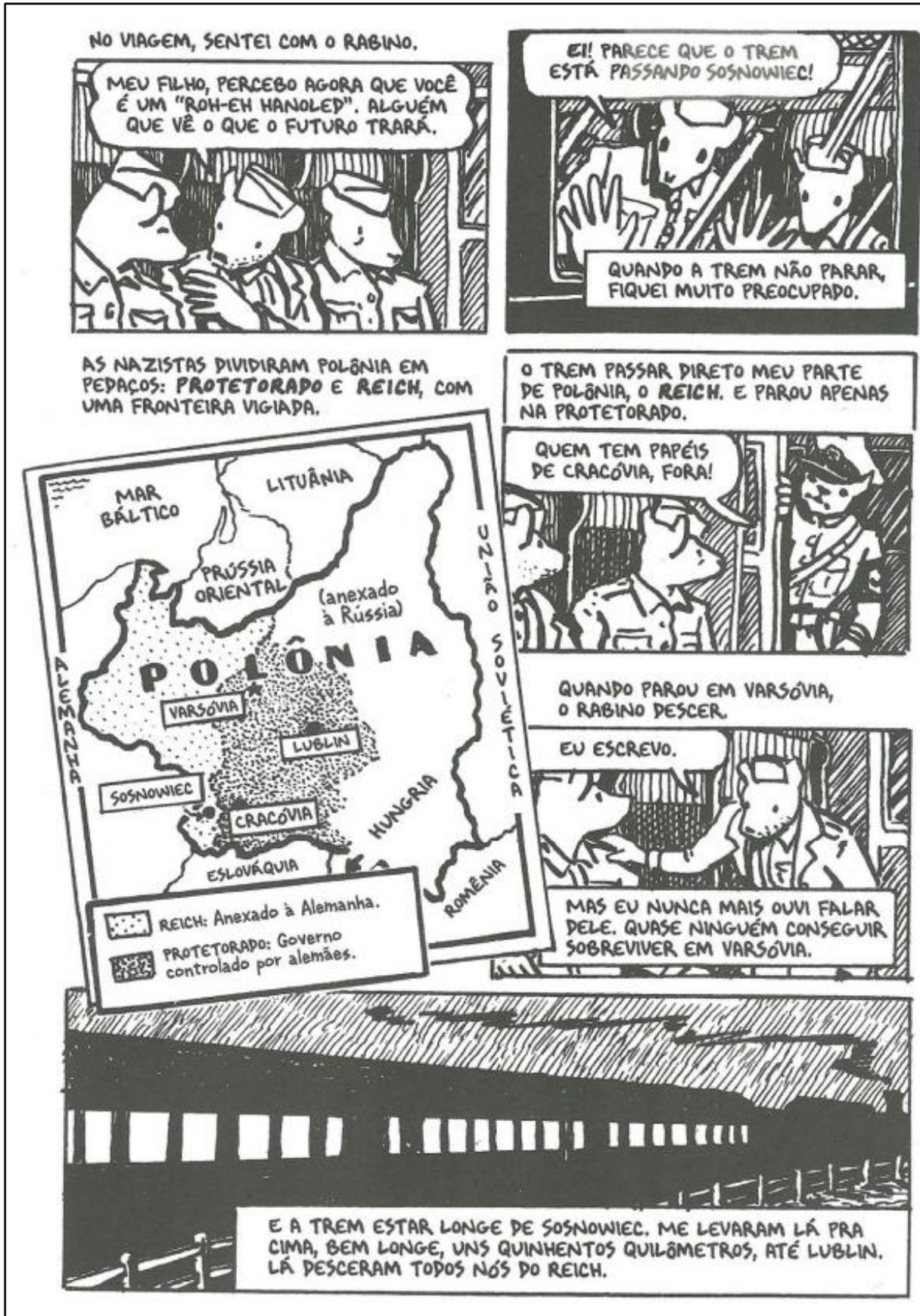


Figura 2.23: Art Spiegelman, 'Maus'. Publicado em (SPIEGELMAN, 2009, p. 62)



Figura 2.24: Art Spiegelman, 'Maus'. Publicado em (SPIEGELMAN, 2009, p. 112)



Figura 2.25: Art Spiegelman, 'Maus'. Publicado em (SPIEGELMAN, 2009, p. 220).

*Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo* (2000) e *Building Stories* (2012), de Chris Ware

A interação entre a cidade e as pessoas é uma das características mais marcantes no trabalho do cartunista norte-americano Chris Ware. Motivo pelo qual foi selecionado como uma das referências nesta tese. Além disso, as experimentações e inovações estéticas, efetuadas pelo cartunista no âmbito da linguagem dos quadrinhos, também foram inspirações ao longo da construção das narrativas gráficas elaboradas durante esta tese.

Ware é um dos cartunistas contemporâneos mais inovadores e influentes. Atualmente mora em Chicago, cidade cuja arquitetura assume um papel preponderante em diversas de suas HQ's, como *'Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo'* (2000) e *'Building Stories'* (2012). Quando tinha pouco mais que 20 anos, o cartunista foi convidado por Art Spiegelman para mostrar seu trabalho na revista *Raw* (1990-1991). Posteriormente Ware lançou seu próprio *comic book* intitulado *Acme Novelty Library*, publicado em 1993 pela *Fantagraphics*. Desde o início, a intenção de explorar os limites e as possibilidades da linguagem dos quadrinhos era clara nos trabalhos do cartunista. Esse desejo transparece em diversos aspectos de seu trabalho. O primeiro deles é o rompimento com o estilo de “narrativa cinematográfica” elaborado por Milton Caniff e amplamente utilizado por Will Eisner. Ware resgatou recursos gráficos utilizados nos primórdios dos quadrinhos, por cartunistas como Winsor McCay e F. M. Howarth, e também nos clássicos quadrinhos de Bernard Krigstein publicados pela EC, nos anos 1950. Com isso, esse estudioso dos quadrinhos reestabelece a página como um elemento gráfico “que não apenas se lê, mas se olha”. Outros aspectos da estética desenvolvida por Ware reforçam essa característica ainda mais, como a inserção “anúncios” (parodiando as antigas tiras de quadrinhos de jornais) e “cenários para recortar”. Desta maneira, o cartunista propõe um resgate da materialidade do *comic book* como objeto tátil, com o qual se possa, além de ler, interagir, brincar, manipular etc. (GARCÍA, 2012)

Além destas, existem outras particularidades que merecem ser destacadas no trabalho de Chris Ware. Podemos começar com uso da perspectiva de linhas paralelas<sup>58</sup> (isométricas ou axonométricas) no desenho dos edifícios. Por vezes, o edifício aparece ocupando a página inteira e a história se desenvolve através do entrelaçamento de diversas narrativas simultâneas que acontecem em cômodos distintos da casa. Essas pequenas narrativas podem ser reveladas pela retirada de uma ou duas paredes e organizadas dentro de perspectivas explodidas ou cortes. Em outros momentos, essas narrativas paralelas que eventualmente se cruzam no tempo e no espaço, são representadas graficamente através de diagramas que possibilitam fluxos de leitura alternativos (da direita

---

<sup>58</sup> Uso incomum em HQ's, mas bastante freqüente em apresentações de projetos arquitetônicos e urbanísticos.

para esquerda, de baixo para cima etc.) e múltiplos (eventos simultâneos sendo narrados simultaneamente). Com isso, Ware estabelece uma aproximação entre a linguagem dos quadrinhos e os sistemas de representação gráfica usuais de arquitetos e urbanistas. Ware alega que a adoção desses sistemas de representação em seus quadrinhos não é, em absoluto, uma crítica à falta de presença humana nas apresentações arquitetônicas. O cartunista esclarece que quando usa diagramas e perspectivas paralelas para ilustrar a narrativa, o faz mais com a intenção de ajudá-lo a representar “como as pessoas se lembram dos espaços e não como os espaços aparecem aos olhos”. (HOORN, 2012)

Por último, outro ponto de interseção entre o trabalho do cartunista e a arquitetura e o urbanismo é o papel protagonista concedido aos espaços urbanos e aos edifícios. Contudo, os edifícios das histórias de Ware não são apenas protagonistas e tampouco representam meros objetos tridimensionais, eles ganham status de personagens, que pensam, falam, assumem personalidades próprias, fazem comentários sobre seus ocupantes e interagem com o leitor. Deste modo, o edifício pode narrar a sua própria biografia e de seus ocupantes ao longo dos séculos e esclarecer o leitor sobre a sua importância histórica no bairro.

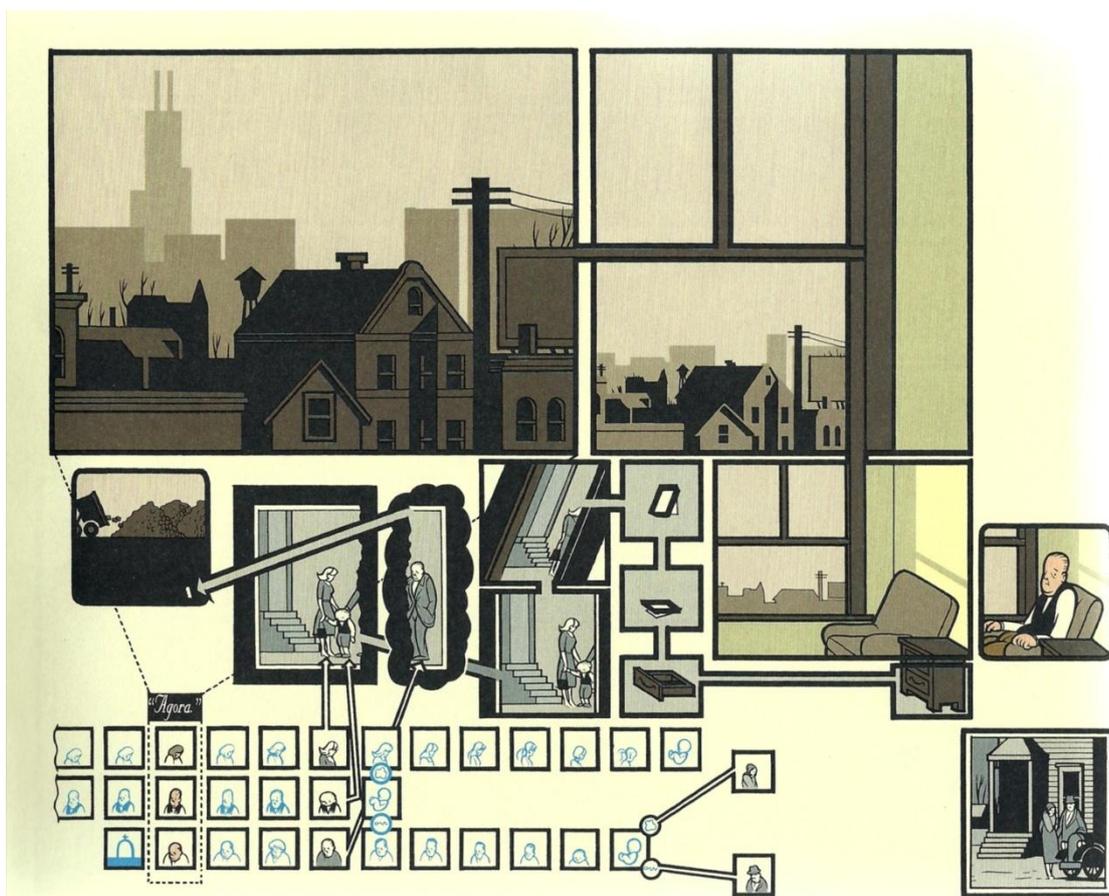
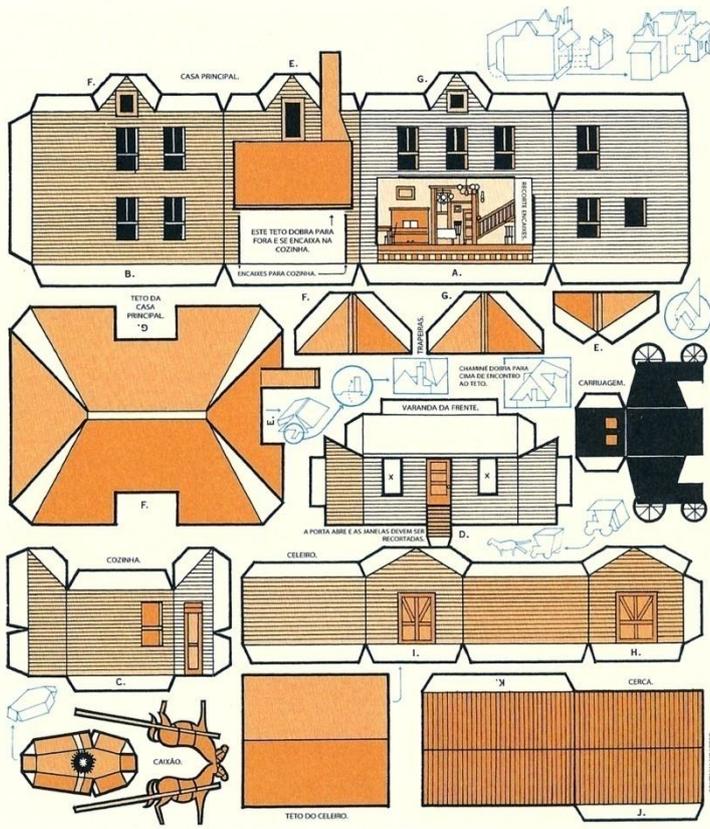
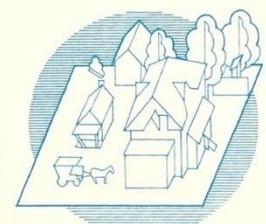


Figura 2.26: 'Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo' (2000), Chris Ware. Reproduzido em (WARE, 2009 [2000]).



PÁGINAS 202-203. — Deve ter ficado logo claro, até para o leitor mais casual desta história, que ela acompanha um punhado de peças de referência para “colagens” divertidas e estimulantes, embora tais “atividades com papel” sejam às vezes desafiadas como “toas de criança” ou “patetico” fofocas, sem valor algum para o estudante sério de literatura, mesmo que essas atividades promovam o deleite — que no fundo não servem para nada além de truncar a fruição de uma obra evocativa — além refletidas pela inerteza estética e qualidade artística dos acertos. Além do mais, a presença cada vez mais rotineira dessas “intuições de papel” em livros, peças e apresentações corporativas respectivas é suficiente para silenciar até mesmo os detentores mais seguros da causa. Embora admita-se que venham impressos em tamanho pequeno demais para serem controladas com qualquer grau de atenção ao ítem, a ampliação panorâmica ou eletrônica de todas as formas primárias e um estudo cuidadoso dos princípios de construção poderão permitir o artefato dedicado com modelos de relativa facilidade. Um estudo de todas as possibilidades, um estudo e antecedentes limitados ao contato romântico humano são essenciais, é claro. Desnecessário dizer que a conclusão dessas tarefas não é essencial para apreciar por inteiro a história em questão, mas os que procurarem realizar o fôto acabando mais íntimo nos capítulos e assuntos de um quando mais amplo, e além disso terão minúsculas bonitíssimas para caber nos ângulos e fendas depois que a fantasia tiver se reduzido a um plano — não de subarbitrar quase-espereanças. Contudo, dados os relativos talismãs — tentativas e tentativas de usar de livre-falância, de obter mais por meio dessa de toda culpa relacionada à medida das partes, alas e coláges, e reclamações em construído serão desconsideradas.



NOTA. — Qualquer estudante da história do bairro em questão perceberá que a reconstrução aqui proposta não está livre de inconsistências; baseada como é em reminiscências e lembranças fragmentadas, alguns detalhes reproduzidos poderão se contrariar ou sobrepôr. Adicionalmente, deve-se ter cuidado ao procurar qualquer detalhe desse guia para frente ou para trás no tempo, uma vez que certos nomes de ruas mudaram, a vegetação cresceu e as personalidades ligadas à terra foram embora, movendo-se ou mudaram seu senso relativo das dimensões do mundo. Mesmo assim, como exposto anteriormente, quem quiser uma percepção mais elaborada dos episódios narrados nestas páginas poderá encontrar alguma direção na montagem dos alicerces, pois eles possuem um momento singular dos espaços desceitos e poderão, no por dos casos, exercer uma influência apaziguante sobre o coração enfraquecido numa tarde dominical.

INSTRUÇÕES. — Dada a intuitividade genérica da tarefa, não são oferecidas instruções detalhadas; acredita-se que os materiais, letras e diagramas combinados serão mais suficientes para conduzir o leitor inteligente na conclusão do trabalho. Signe com cuidado as alças e contornos e evite o excesso de cole nos elementos expostos, pois isso estragará o modelo e evitará que se chegue ao acabamento desejado. Além disso, por favor dê tempo para que elementos independentes sejam completamente secos de proceder à montagem final; não “teste” as partes, pois isso pode comprometer a junção delicada. Os que enfrentarem dificuldades devem abandonar imediatamente a atividade.

Figura 2.27: Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo (2000). Reproduzido em (WARE, 2009 [2000]).

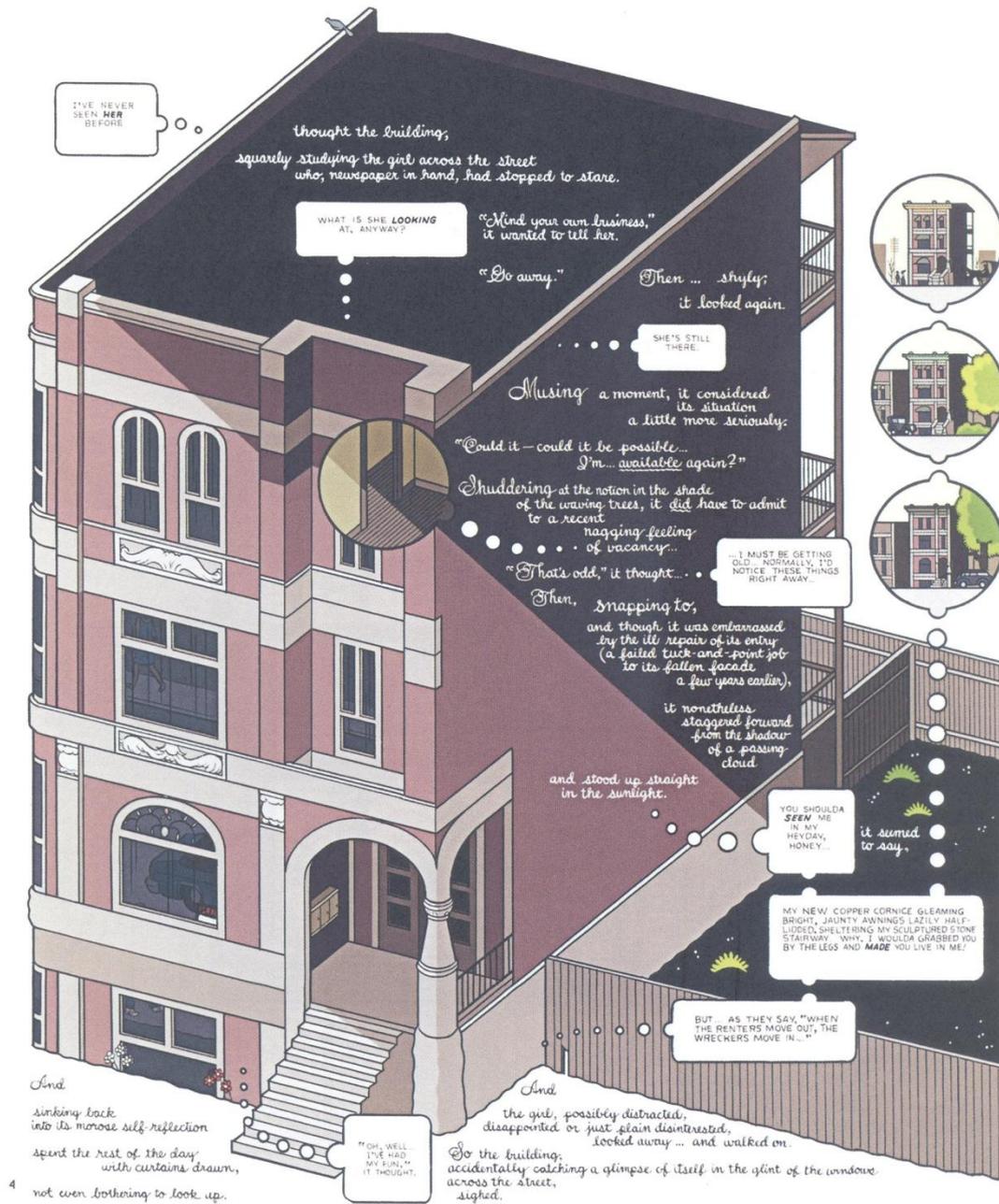


Figura 2.28: Building Stories (2012), Chris Ware. Reproduzido em (WARE, 2012).

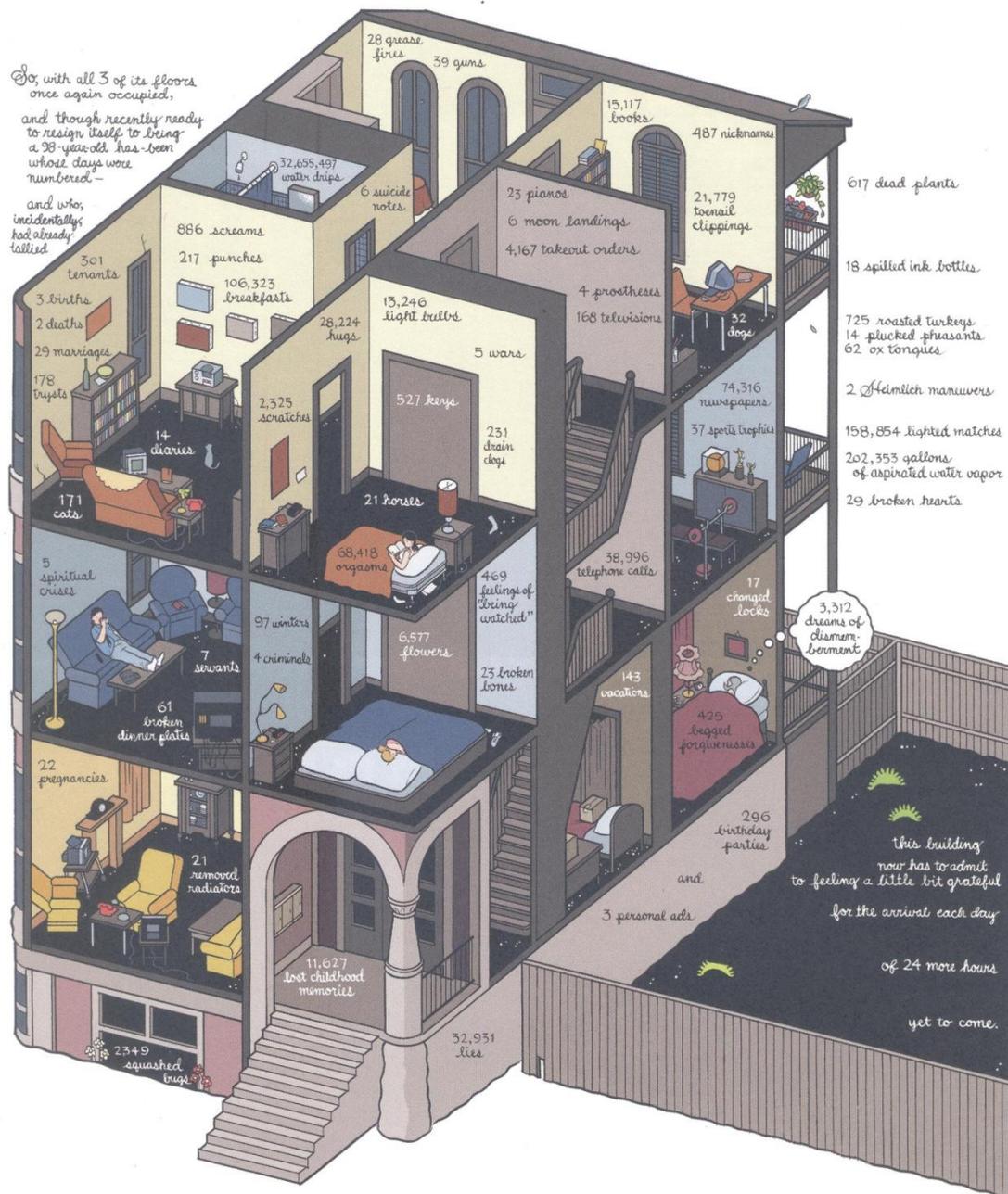


Figura 2.29: Building Stories (2012), Chris Ware. Reproduzido em (WARE, 2012).

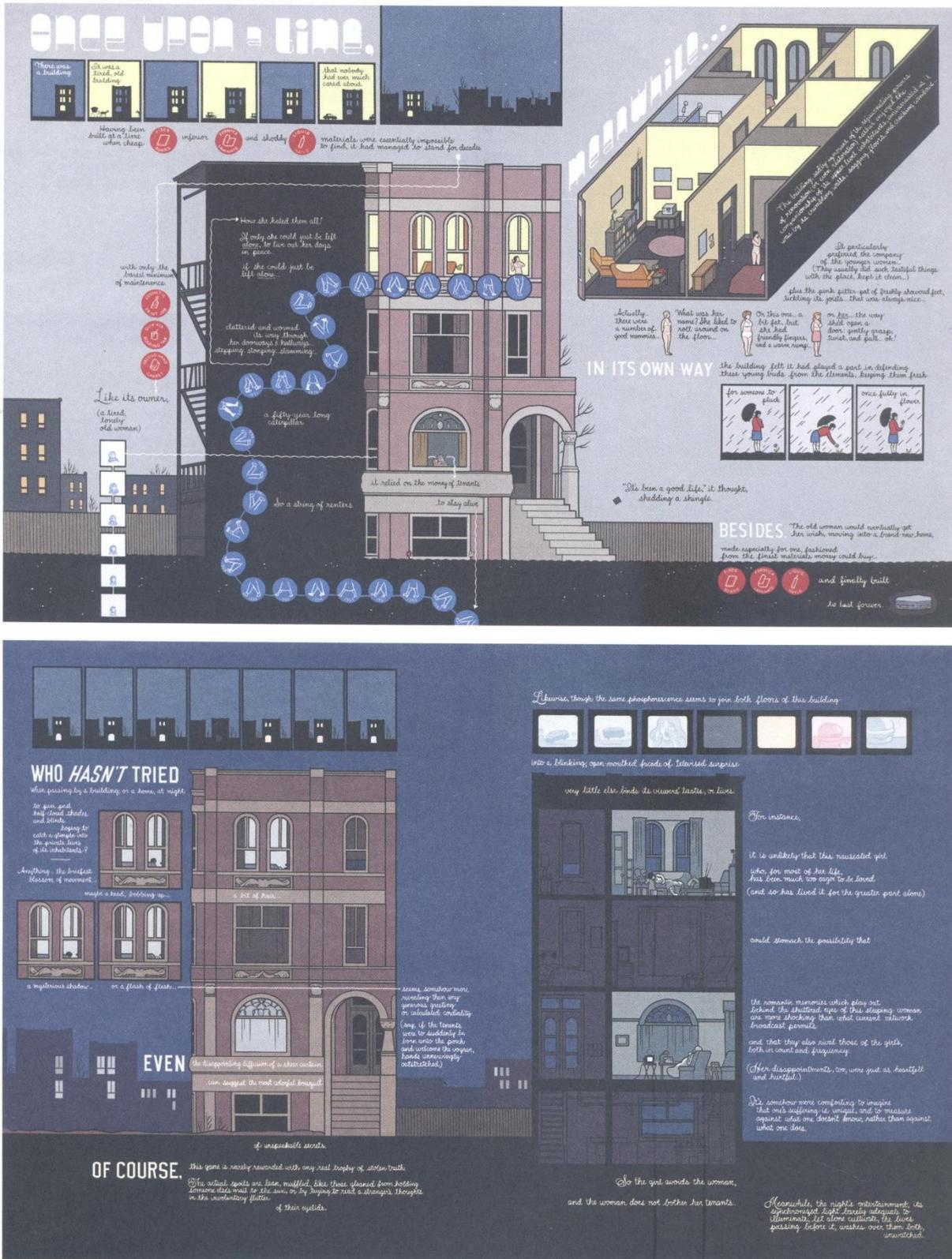


Figura 2.30: Building Stories (2012), Chris Ware. Reproduzido em (WARE, 2012)

## .2.4 METODOLOGIA DA TESE

### .2.4.1 QUAIS SÃO AS CARACTERÍSTICAS DO MÉTODO?

O método apresentado nesta tese se baseia em pressupostos consolidados no âmbito da pesquisa qualitativa. Constatou-se que dentro do universo da pesquisa qualitativa existem diversas abordagens. Estas, apesar de frequentemente apresentarem aspectos comuns e justaposições, por vezes utilizam perspectivas teóricas diferentes e distinguem-se na maneira como compreendem seu objeto de estudo. Assim sendo, deveria-se escolher entre eleger uma destas perspectivas sobre o fenômeno estudado, e conseqüentemente rejeitar todas as outras, ou adotar diferentes perspectivas teóricas, entendendo-as como diferentes vias de acesso para a compreensão da área de estudo. Optou-se pela segunda opção, pois se concluiu que, desta maneira, seria possível combinar perspectivas suplementares a fim de ampliar o poder da lente de aumento através da qual se observaria o objeto de estudo desta tese. Portanto, se algum aspecto do objeto de estudo da tese não pudesse ser revelado a partir de uma perspectiva específica, tal compreensão poderia ser obtida a partir de um ponto de vista suplementar e vice-versa. Partindo-se desse entendimento, optou-se pela triangulação entre pressupostos básicos encontrados no ‘interacionismo simbólico’<sup>59</sup>, na ‘etnografia’, e na ‘etnometodologia’.

A abordagem do interacionismo simbólico tem como ponto de partida o significado subjetivo que as pessoas atribuem aos seus ambientes e atividades. Os pressupostos básicos do interacionismo simbólico adotados nesta tese são expressos aqui nas palavras de Blummer (1969, p. 2)<sup>60</sup>:

A Primeira premissa: “é a de que os seres humanos agem em relação às coisas com base nos significados que as coisas têm para eles<sup>61</sup>.”

A Segunda premissa: “é a de que o significado destas coisas origina-se na, ou resulta da, interação social que uma pessoa tem com as demais.”

---

<sup>59</sup> Foi Herbert Blummer que, em 1938, criou o nome dessa linha de pesquisa sociológica e sociopsicológica. Segundo FLICK (2009, p. 69): “essa postura desenvolveu-se a partir da tradição filosófica do pragmatismo norte-americano. De um modo geral, ela representa a compreensão da teoria e do método da Escola de Chicago (W. I. Thomas, Robert Park, Charles Horton Cooley e George Herbert Mead) na sociologia americana.

<sup>60</sup> In: (FLICK, 2009, p. 69)

<sup>61</sup> A esse respeito, Geertz acrescenta que esses significados são públicos, coletivos ou compartilhados. (GEERTZ, 1997)

A terceira premissa: “é a de que esses significados são controlados em um processo interpretativo e modificados através desse processo, que é utilizado pela pessoa para lidar com as coisas com as quais se depara.”

A quarta premissa, acrescentada por Thomas (STRYKER, 1976, p. 259), afirma que: “quando uma pessoa define uma situação como sendo real, esta situação é real em suas conseqüências, conduz diretamente ao princípio metodológico fundamental do interacionismo simbólico: os pesquisadores precisam enxergar o mundo pelo ângulo dos sujeitos que estudam.”

A partir dessas premissas, procurou-se desenvolver um método capaz de reconstruir os pontos de vista de indivíduos (envolvidos com a área de estudo) acerca dos seus saberes e práticas relacionadas à área portuária do Rio de Janeiro. Para tanto, optou-se pelo recurso da ‘narrativa gráfica’, a fim de reconstruir os contextos locais e temporais a partir das perspectivas dos sujeitos, assim como a forma como esses sujeitos explicam a si mesmos e os lugares que os cercam (FLICK, 2009).

Contudo, a questão de como organizar a lógica de construção dessas narrativas gráficas se tornou iminente. Para responder a tal inquietação, a presente tese lançou mão de pressupostos e métodos desenvolvidos no âmbito da etnometodologia. Os estudos realizados nesse campo teórico se interessam pelas atividades e práticas da vida cotidiana, procurando sistematizar um “contexto de interação localmente orientado, no qual ocorrem estas atividades” (FLICK, 2009, p. 71). Dentre outros objetivos, a etnometodologia procura criar uma situação onde pesquisador e pesquisados possam interagir de uma maneira bem ordenada, sendo que esta interação se dá no próprio contexto urbano estudado e também é influenciada pelo mesmo. Nessa abordagem, é essencial que os membros da interação não determinem de antemão quais seriam os aspectos relevantes do contexto, mas que esses aspectos emirjam a partir da análise da interação.

Baseado nessas premissas determinadas pela etnometodologia, o sociólogo francês Jean-Paul Thibaud, diretor do Laboratório de Estudos sobre o Espaço Sonoro em Cresson, desenvolveu um instrumento metodológico de análise urbana, ao qual batizou de ‘percurso comentado’. Para Thibaud, o ‘percurso comentado’ é uma forma de qualificar os lugares a partir da perspectiva dos seus usuários e se baseia na troca de conhecimentos ao longo de (e, ao mesmo tempo, influenciada por) um percurso na cidade. Durante o percurso, os participantes produzem o material (fotos, vídeos, croquis, anotações, gravações, mapas) que, posteriormente, deve ser organizado através de uma narrativa. Esse mesmo método também foi apresentado pela urbanista e professora doutora do *Institut d’Urbanisme* de Paris, Michèle Jolé, e em conjunto com a professora doutora do

PROURB-FAU-UFRJ, Margareth da Silva Pereira. O método foi apresentado no âmbito de um seminário intitulado ‘Observar o espaço público para [re]desenhá-lo’, realizado no PROURB-FAU-UFRJ em outubro de 2010. Na ocasião, os participantes (dentre os quais estavam o autor desta tese) puderam vivenciar o método na prática durante a sua aplicação na área portuária, por acaso, a mesma área de estudo da presente tese. Segundo as palavras de Jolé:

“O objetivo inicial desse caminhar a dois, três ou mais, em alguns casos, é produzir conhecimento baseado na partilha dessa experiência e no imaginário dos entrevistados dos lugares estudados. [...] O percurso comentado se baseia sobre o mesmo princípio da caminhada comentada. Sua ambição é qualificar os ambientes de um lugar a partir das percepções que os usuários têm dele e de suas práticas. As caminhadas sobre um mesmo espaço são multiplicadas; o “percurso poliglota”, que resulta desses múltiplos pontos de vista, é confrontado com a observação etnográfica dos comportamentos e interações, nesses espaços. O objetivo é reunir, conjuntamente, a organização material, os fenômenos perceptíveis e as formas de agir e de interagir.” (JOLÉ, 2005)

O “percurso comentado” tem por objetivo descobrir como os habitantes classificam os espaços do bairro, a fim de identificar categorias (limites, territórios, lugares etc.) e valores que regem as relações entre essas categorias com as quais se procurou aprofundar e determinar recortes espaciais dentro da área de estudo, “ambiências socioespaciais expressivas” (SANTOS e VOGEL, 1981). Esse processo de descoberta se dá através das referências feitas às categorias e recortes espaciais presentes no discurso dos próprios habitantes e que foram coletados durante a caminhada. Para tanto, é necessário registrar todo esse processo, ou seja, realizar esboços, tirar fotos, desenhar plantas e fazer filmagens das diversas formas de apropriação do espaço público.

O protocolo do ‘**percurso comentado**’ pode ser descrito da seguinte forma<sup>62</sup>: (1) Organiza-se um grupo de duas, três, ou mais pessoas. Distribuem-se um ou dois gravadores, uma ou duas máquinas fotográficas e cadernos de esboços, a serem utilizados pelos participantes de acordo com as suas vontades. (2) Inicia-se a caminhada, que pode ser uma “deriva” ou determinado pela interação do grupo. (3) No decorrer do percurso, os participantes gravam, fotografam, falam e desenham, sempre tentando ver e compreender os lugares a partir do “olhar do outro”. Enquanto um fala, os outros podem gravar, desenhar e fotografar em função do que o primeiro está dizendo. (4) Ao final do percurso, o grupo pode se reunir para conversar sobre as experiências e sequências percebidas. (5) Finalmente, devem-se transcrever as impressões dos participantes da caminhada em uma narrativa (texto), a fim de identificar e comentar as sequências de ambientes mais significativos, a partir das falas e imagens realizadas durante o percurso. (JOLÉ e PEREIRA, 2010)

<sup>62</sup> Segundo os critérios estabelecidos por Michèle Jolé no seminário/oficina **Observar o espaço público para [re]desenhá-lo**, ministrado por ela em 2010, no PROURB/UFRJ.

Por meio do entendimento e da adoção do ‘percurso comentado’ como instrumento de análise urbana, propõe-se a expansão dos limites desta ferramenta desenvolvida por THIBAUD, através da substituição (neste último item do protocolo) da palavra ‘narrativa’ pelo termo ‘narrativa gráfica’. Este a princípio é um termo genérico que se refere a qualquer narração que utiliza imagens para transmitir seu conteúdo, no entanto, no contexto desta tese, ele se refere à forma específica como a linguagem dos quadrinhos utiliza a narrativa gráfica. Propõe-se ainda que o grupo formado para a realização do ‘percurso comentado’ tenha, entre seus integrantes, pelo menos um indivíduo diretamente envolvido com o cotidiano da área de estudo (que pode ser um morador, ex-morador ou frequentador assíduo). Ao longo do texto desta tese, convencionou-se tratar esse indivíduo através do termo ‘informante’. Desde agosto de 2013 até o momento, o desenvolvimento deste trabalho contou com a contribuição de dez ‘informantes’. Por sua vez, tais contribuições geraram dez ‘percursos comentados’ e, posteriormente, dez ‘narrativas gráficas’ abordando a área de estudo e seus usuários. Todos esses trabalhos foram realizados no âmbito da disciplina eletiva Comunicação Visual, oferecida na graduação da FAU-UFRJ, em turmas oferecidas pelo Departamento de Análise e Representação da Forma durante o segundo semestre de 2013 e o segundo semestre de 2014. Durante esse período, a disciplina foi ministrada pelo autor desta tese, em conjunto (em 2013) com a professora Tânia Cardoso, que na época fazia mestrado no PROURB, onde defenderia em breve a sua dissertação sobre a linguagem dos quadrinhos. Como foi informado no capítulo introdutório, cada um desses trabalhos foi realizado por um grupo diferente, sendo que todos eram constituídos por: pelo menos um ‘informante’, três ou quatro alunos da graduação e um professor/arquiteto, este último responsável pela organização e logística dos trabalhos.

Sendo assim, a ‘narrativa gráfica’ feita a partir do ‘percurso comentado’ pôde se experimentada enquanto instrumento de análise e síntese dos lugares abordados, onde ‘informante’ e pesquisador criaram juntos uma ‘narrativa gráfica’ na qual representaram a si mesmos enquanto percorriam, exploravam, discutiam e lembravam e comentavam os lugares. Por vezes, ao interpretar memórias ou eventos históricos relatados durante o percurso, as narrativas gráficas ganharam um viés alternativo, reconstituindo e representando graficamente eventos e falas que não ocorreram durante o ‘percurso comentado’, mas que são significativos na construção da identidade do ‘informante’ e/ou dos lugares observados. Para tanto, a ‘narrativa gráfica’ foi eventualmente enriquecida através da contribuição de fotos de arquivo pessoal, artigos de jornal e publicações afins.

A execução em si das ‘narrativas gráficas’ requer uma série de habilidades específicas, como desenhar, tratar e colorir imagens, diagramar, roteirizar as falas e imagens, entre outras. Apesar de

poder contar com croquis e fotos feitas pelos ‘informantes’, na presente tese, as habilidades gráficas necessárias para a execução das narrativas ficaram a cargo dos outros integrantes dos grupos formados para a realização dos ‘percursos comentados’. Contudo, os(ou ‘as’) ‘informantes’ atuaram como co-autores ou co-autoras. Primeiro, sendo os principais responsáveis pela escolha dos percursos percorridos, assim como pelas escolhas dos principais temas abordados durante os mesmos. Desse modo, pode-se dizer que a espinha dorsal dos roteiros nas ‘narrativas gráficas’ produzidas nasceram sobretudo da contribuição dos (ou ‘das’) ‘informantes’. Em segundo lugar, intervindo nos processos de construção das ‘narrativas gráficas’, participando das escolhas sobre o que e como os temas abordados deveriam ser representados graficamente e, finalmente, avaliando os resultados obtidos. Como explicitado no capítulo inicial, esta postura metodológica adotada nesta tese segue a uma lógica muito comum no universo da criação de histórias em quadrinhos em geral, onde se formam equipes interdisciplinares (constituídas por editor, autor/roteirista, autor/desenhista, letrista, colorista, designer gráfico, entre outros) e nas quais seus membros desempenham funções diferentes e suplementares a fim de produzir ‘narrativas gráficas’.

De acordo com Scott McCloud (2008, p. 10), para a construção de uma ‘narrativa gráfica’, seus autores precisam decidir: (1) Os momentos que serão representados na narrativa e os que serão deixados de fora; (2) Decidir qual é a melhor distância, ângulo e enquadramento para visualizar cada um dos momentos escolhidos no item anterior; (3) Escolher as imagens, as formas de expressão e os “estilos” (realista, caricato, estilizado, abstrato, expressionista etc.) para representar os personagens e cenários contidos nos quadros; (4) Escolher as palavras que vão acrescentar informações relevantes e interagir com as imagens; (5) Determinar um fluxo de leitura claro e eficiente a partir da organização dos quadros, conduzindo o olhar do leitor através da página.

Todavia, no âmbito de uma pesquisa qualitativa (e não quantitativa) e antes mesmo de iniciar o processo de realização dos ‘percursos comentados’ e das ‘narrativas gráficas’, foi imperativo estabelecer um critério para a escolha dos (e ‘das’) ‘informantes’, de forma a potencializar as análises sobre a área de estudo. Para tanto, procurou-se apoiar a tese em alguns instrumentos metodológicos de coleta de dados desenvolvidos dentro do universo da etnografia, a saber: a “observação participante” e o “croqui etnográfico” feito no caderno de campo. Além de permitir a entrada no campo de estudo, estas duas ferramentas facilitaram a inserção e a aceitação da presença do pesquisador (autor desta tese) entre as pessoas da vizinhança da área portuária. Isso ocorreu devido à presença contínua do pesquisador na área ao longo dos três últimos anos, mas sobretudo pela empatia gerada pelo croqui etnográfico que, invariavelmente, despertava a curiosidade dos mora-

dores da região. Era muito comum a situação em que uma pessoa, a se ver representada nos desenhos, logo começava a compartilhar as histórias vividas naquele lugar, a apresentar aquele “estranho” desenhista para as outras pessoas da vizinhança e a mostrar com orgulho o “seu desenho” para todos. Como já foi dito, o desenho serviu como um verdadeiro “disparador de conversas”. Nos últimos três anos, essa abordagem permitiu que o autor desta tese se envolvesse de uma forma mais profunda com a área de estudo e seus usuários, além de criar uma rede de relações com os moradores da região. É evidente que o estudo precedente sobre a história da formação dos bairros e o entendimento das políticas públicas de intervenção urbana para área foram essenciais para uma melhor compreensão da área de estudo e de seus atores. Ao longo desse processo, e com a ajuda dos próprios moradores e frequentadores assíduos da área portuária, foi possível eleger pessoas que supostamente possuíam um grande conhecimento acerca dos ‘saberes e práticas cotidianas’ dos bairros da região. A esses indivíduos foi feito um convite para participar como ‘informantes’ em um dos grupos de trabalho que deveriam realizar o ‘percurso comentado’ e posteriormente a ‘narrativa gráfica’. Como essas mesmas pessoas, por assim dizer, já conheciam o trabalho elaborado pelo autor da presente tese (devido à rede de relações interpessoais provocadas essencialmente pelos desenhos de observação realizados em campo), não houve problemas na aceitação dos convites e na inserção delas no encadeamento metodológico adotado aqui.

#### 2.4.2 PASSOS METODOLÓGICOS

No âmbito desta tese, adotou-se o nome “**narrativa [etno]gráfica**” para designar o encadeamento de todos os instrumentos metodológicos que o texto acabou de descrever, ou seja, o ‘croqui de observação *in loco*’ (criando uma forma do pesquisador se relacionar com a área de estudo e selecionar informantes), o ‘percurso comentado’ e a ‘narrativa gráfica’ (feitos a partir da colaboração de informantes). A ‘narrativa [etno]gráfica’, portanto, constitui-se pela combinação (ou bricolagem) desses três dispositivos estudados ao longo da tese.

Posto isto, serão descritos na sequência todos os passos metodológicos adotados durante a tese. Em uma **primeira etapa**, preocupou-se em consolidar as bases teóricas de tese (através de leituras e seminários), em construir uma metodologia inicial e em estabelecer contato com pessoas que tinham grande vivência ou conhecimento das áreas de estudo abordadas. Também estava previsto para essa etapa, o detalhamento do cronograma e das estratégias de pesquisa.

Na **segunda etapa**, realizou-se um levantamento da evolução histórica e dos planos e projetos executados ou propostos para a área de estudo até aquele momento. Assim sendo, em um período anterior à entrada em campo propriamente dita, o autor desta tese pôde se preparar a partir do

estudo da história da formação dos bairros da região e das intervenções urbanas ocorridas e em curso na área portuária.

Durante uma **terceira etapa**, procurou-se aproximar da área de estudo por meio da ‘**observação participante**’ e do ‘**desenho de observação *in loco***’ (Figura 2.31) no caderno de croquis. Essa abordagem ofereceu uma nova perspectiva ao autor desta tese, pois permitiu que o mesmo enxergasse a área com “novos olhos”, revelando suas pré-noções sobre a área. O ato de desenhar também fez com que o pesquisador ficasse mais tempo (e com mais calma e paciência) em campo, permitindo que o mesmo pudesse - através do somatório diário de observações, reflexões, croquis e esboços - construir novas impressões sobre a região. O caderno de croquis também serviu como “objeto de apoio”, fornecendo uma atividade para o pesquisador em campo. Nesse caderno, também foi possível realizar uma série de mapas, diagramas e vistas panorâmicas que se consolidaram como importantes ferramentas de entendimento da área. Ficar um tempo prolongado desenhando na área também permitiu que o pesquisador visse certas dinâmicas e características do lugar que não eram supostas de serem vistas por um observador apressado. Outro aspecto preponderante dessa abordagem é que o desenho feito no local é frequentemente um excelente “disparador de conversas”, gerando aproximação, empatia e revelando-se como uma forma eficiente de inserir o pesquisador entre os sujeitos pesquisados. Mostrar o caderno de croquis com os desenhos da área de estudo também se tornou, ao longo da pesquisa de campo, uma forma de compartilhar a pesquisa com pessoas da área e fazer, através do diálogo, com que as mesmas interferissem no processo. Esta etapa, portanto, criou uma forma inicial do pesquisador se relacionar com a área de estudo e seus ocupantes, permitindo posteriormente que uma série de pessoas, entre moradores e frequentadores da área portuária (com que o pesquisador teve contato durante esta etapa), fosse selecionada para participar da pesquisa. O critério para essa escolha foi selecionar pessoas que pudessem contribuir com o conhecimento dos “saberes e práticas cotidianas” do local. Em suma, pessoas que pudessem acrescentar “novos olhares” para visualizar a área a partir do “saber local”. Durante as conversas habituais ocorridas em inúmeras visitas a campo, os próprios moradores e frequentadores da área forneceram indicações de pessoas que guardavam essa “sabedoria” sobre a área ou que pudessem ser personagens interessantes para o trabalho elaborado no âmbito da presente tese.

Baseado na avaliação das observações, entrevistas e iconografia produzidas, a **quinta etapa** buscou organizar todo esse material a fim de estabelecer os “subuniversos de significação”(SANTOS e VOGEL, 1981) que possibilitam aos moradores que se orientem no bairro. Dito de outra forma, através do material levantado em campo, procura-se entender quais são as noções que os

moradores têm dos “seus lugares”, das noções de: público x privado, rua x casa, meu x nosso, trabalho x lazer, lugares significativos, mediadores, símbolos, consensos sobre o espaço etc. Frequentemente foi necessário retornar a campo para a realização de novos desenhos de observação *in loco*, suscitados pelas discussões ocorridas em decorrência dos ‘percursos comentados’.

Durante a **quinta etapa**, os dez grupos de trabalho procuraram traduzir todos esses aspectos percebidos durante as visitas a campo para a linguagem das histórias em quadrinhos. Durante este processo, cada grupo se organizou internamente, dividindo as tarefas na elaboração das narrativas gráficas. Ou seja, foi necessário subdividir o trabalho, delegando as funções de roteirista, desenhista, redator, designer gráfico e colorista etc. de acordo com as aptidões de cada membro do grupo. Essa lógica é a mesma de diversas publicações de HQs estudadas pelos grupos de trabalho no âmbito da disciplina eletiva. Contudo, é importante salientar que, os trabalhos de todos os grupos foram acompanhados e orientados por um professor/arquiteto. Outro ponto preponderante é que as pessoas do local, convidadas para contribuir com o trabalho desenvolvido nesta tese, participaram ativamente desta etapa como co-autoras ou roteiristas, podendo interferir diretamente no desenvolvimento das narrativas gráficas. Ainda durante esta etapa, o processo de elaboração das narrativas gerou novas ideias e indagações. Por conta disso, foi necessário voltar à área de estudo para rever, redesenhar, observar mais atentamente determinados aspectos, fotografar com um novo olhar, compartilhar e discutir o trabalho com as pessoas do local envolvidas.

A **sexta etapa** buscou **compartilhar as narrativas gráficas desses percursos**, em uma mesma base de informações acessíveis a todos (participantes do trabalho e pessoas envolvidas com a área de estudo). Trata-se de dar visibilidade às narrativas colocando-as no papel e distribuindo-as (

Figura 2.33) (Figura 2.34).

Finalmente, em sua **sétima e última etapa**, buscar-se-á nesta tese confrontar os resultados alcançados com as hipóteses e objetivos e iniciais. Este capítulo final também vai procurar refletir sobre as continuidades e rupturas que nascem da contraposição entre as representações gráficas convencionalmente utilizadas no universo da arquitetura e do urbanismo e as imagens obtidas a partir dos ‘percursos de [re] conhecimento gráfico’.

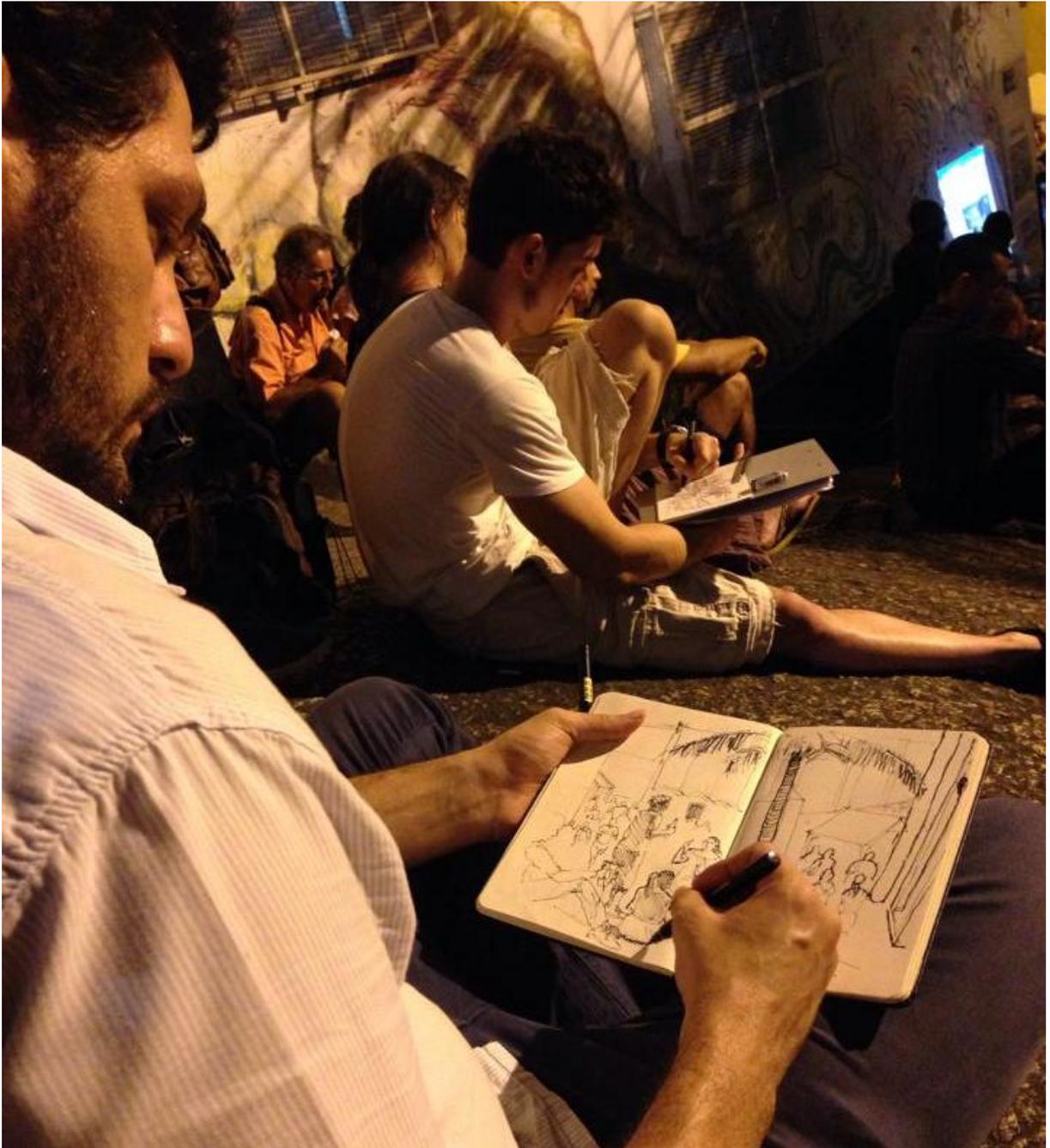


Figura 2.31: Etapa de aproximação por meio do desenho de observação in loco (Tânia Cardoso, 2013).



Figura 2.32: Percurso comentado realizado por um dos grupos de trabalho (Rafael Fonseca, 2013).



Figura 2.33: Exposição para compartilhar os trabalhos na área portuária (Rafael Fonseca, 2014).



Figura 2.34: Apresentação para compartilhar as narrativas gráficas com a comunidade (Rafael Fonseca, 2013).

### 2.4.3 NARRATIVA [ETNO]GRÁFICA

*Descrição de um possível protocolo de observação para a “narrativa [etno]gráfica”:*

1. O pesquisador ou grupo de pesquisadores procura se inserir no contexto estudado, por meio da ‘observação participante’ e do ‘croqui de observação *in loco*’. Para isso, é necessário um preparo prévio sobre como agir e coletar dados em campo. Esta etapa deve possibilitar o conhecimento inicial dos lugares e indivíduos da área de estudo e, posteriormente, permitir o aprofundamento desse conhecimento por meio de visitas frequentes ao campo durante um tempo mais ou menos prolongado. Ao final desta etapa, o pesquisador deve eleger os ‘informantes’ que contribuirão com os ‘percursos comentados’ a serem realizados na etapa seguinte.
2. O pesquisador (es) e o (s) informante (s) podem andar à “deriva” ou por um trajeto previamente escolhido pelos informantes, em um mapa da região com o compromisso do

“percurso comentado” através de ambientes variados. O informante deve apresentar o seu lugar ao (s) pesquisador (es), através de um percurso que atravessa ambientes variados.

3. Para tanto, é necessário levar um ou dois gravadores, caderno de anotações, um ou dois celulares ou câmeras para fotografar e/ou filmar. Os celulares/câmeras e os gravadores podem circular de mão em mão de acordo com a vontade dos participantes de sublinhar esse ou aquele aspecto do caminho.
4. Andar pelo percurso é disponibilizar seu corpo, sensibilizar o olhar, é poder demorar-se para observar melhor quando desejado, perceber o “espírito do lugar”, capturar o detalhe, selecionar o ponto de vista, o enquadramento.
5. Durante o percurso o duo ou trio grava, fotografa, desenha e filma o percurso. Um fala, outro fotografa ou filma em função do que o outro diz ou observa.
6. Ainda durante o percurso, os participantes da caminhada devem estar atentos aos indicadores de “percursos” e indicadores de “mapas”<sup>63</sup> no discurso dos informantes. O caderno de notas é preponderante para registrar a forma como os informantes classificam os espaços do bairro, a fim de identificar categorias (limites, territórios, lugares etc.) e valores que regem as relações entre essas categorias.
7. Em seguida, reúne-se o grupo para falar da experiência, buscando identificar “ambiências socioespaciais expressivas” e fazer uma primeira organização de todo o material (falado e iconográfico) produzido durante a caminhada. A fim de enriquecer a narrativa, a reunião deve reconstituir as histórias das fases anteriores de usos dos lugares. Para tanto se conta com a ajuda dos informantes, que contribuem com histórias de vida, memórias e fotos pessoais.
8. Eventualmente, após as sugestões da sequência de “ambiências socioespaciais expressivas” discutidas na etapa anterior, os membros do grupo devem retornar ao percurso realizado para olhar os lugares com “novos olhos”, (re) desenhá-los, (re) fotografá-los, experimentá-los novamente.
9. Em seguida, o grupo elabora uma “narrativa gráfica” organizando o material e as sequências de ambiências a partir do material reunido (falado e iconográfico). Ao longo desse

---

<sup>63</sup> Como conceituado por CERTEAU (2011 [1980]).

processo de criação, deve-se, sempre que for necessário e incitado pelo processo, voltar aos lugares do percurso para experimentá-los novamente e produzir novos desenhos e fotografias complementares a fim de enriquecer a ‘narrativa gráfica’.

10. Finalmente, considerando a elaboração de diversas ‘narrativas gráficas’, deve-se criar uma plataforma (uma exposição, uma palestra, um site, uma revista a ser distribuída etc.) de compartilhamento e discussão das mesmas, de forma que os ‘informantes’ possam avaliar o grau de identificação que sentem em relação aos resultados das ‘narrativas gráficas’ nas quais foram representados. Essa discussão não deve ficar restrita aos informantes e pesquisadores, mas deve ser estendida aos membros da comunidade onde os ‘percursos’ foram feitos. Por fim, a etapa deve possibilitar a visualização conjunta das diversas perspectivas sobre a área de estudo. Em outras palavras, nesta etapa três coisas são essenciais. A primeira é obter um *feedback* dos indivíduos do contexto estudado sobre os trabalhos realizados; a segunda, é permitir o entendimento da área de estudo a partir de múltiplos (e eventualmente conflitantes) pontos de vista; a terceira é, por meio desses dois dispositivos, iniciar uma discussão entre todos os envolvidos sobre os aspectos relevantes ou não dos lugares, sujeitos e conteúdos expressos nas histórias.

#### 2.4.4 MÉTODOS DE ENTREVISTAS

A meta das entrevistas foi estabelecer um panorama detalhado da maneira como os informantes percebem, compreendem e avaliam os ambientes da área de estudo, assim como perceber a maneira como os mesmos organizam seus conhecimentos sobre os temas abordados. Nesta tese, adotou-se basicamente dois tipos de entrevista. Em um primeiro momento, durante a primeira parte da coleta de dados em campo, foi utilizada a ‘entrevista etnográfica’ e, posteriormente, no decorrer dos ‘percursos comentados’, a entrevista ‘semiestruturada’ com ‘viés narrativo’ foi a opção escolhida.

##### *Entrevista no contexto da etnografia*

A maioria das entrevistas feitas durante a ‘observação participante’ se configuraram em conversas cordiais que ocorreram de forma corriqueira e espontânea. Na grande maioria das ocasiões, as oportunidades de entrevistas surgiram inesperadamente<sup>64</sup> enquanto os croquis de observação *in*

---

<sup>64</sup> Inesperadamente no início da ‘observação participante’. No entanto, em pouco tempo o desenho se tornou o principal “disparador de conversas” em campo e esse aspecto passou a ser explorado regularmente pelo autor desta pesquisa.

*loco* estavam sendo realizados. Contudo, um problema específico foi como estruturar essas conversas informais de maneira que as mesmas fornecessem dados relevantes para a pesquisa. Foi preciso que o autor desta pesquisa, por meio de visitas regulares à área de estudo, introduzisse lentamente os tópicos da pesquisa no contexto dessas “conversas”, de forma a induzir ou ajudar os ‘informantes’ a fornecerem informações úteis para o estudo de campo realizado no âmbito desta tese e não apenas trivialidades. Foi necessário ter cuidado para que os ‘informantes’ fossem direcionados aos assuntos de forma gradual e lenta, do contrário, corria-se o risco da conversa parecer um interrogatório e isso poderia significar um ponto final no diálogo por parte do ‘informante’.

De acordo com a perspectiva de Spradley (FLICK, 2009, p. 159), a entrevista etnográfica se diferencia de uma conversa cordial, pelos seguintes aspectos:

“ (1) Uma solicitação específica para refrear a entrevista (resultante da questão da pesquisa); (2) explicações etnográficas, nas quais o entrevistador explica o projeto (por que afinal uma entrevista?) ou a anotação de determinados enunciados (por que ele anota o quê?); estas são complementadas por explicações na linguagem cotidiana (a fim de que os informantes apresentem relações em sua linguagem), explicações de entrevista (esclarecendo o porquê da escolha dessa forma específica de falar, com o objetivo de envolver o informante) e explicações para certos (tipos de) perguntas, introduzindo a forma de perguntar explicitamente; (3) questões etnográficas, ou seja, questões descritivas, questões estruturais (ao respondê-las, os informantes deverão revelar a forma como organizam seu conhecimento sobre o assunto), e questões de contraste (estas devem fornecer informações sobre as dimensões de significado utilizadas pelos informantes para diferenciar objetos e eventos em seu mundo).”<sup>65</sup>

#### *Entrevista narrativa semiestruturada*<sup>66</sup>

Como base para a consolidação do método deste tipo de entrevista, foram valiosos os estudos acerca do trabalho de Kátia Cristina Lopes de Paula (2015, p. 114-116) e nos pressupostos da entrevista narrativa descritos por Flick (2009, p. 164-172)

A parte inicial da entrevista é burocrática, visa a caracterização dos informantes (nome, idade, profissão, há quanto tempo mora na área etc.).

Antes de iniciar o “percurso comentado”, o entrevistador deve explicar com cuidado ao informante o que se espera dele ao longo do percurso. Sugere-se que esta orientação induza o informante a começar uma narrativa. Uma orientação possível pode ser: **“Gostaria que caminhasse**

<sup>65</sup>J. P. Spradley (The Ethnographic Interview, 1979, p. 59-60). In: (FLICK, 2009, p. 159)

<sup>66</sup> A ser aplicada durante a caminhada feita durante o ‘percurso comentado’.

comigo através de lugares que, em sua opinião, sejam significativos e que, para você, representem ‘a cara’ dessa área da cidade. Quero que você me conte a história de como esses lugares participam ou participaram da sua vida no dia-a-dia. Você pode levar o tempo que for necessário e falar sobre todos os detalhes que forem importantes pra você.”

Propõe-se que a sequência do questionário seja uma entrevista semi-aberta, uma forma de facilitar a fala dos informantes **enquanto se percorre** os lugares eleitos por ele como “dignos de serem vistos e conhecidos”. As perguntas procuram dar conta das experiências dos habitantes em relação aos lugares visitados ao longo do percurso. Contudo, é essencial que o entrevistador deixe o informante falar à vontade. É desejável que a própria sequência de ambiências seja responsável por incitar a fala do informante. As perguntas devem ser pontuais, utilizadas quando for necessário estimular a fala do informante novamente ou direcioná-la para determinado tema. Nesse sentido, durante a fala do informante, o entrevistador pode demonstrar interesse usando expressões como “uhum?”, “hum?” ou “sim?”, de forma a estimular o prosseguimento do relato, interrompendo-o o mínimo possível e permitindo que temas não previstos ou imaginados pelo pesquisador venham à tona através do informante.

Ao perceber que o informante está apresentando um lugar significativo ao pesquisador, as perguntas iniciais possíveis podem ser **“Poderia descrever o que vêm à sua mente quando você pensa neste lugar?”**, **“Poderia descrever o que costuma acontecer neste lugar?”**, **“Poderia descrever como as pessoas usam este lugar no dia a dia?”**, **“este lugar tem algum significado especial para você ou para a comunidade? Poderia falar um pouco sobre isso?”**, convidando-o a explicar o seu entendimento do lugar e o significado que tem para ele.

As perguntas seguintes podem ser, **“poderia nos contar a história da sua experiência mais significativa neste lugar?”** (procurando examinar a história pessoal dos informantes em relação aos lugares eleitos por ele).

As próximas perguntas tentam descobrir como os informantes avaliam os ambientes, em outras palavras, quais são os atributos que percebem no ambiente. Para averiguar os sentimentos e experiências dos informantes, poder-se-ia perguntar **“existem lugares no caminho que fizemos com os quais você se identifica mais? Poderia falar um pouco mais sobre o que você sente nesses lugares?”**.

Na sequencia, o entrevistador pode tentar identificar quais são os atributos que os entrevistados usam para qualificar os ambientes. Para esse fim, as perguntas podem ser **“o que faz você se identificar ou não com os lugares que visitamos?”** e **“para você existem características que dão qualidade aos lugares?”**, **“quais?”**.

Por fim, a pergunta final pode ser **“gostaria de dizer mais alguma coisa sobre o caminho que acabamos de fazer?”**, deixando o entrevistado livre para acrescentar qualquer observação que lhe venha à mente.

# SEGUNDA PARTE SOBRE A ÁREA DE ESTUDO



### 3. - HISTÓRICO DA ÁREA DE ESTUDO

Os bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo sempre foram vinculados à sua principal função, a atividade portuária. No entanto, um melhor entendimento desta ligação histórica é possível através de um breve mergulho na história da formação da cidade do Rio de Janeiro. Desta maneira, se notará, ao longo do texto, a constante tentativa de relacionar, de forma abrangente, a história destes bairros com a da cidade como um todo, assim como destacar alguns fatos históricos, urbanos ou arquitetônicos que ajudaram ou, em outras palavras, funcionaram como catalisadores no desenvolvimento da metrópole carioca e, em particular, da sua área portuária.

A cidade do Rio de Janeiro foi fundada por Estácio de Sá, no dia 1º de março de 1565 em uma pequena praia ao pé do morro Pão de Açúcar. Seu núcleo original foi transferido em 1567, por Mem de Sá, tio de Estácio, para o alto do Morro do Descanso (posteriormente conhecido como morro do Castelo) e mais tarde, com a crença no afastamento do perigo das invasões francesas, escorregaria pela encosta para se abrigar às margens da baía e entre as montanhas. (ABREU, 1997)

A esse respeito RABHA(2004, p. 70) é bastante clara e sucinta. Escreve-nos sobre como, durante os três séculos seguintes à sua fundação, a cidade foi se desenvolvendo muito modestamente e, mesmo no século XIX, a parte urbana da metrópole ficava substancialmente espremida, por assim dizer, entre duas cadeias paralelas de pequenos morros que delimitavam o traçado urbano ao norte e ao sul. À leste a cidade era limitada pela Baía de Guanabara, paralelo ao qual se desenvolveu a principal via da época (atual Rua 1º de Março). No ponto médio desta via - que ligava o morro do Castelo ao de São Bento – concentrava-se toda a vida urbana colonial, principalmente ao redor do Terreiro do Carmo (atual Praça XV) onde se localizava o antigo porto e onde também se instalaram os principais edifícios governamentais da cidade. Finalmente, em direção ao oeste, a malha urbana era delimitada por uma extensa esplanada que se constituía em um possível e provável eixo de expansão futura (Figura 3.1).

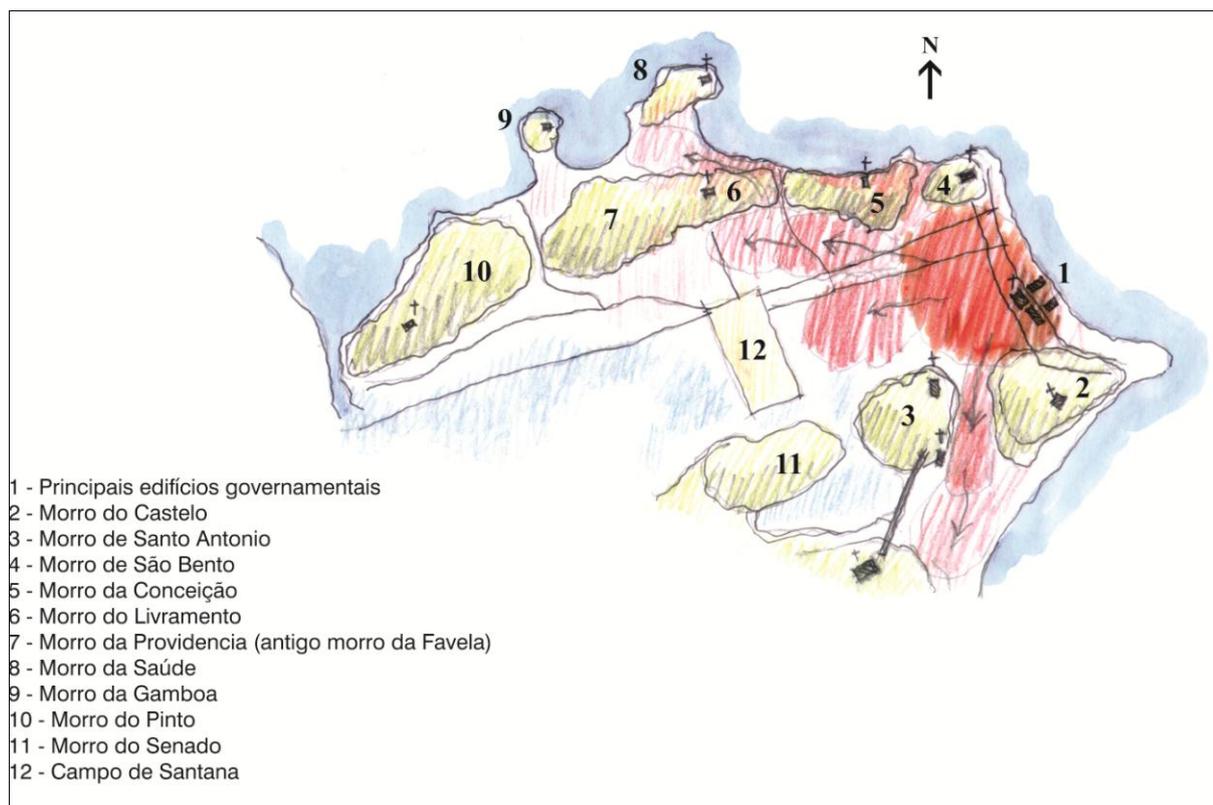


Figura 3.1: Vetores de expansão do antigo centro histórico do Rio de Janeiro (desenho do autor).

### 3.1 OS PRIMÓRDIOS DA OCUPAÇÃO DOS BAIRROS DA SAÚDE, DA GAMBOA E DO SANTO CRISTO

O crescimento urbano andaria a passos lentos até a chegada da família real em 1808, quando a cidade do Rio de Janeiro passou a ser a sede do governo português. Os portos foram abertos ao comércio internacional e, com isso, se iniciava o caminho rumo ao desenvolvimento econômico. Rapidamente o movimento comercial de exportação e importação no porto da cidade aumentou. Antigas ruas foram reurbanizadas e novas foram abertas em um breve espaço de tempo. Por toda parte novas edificações iam surgindo nos terrenos vizinhos ao centro. A cidade se expandia em direção à Lapa, Catumbi, Cidade Nova e Saúde (Figura 3.1). No início do século XIX a cidade já sinalizava uma tendência de expansão nas direções norte e sul em relação ao antigo centro histórico. (CARDOSO, VAZ, *et al.*, 1987)

A expansão da malha urbana em direção ao vetor sul, durante o século XIX, dava início ao conhecido processo de valorização da orla marítima<sup>67</sup>. Na vertente oposta, em direção ao norte, encontrava-se a região hoje conhecida como bairro da Saúde. As características desta localização, escondida em relação ao centro da cidade por uma cadeia de montanhas e com fácil acesso marítimo pela Baía de Guanabara, foram determinantes para a transferência gradativa dos usos portuários de maior impacto para a região. Com a intensificação das atividades portuárias este uso se espalhou para os bairros contíguos, chamados hoje de Gamboa e Santo Cristo. Desta maneira, crescia a olhos vistos a quantidades de armazéns, trapiches e píeres para o atracamento de embarcações em toda esta região. Estavam se formando os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo na região anteriormente conhecida como freguesias de Santa Rita e Santana.

Por ordem da administração local foram também transferidos para lá, em meados do século XIX, atividades consideradas mais constrangedoras e inconvenientes ao convívio da cidade, como o mercado e o cemitério de escravos, vistos com maus olhos pela sociedade. (RABHA, 2004, p. 71)

---

<sup>67</sup> Curiosamente, a moda de banhos de mar foi lançada por D. João VI em uma praia da ponta do Caju (que ficava na direção contrária ao vetor sul de expansão), onde se hospedava em uma quinta, adquirida por ele, de José Gouveia Freire. O balneário que, na época, tinha entre seus freqüentadores D. Pedro I e D. Pedro II, hoje é local das atividades portuárias mais intensas e quase que desconhecido por parte da população. E pensar que, como nos conta Gerson (2000: 158), esta moda de se banhar periodicamente em água salgada se deve a uma recomendação médica feita a D. João VI, para tratar-lhe o agravamento de uma ferida na perna que lhe fez um carrapato quando o rei dormia sob as copas das árvores de sua propriedade campestre em Santa Cruz. A aparente banalidade deste acontecimento parece ter contribuído para os destinos dos bairros que nasceram no vetor sul de crescimento da cidade, onde eram mais valorizados os terrenos mais próximos das praias. Abreu (1997: 37) nos informa que as antigas fazendas e chácaras periféricas ao núcleo urbano – e que até aquele momento se destinavam às atividades de fim de semana das classes mais ricas – foram sendo pouco a pouco retalhadas e loteadas, passando a abrigar residências permanentes, dando origem a novos bairros como Glória, Catete e Botafogo.

As primeiras construções existentes, como igrejas, capelas, chácaras, cemitérios e fortificações, foram responsáveis pela abertura dos primeiros caminhos nestas antigas chácaras e freguesias que, pouco a pouco, foram abandonando suas características rurais para ganhar um aspecto urbano. Novos usos e edificações, como mercado de escravos, trapiches, armazéns, atracadouros, pequenas indústrias, estalagens e casas comerciais de café, entre outros – instalados na longa e estreita faixa de terra plana situada entre o mar e sopé dos morros - ajudaram a consolidar o traçado induzido inicialmente por aqueles antigos caminhos.

O tecido urbano definitivo manteve os eixos de desenvolvimento que conectavam esses fatos urbanos<sup>68</sup>, alguns atualmente extintos e outros remanescentes, se não na função, pelo menos na sua forma arquitetônica. A permanência<sup>69</sup> mais significativa é dada pelo traçado das vias que, se sofreram uma ou outra modificação, não deslocaram seus trajetos originais. (CARDOSO, VAZ, *et al.*, 1987, p. 46)

“Grande parte dos terrenos das praias foi aforada. Em 1809, por decreto de Sua Alteza D. João, ‘o conselho da Fazenda manda demarcar nas praias da Gamboa e Sacco do Alfes terrenos próprios para trapiches e armazéns e que afore ou arrende para quem mais oferecer’. Aquelas terras, que até então não tinham outro uso senão as atividades agrícolas ou pesqueiras, valorizaram-se com a possibilidade de virem abrigar embarcadouros. Alguns dos grandes proprietários de chácaras tornaram-se homens de negócios, ligados às atividades portuárias.” (CARDOSO, VAZ, *et al.*, 1987, p. 46)

---

68 O conceito de “fato urbano” pode ser interpretado aqui segundo a perspectiva de Aldo Rossi em: ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

69 O conceito de “permanência” pode ser interpretado aqui segundo a perspectiva de Aldo Rossi em: ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

### 3.2 O COMÉRCIO DE CAFÉ

O Comércio de exportação de café tomou proporções significativas a partir da década de 1830, a ponto da atividade causar reflexos no urbanismo da região portuária. Os antigos usos vinculados ao comércio e tráfico de escravos foram pouco a pouco substituídos por enormes armazéns para estocagem de café. O depósito de escravos localizado na Rua do Valongo deixou de existir em 1831. Um pouco mais tarde, no ano de 1834, a força que ficava no largo da Prainha foi desmontada.

A riqueza proveniente do café alavancou o desenvolvimento dos bairros do porto. Procurava-se facilitar a circulação e mercadorias através da desobstrução de ruas e becos. Novos aterros destinados a novos atracadouros foram aparecendo ao longo de toda orla marítima. Devido ao rápido desenvolvimento dos bairros, era comum encontrar fundições, serralherias e ferrarias. Estas se instalavam preferencialmente nas ruas das praias, desde a Prainha até a Gamboa.

A despeito de estes bairros terem sido escolhidos como local das atividades mais “inconvenientes” à boa imagem da cidade, algumas benfeitorias foram realizadas ao longo do século XIX. Gerson (2000, p. 151), escrevendo sobre a história das ruas do Rio de Janeiro, oferece interessantes relatos a este respeito. Descrevem-se resumidamente, nos parágrafos seguintes, algumas destas benfeitorias.

A Rua Pedro Ernesto já foi chamada de Caminho da Gamboa ou para a Gamboa, aliás um dos primeiros caminhos abertos na região e que era o percurso mais rápido entre as praias do Valonguinho (trecho conhecido atualmente como Praça da Harmonia ou Praça Coronel Assunção) e as do Saco da Gamboa (trecho conhecido hoje como Rua da Gamboa). Posteriormente a via também ficou conhecida como Rua do Cemitério (alusão ao Cemitério dos Pretos Novos que ali ficava) ou da Harmonia. Nesta rua se instalou, em 1863, um teatro amador chamado Santa Carlina ou Carolina. Em 1877, no mesmo logradouro se construiu, por vontade de Pedro II, a primeira escola primária do bairro chamada escola José Bonifácio, um imponente edifício projetado por Francisco Joaquim Bèthencourt da Silva – que hoje abriga o Centro Cultural José Bonifácio.

Nas proximidades do Largo da Harmonia - inaugurado em 1850 e caracterizado pela intensidade de suas atividades comerciais - era possível encontrar em 1855 o segundo mercado construído na cidade, que vinha fazer companhia ao pioneiro, construído por Grandjean de Montigny no Largo do Paço. Nos arredores deste Largo, o da Harmonia, foram construídos, além de diversos trapi-

ches, o Moinho Fluminense, construído parte em 1887 e parte em 1927, e o quartel do 5º Batalhão da Polícia Militar, este último construído entre 1908 e 1914<sup>70</sup>. (Figura 3.2)

O Valongo, mais precisamente a região onde se encontra atualmente a Praça do Jornal do Comércio (no final da Avenida Barão de Tefé), teria suas feições modificadas por Gradjean de Montigny para ver desembarcar em 1843 a pretendente à esposa do jovem Pedro II, a princesa Teresa Cristina de Bourbon. O largo onde se construiu a primeira praça monumental do Rio já foi conhecido popularmente como Largo da Princesa, assim como a Rua Camerino, antiga Rua do Valongo, já foi chamada de Rua da Imperatriz, por ter sido nela que seguiu o cortejo da princesa até o Paço Imperial.

No entanto, contrastando com as benfeitorias realizadas, a área portuária era também o local onde se podiam encontrar - tomando emprestado o termo utilizado por Rabha (2004, p. 73) - “utilizações complexas”, como o Cemitério dos Ingleses (1809), o hospital para isolamento de pessoas com doenças contagiosas (1853) e os locais destinados a conservar a tradição e cultura africana, cada vez mais restrita a determinados lugares.

A mão de obra local constituída – em sua maioria destinada ao trabalho pesado - se acomodava em casas construídas nas encostas dos morros, que mostravam uma ocupação cada vez mais significativa. (Figura 3.3)

---

<sup>70</sup> Maiores detalhes em: Guia da Arquitetura eclética no Rio de Janeiro/ [org. Jorge Czajkowski]. – Rio de Janeiro : Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, pp. 61 a 64.



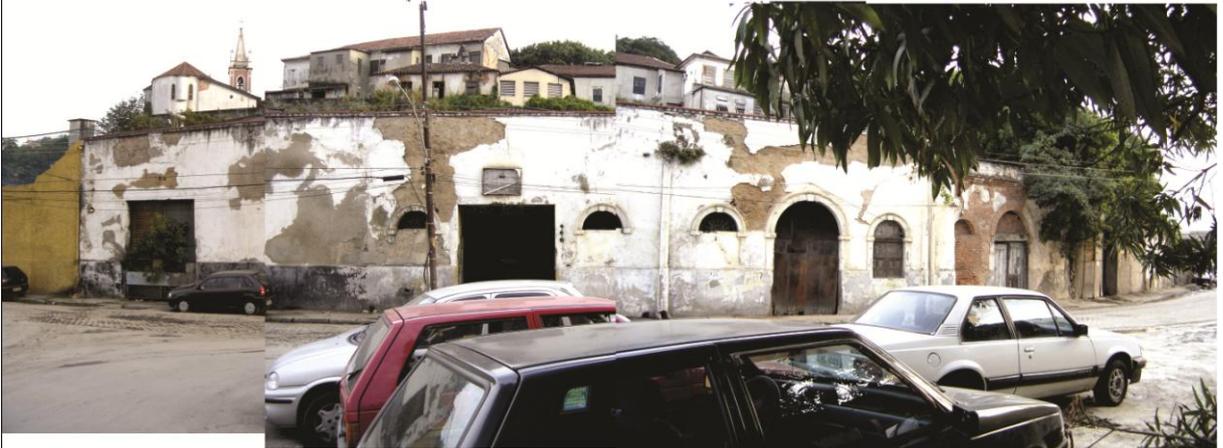
1 - Armazéns do cais do porto



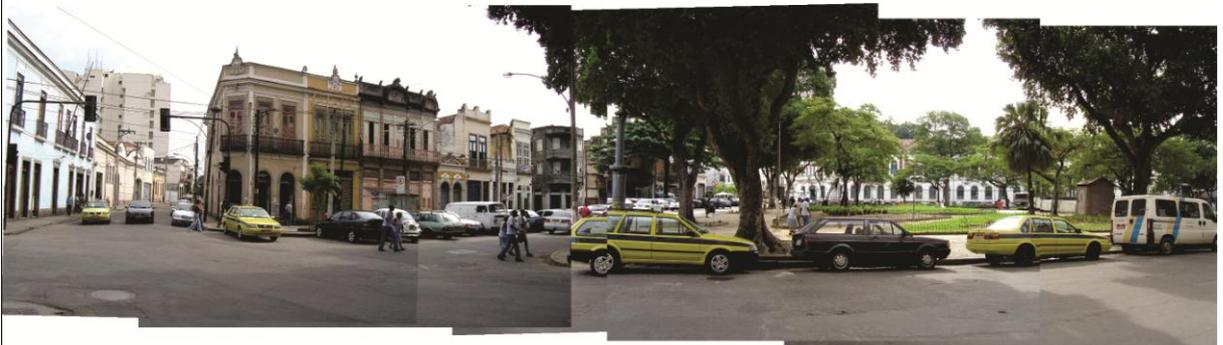
3 - Igreja Nossa Senhora da Saúde



4 - Casario da rua da Mortona



2 - Antigos armazéns de sal e conjunto de hospital da Gamboa e Igreja



5 - Largo da Harmonia



5 - Largo da Harmonia:  
Moinho Fluminense (Fábrica, 1887 e silo, 1927)



7 - Rua Comendador Leonardo



8 - Rua do Livramento



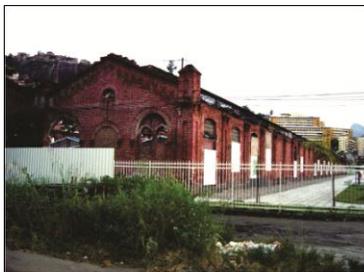
5 - Largo da Harmonia:  
Batalhão da Polícia Militar



6 - Atual Centro Cultural José Bonifácio



9 - Vilas - Rua Santo Cristo



10 - Antigos armazéns da  
Cia Férrea



11 - Praça Santo Cristo / AGCRJ



12 - Vilas - Rua Cardoso Marinho



11 - Trapiche Modesto Leal:  
Rua Santo Cristo / AGCRJ

Figura 3.2: Imagens dos conjuntos remanescentes da área portuária.

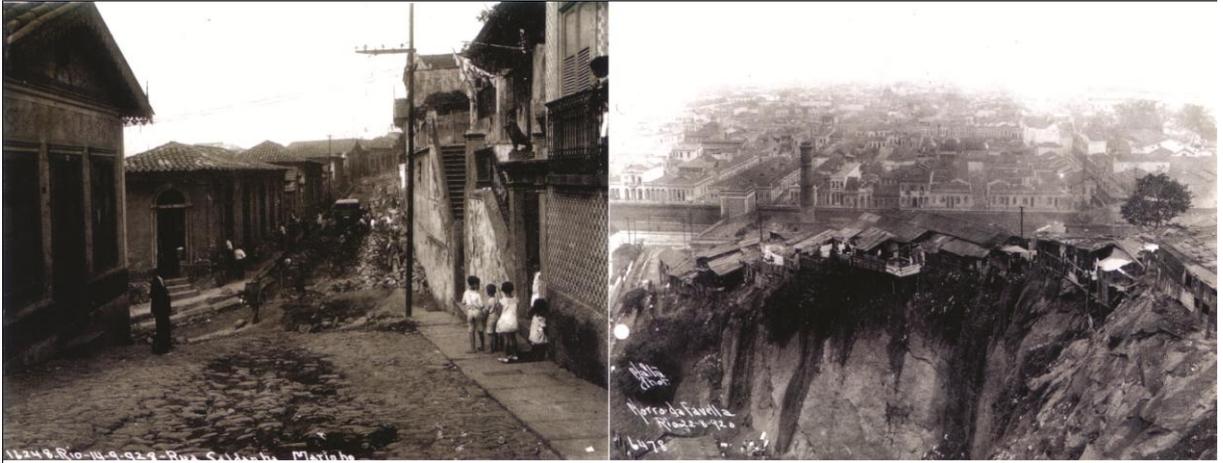


Figura 3.3: Rua Farnese, em 1928 (Fonte: AGCRJ) e Favela da Providência, em 1920 (Fonte: AGCRJ).

### .3.3 ESTRADA DE FERRO

Ainda em meados do século XIX se implantavam na região instalações ferroviárias que escoavam o café produzido no interior para o mercado internacional através do porto do Rio (RABHA, 2004, p. 72). A construção da estrada de ferro funcionou como um catalisador para o desenvolvimento econômico das vizinhanças e, ao mesmo tempo, como um desestímulo para o uso residencial das áreas próximas à linha férrea. No entanto, isso não impediu o aumento da população local que se duplicaria até o final do século XIX. A área era habitada principalmente por pessoas pobres, escravos e operários buscando trabalho e residência perto do centro da cidade.

Com a exportação de café, a construção da ferrovia e da Cia. Marítima, que estendia os trilhos da ferrovia até o mar, a ocupação das encostas dos morros aumentou sobremaneira. Nesta época surgiu na região uma multiplicidade de serviços vinculados ao transporte de mercadorias que chegavam de trem, como fundições, serralherias e armazéns. Também era muito comum se encontrar edificações residenciais “mal vistas”, como estalagens e cortiços.

### 3.4 O NOVO SÉCULO

A intensificação das operações ligadas ao porto demandou, no final do século XIX, a construção de algumas melhorias nas instalações que serviam ao atracamento das embarcações. No entanto, tais medidas se mostraram insuficientes para atender a crescente demanda. O litoral recortado não oferecia condições técnicas de receber as novas e maiores embarcações. O embarque e desembarque acabavam por se tornar mais complexos, demandando tempo e custo maiores do que o desejado.

Na década de 1900, durante a gestão do prefeito Pereira Passos, os bairros da zona portuária não passaram impunes pela onda de transformações urbanas no centro da cidade. A necessidade de um novo porto que respondesse às novas demandas de integração efetiva do país na nova divisão internacional do trabalho se tornou evidente. Além disso, segundo Rabha (2004, p. 72), existia uma preocupação por partes das autoridades administrativas em relação à saúde pública e a higiene da zona portuária. Apesar destes problemas não se restringirem aos bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo, neles requisitavam uma maior atenção devido a diversos fatores, dentre eles o fato da região ser reconhecidamente moradia de população de baixíssima renda. Era grande a quantidade de pessoas que se apinhavam em cortiços, habitações precárias e, também, em favelas, as primeiras a surgirem no Rio de Janeiro. Neste contexto era comum a proliferação de doenças que rapidamente se alastravam, oriundas dos navios estrangeiros que desembarcavam a todo o momento.

Com o objetivo de resolver tais problemas, um grande aterro foi construído para abrigar o novo porto do Rio de Janeiro. Uma comissão de engenheiros foi organizada pelo então major e engenheiro Lauro Müller e a partir de 1903 inauguraram-se as obras que proveriam à cidade, um novo porto. Durante esta obra foi construído sobre o recente aterro as avenidas Francisco Bicalho e Rodrigues Alves, entre outros logradouros menos significativos. A obra, fiscalizada por Vieira Souto, ficou sob a responsabilidade do Governo Federal que conseguiu um empréstimo inglês de 8.500.000 libras para investir no projeto. A conclusão do novo porto só ocorreu em 1908, no governo de Afonso Pena, sucessor de Pereira Passos na prefeitura. (GERSON, 2000)

Pode parecer estranho imaginar para quem percorre a zona portuária nos dias de hoje, mas naquela época o mar era intimamente ligado aos morros. As ruas da Gamboa, Santo Cristo, a Sacadura Cabral e a Pedro Alves quase até a Moreira Pinto eram ruas de praia, caracterizando-se por

possuir, como descreve Gerson, “casas de moradias de um lado só e do outro, trapiches, armazéns e áreas para movimentação de cargas e carroças.”(GERSON, 2000, p. 155)(**Figura 3.4**)

Tendo como consequência o fim desta relação entre os morros e o mar, finalmente, o porto da cidade apresentava uma infraestrutura modernizada à altura das demandas nacionais e internacionais que lhe eram impostas. O porto passava a contar com suporte físico adequado ao embarque, desembarque e estocagem de mercadorias. Associadas a essa operação estavam: a abertura da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) e o desmanche do morro do Senado, de onde foi retirada a terra destinada à construção da nova zona portuária. (**Figura 3.5**)

A cidade, então condizente com as determinações econômicas e com os ideais higienistas e estéticos<sup>71</sup> do momento, apresentou novas contradições. A resolução dos problemas espaciais da cidade gerou um grande número de desabrigados que - não recebendo por parte do Estado um número correspondente de habitações que substituíssem as suas antigas moradias - se viram entregues aos seus próprios cuidados. Essa população de baixa renda tinha sua subsistência vinculada ao fato de morar perto do local do emprego, ou seja, no centro da cidade. Assim, uma das soluções encontradas pela mesma foi ocupar os morros mais próximos, pouco habitados até aquele momento. Os morros da Providência, Santo Antonio, entre outros, vieram a ocupar de suas encostas aumentadas de forma acelerada, caracterizando o início do processo de “favelização” tão marcante na história da cidade durante o século XX<sup>72</sup>.

Apesar do Morro do Castelo não estar dentro da área e estudo do presente trabalho, o desmonte do morro, na década de 1920, e a destruição de mais um bairro proletário vem a contextualizar o leitor acerca das preferências dos representantes dos governos da Capital, no sentido de incenti-

<sup>71</sup> Inspirados principalmente em modelos estrangeiros

<sup>72</sup> O Morro da Providência, já era conhecido como Morro da Favela desde 1897, quando passou a ser habitado por militares de baixa hierarquia que retornaram de Canudos (Abreu, 1997: 66). A origem do nome “favela”, segundo Maurício Abreu (1994: 45), remete ao nome de um arbusto muito comum da caatinga nordestina e muito abundante no sertão de canudos – havendo lá, inclusive, um morro homônimo da pequena planta de onde a artilharia bombardeava os homens de Antônio Conselheiro (Gerson, 2000: 183). Não se sabe ao certo quem, e sob quais circunstâncias, batizou o morro da Providência de morro da “favela”; o que se sabe é que o morro da Providência ficou sendo conhecido pela população do Rio de Janeiro como morro da Favela. Com o tempo todos os morros com construções com características semelhantes ao morro da providência seriam também chamados popularmente de favela. Esta palavra ampliou seu significado, passando a se referir a um aglomerado de pequenas construções, residências de população de baixíssima renda, geralmente instaladas de maneira ilegal e desorganizada em terrenos sem infraestrutura alguma (em áreas de encostas não aproveitadas pela dita “cidade formal” e onde obviamente eram péssimas as condições de habitabilidade).

ABREU, Maurício de A.Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio de Janeiro. Espaços e Debates, Rio de Janeiro, n° 37, 1994, pp. 34– 46.

ABREU, Maurício de A.Evolução Urbana do Rio de Janeiro. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Urbanismo – 3° ed - Rio de Janeiro: Iplan Rio, 1997.

var a renovação da área central e o embelezamento da zona sul, relegando a segundo e terceiro planos as demais áreas da cidade.(ABREU, 1997)

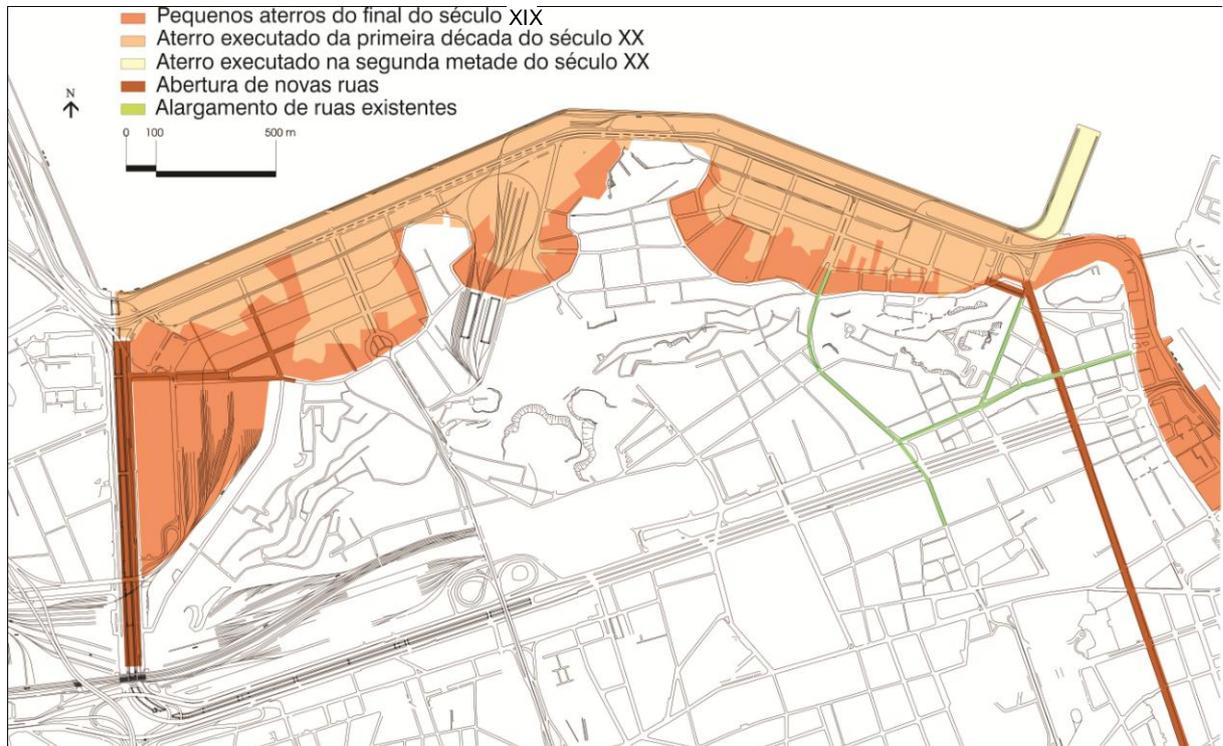


Figura 3.4: Esquema de casas de um lado da rua e trapiches e armazéns do outro (Ilustração do autor).

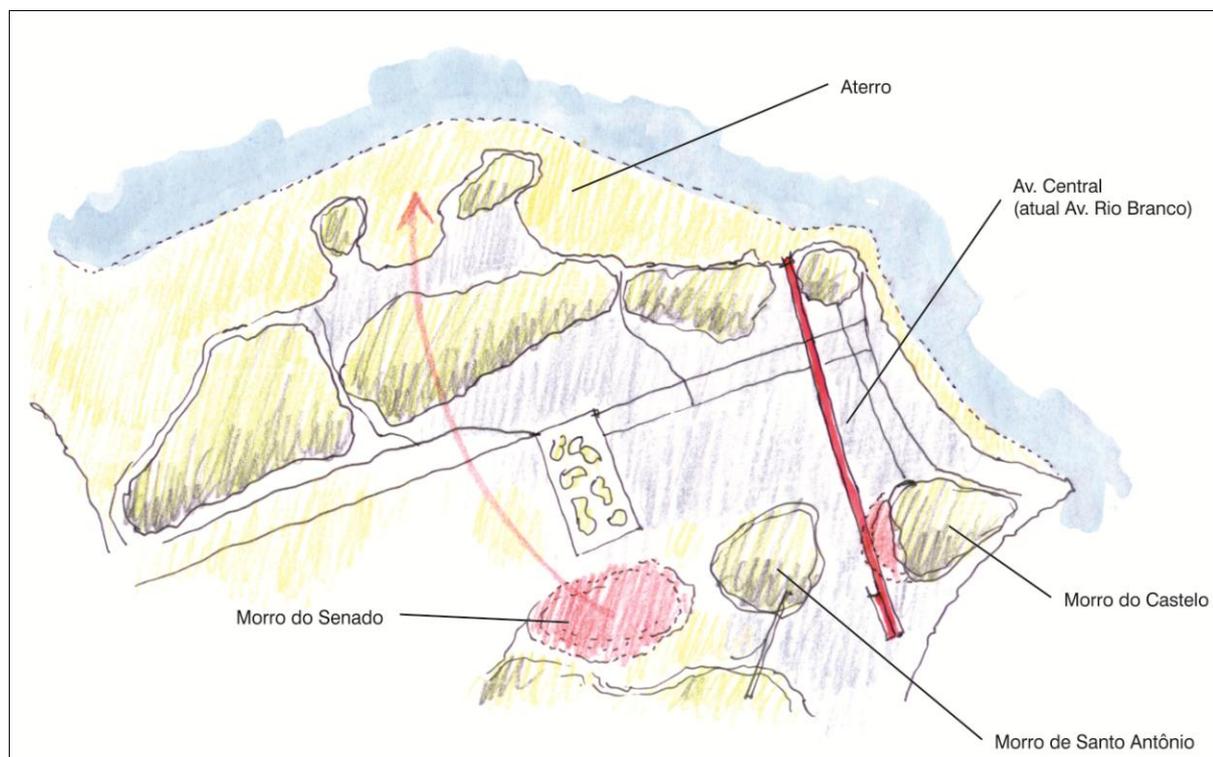


Figura 3.5: Execução do aterro do porto, desmanche do morro do Senado e abertura da Avenida Central (atual Av. Rio Branco). (ilustração do autor).

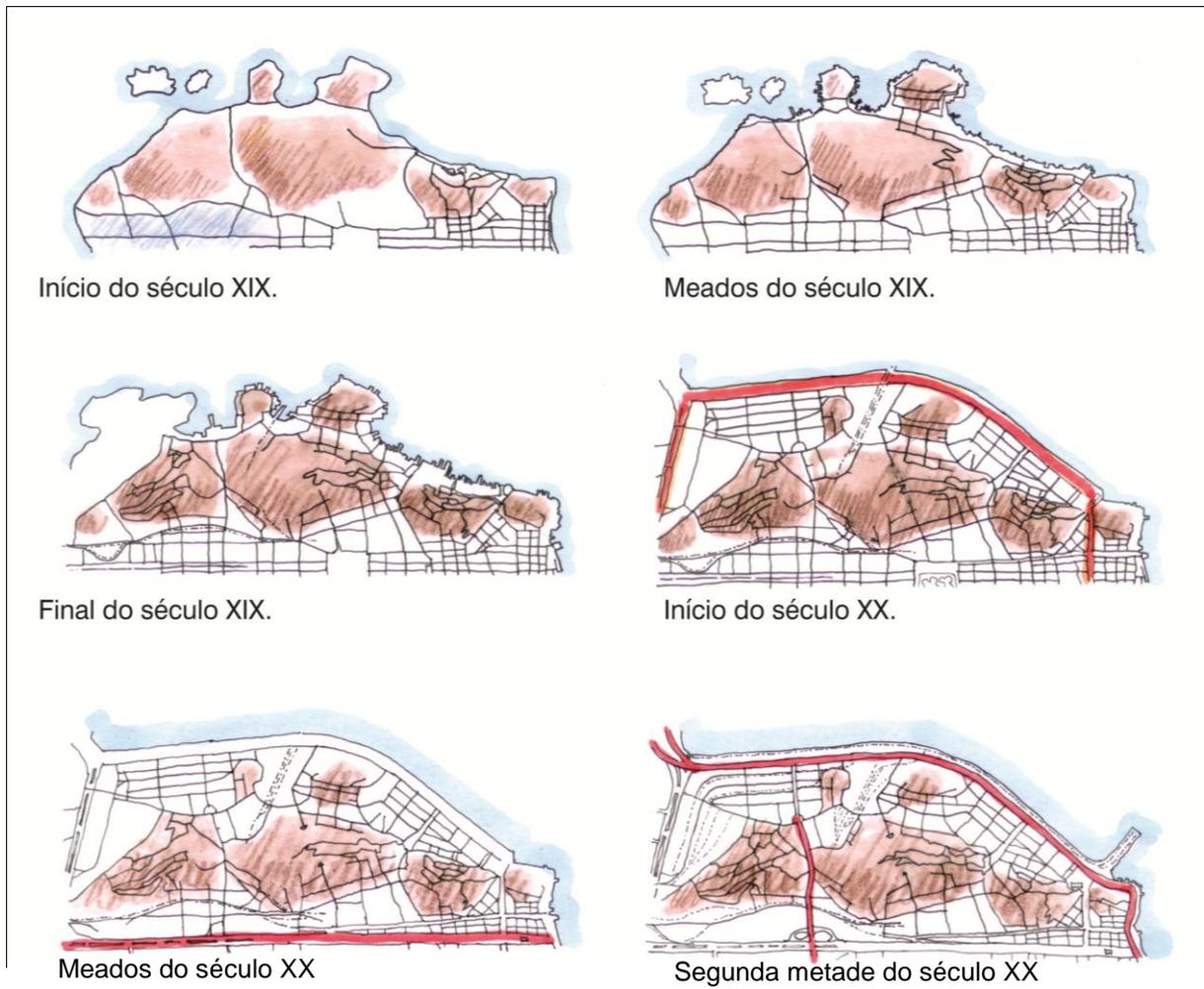


Figura 3.6: principais intervenções urbanas na área portuária do Rio de Janeiro. Os morros estão representados em marrom. A cor vermelha representa as intervenções mais recentes de cada período histórico (ilustração do autor).

É importante ressaltar que a zona portuária configurou-se tradicionalmente como destino de grande percentual da população desalojada pelas grandes obras públicas realizadas no centro da cidade, nas primeiras décadas do século XX. Pode-se aos poucos traçar um perfil do tipo de população que habitava este trecho da cidade. A presença dos negros é marcante na história da região. (CARDOSO, VAZ, *et al.*, 1987)

“Desde o início, o negro esteve presente: lá padeceram os negros dos primeiros trapiches do sal; lá se instalou o mercado de escravos; lá foram louvados os deuses africanos na Pedra do Sal; lá viveu e trabalhou grande contingente de escravos e libertos; lá nasceu Machado de Assis; lá estão as raízes da música popular brasileira.” (CARDOSO, VAZ, *et al.*, 1987, p. 138)

Heitor dos Prazeres chegou a apelidar a região que ia desde o cais do porto até a saudosa Praça Onze de Junho de “Pequena África”. A área portuária notabilizou-se por ter sido o primeiro palco de diversas manifestações da cultura negra na cidade do Rio de Janeiro.

“Toda essa área foi, desde muito cedo, local de convergência dos negros baianos, livres, que se incorporavam a grupos já existentes, formando comunidades negras. A elas a cidade deve, entre outros fatos culturais, os candomblés, os primeiros ranchos – o Dois de Ouro e o Rei de Ouro, fundados ainda no século XIX -, outros precursores das atuais escolas de samba – blocos, os sujeitos, os cordões de velhos e os cucumbis. Segundo tradição local, a primeira escola de samba – a Vizinha Faladeira – teve vida efêmera na região e renasceu posteriormente no bairro do Estácio, rebatizada com o nome de Deixa Falar”. [...]

“Outro elemento da cultura negra que se destacou foi o capoeira. A presença dos capoeiras e de seus sucessores rendeu para o lugar a fama de quartel-general dos bambas, valentes e... malandros. Foi preciso que a Lapa se tornasse o reduto da boêmia e que Noel Rosa, já nos anos 30, corrigisse o conceito dessa típica figura carioca: “Malandro é palavra derrotista, que só faz tirar todo o valor do sambista”. [...]

“As raízes dos movimentos musicais carnavalescos e tradições da cultura negra estão ancorados no chão dos bairros portuários. Se hoje esse fato é, de algum modo, louvado e comemorado, antigamente não era assim. Muito pelo contrário, essas zonas, essa população e essas manifestações eram marginais à cidade, à sociedade e à cultura.” (CARDOSO, VAZ, *et al.*, 1987, p. 138-139)

A partir da construção do novo porto do Rio de Janeiro, tanto a indústria como a população só fizeram crescer. Com isso, novas contradições na organização da cidade foram geradas. Estas contradições cada vez mais se tornariam evidentes e marcantes ao longo do tempo e - com a contribuição de algumas mudanças (de ordem econômica e também tecnológica) no quadro mundial - acarretariam uma série de circunstâncias que, no decorrer do século XX, seriam responsáveis

pela mudança do destino da zona portuária que, pouco a pouco, sofreria com o isolamento em relação ao resto da cidade e com o esvaziamento populacional e econômico da região.

Mas como ocorreu essa mudança e que contradições são essas? Segue-se então, pela ordem cronológica, uma série de fatores que atuaram de forma preponderante nesta transformação.

Primeiramente, é preciso começar relacionando o quadro político no início do século XX com as características da atividade industrial na época. A seguir, uma explanação bem conveniente de Abreu acerca do assunto:

“Desde o início do século que o desenvolvimento industrial do Rio vinha se realizando de forma relativamente autônoma. Como a atividade fabril não se enquadrava em absoluto à tese do “país essencialmente agrícola”, que servia de base ideológica à oligarquia rural detentora do poder, ela pouco era beneficiada pelas políticas federais e municipais que afetavam a cidade. Era preciso então tirar o máximo proveito das chamadas economias de aglomeração, razão porque (à exceção das fábricas têxteis) as indústrias procuravam locais já urbanizados, de preferência nas proximidades do centro, onde podiam encontrar não só facilidades de transporte e comercialização, como principalmente mão de obra barata. Tal localização central era, na verdade, condição necessária para a maximização de lucros, já que a composição orgânica do produto industrial era determinada principalmente pelo uso intensivo de força de trabalho.” (ABREU, 1997, p. 96)

Isso explica porque as décadas seguintes foram marcadas pelo grande crescimento da população da zona portuária e do Rio de Janeiro de forma geral. Esse crescimento se deve, principalmente, ao aumento do fluxo migratório em direção à capital da República, atraída pelo crescimento industrial.

Acompanhando a onda de progresso, na praça Mauá, em 1929, foi construído o edifício “A Noite” no lugar onde ficava o Liceu. Esse edifício foi o mais alto da América Latina durante muitos anos após sua construção. Seu aspecto monumental passou a dominar completamente a paisagem da praça Mauá. Perto do chão, no entanto, outra paisagem tornava aquela praça ainda mais comentada. O aumento do movimento no porto também aumentou a clientela dos bares e boates que abriam aqui e ali. Ao se freqüentar os bares Flórida e o Hanseática, abertos na década de 1930, era possível se deparar com todo tipo de gente. Os tipos mais comuns eram marinheiros, prostitutas, marginais, estivadores, contrabandistas, operários, policiais e turistas. (CARDOSO, VAZ, *et al.*, 1987)

Enquanto a praça Mauá se tornava famosa devido à vida noturna de seus freqüentadores, outros acontecimentos que ocorriam em lugares muito distantes dos bares e boates iniciariam mais um processo de transformação da zona portuária. O padrão de localização das indústrias na cidade se

modificaria a partir da década de 1930, apesar da relação de interdependência entre indústria e força de trabalho não ter se alterado. A esse respeito, a crise mundial do capitalismo (1929) de um lado e a Segunda Guerra Mundial do outro foram determinantes naquela ocasião. Devido a estes acontecimentos os países centrais passaram a exportar menos bens de consumo e equipamentos, possibilitando à indústria nacional e as estrangeiras aqui estabelecidas aproveitar esta demanda de produtos que anteriormente eram importados, expandindo seu campo de atuação a setores até então inexplorados. O crescimento da indústria nacional é significativo, principalmente na década de 1940 e 1950<sup>73</sup>. (ABREU, 1997, p. 96-104)

Todavia, o desenvolvimento da produção manufatureira viria acompanhado da conseqüente inadequação das instalações físicas existentes até aquele momento. Desta forma, principalmente a partir da década de 1930, as indústrias que se localizavam em terrenos extremamente valorizados na zona portuária, foram gradativamente se transferindo para os subúrbios em constante crescimento, bem servidos que estavam pela ferrovia recentemente eletrificada. (ABREU, 1997)

O que aconteceu nas décadas de 1940, 50, 60 e 70 foi a retomada da prática das “cirurgias urbanas”. Ao longo destas décadas uma série de vias expressas e viadutos foram construídos com o intuito de prover melhor acessibilidade interna e externa ao centro da cidade, mas infelizmente desconfigurando, fragmentando e desvalorizando os bairros por onde passavam, dentre estes: Saúde, Gamboa e Santo Cristo. (ABREU, 1997)

Neste ínterim, uma importante intervenção próxima à área de estudo foi inaugurada em 1944, durante o período do Estado Novo e sob a administração do prefeito Henrique Dodsworth. A abertura da Avenida Presidente Vargas, inspirada no Plano Agache<sup>74</sup>, mudou significativamente as feições da paisagem da Cidade Nova. A antiga Praça Onze, com sua dinâmica que misturava comércios e residências, deixou de existir para dar lugar à mais nova e monumental artéria rodoviária da cidade até aquele momento, separando e isolando as áreas do Morro da Providência e Pinto das áreas da Cidade Nova, Estácio e Catumbi. Além da Praça Onze, no processo foram condenados à destruição mais de 600 imóveis (TORRES, 1996). Entre eles o Paço Municipal, uma boa parte do Campo de Santana e também as antigas igrejas de São Pedro, de Bom Jesus do Calvário, de N. S. da Conceição e a capela de São Domingos. (ABREU, 1997)

---

<sup>73</sup> Maiores informações sobre o crescimento e deslocamento industrial na época podem ser encontradas em ABREU, 1997: 96-104. Op. Cit.

<sup>74</sup> O Plano Agache será abordado no capítulo 04.

Na década de 1950 foram iniciadas as obras do primeiro trecho do elevado da Perimetral, ligando o aterro do Flamengo à praça Mauá. Este trecho só foi inaugurado no final da década de 1960<sup>75</sup>. Mais tarde, na década de 1970, foi inaugurada a continuação do mesmo elevado que passou a contornar todo o centro e a zona portuária, indo até São Cristóvão onde se liga a um emaranhado de conexões viárias que dão acesso a regiões mais distantes através da Avenida Brasil e da Ponte Rio-Niterói, esta última construída entre os anos de 1968 e 1974. A obra do elevado da Perimetral tinha em comum com a Avenida Presidente Vargas o fato de afetar a identidade dos bairros que estavam no caminho, atuando como uma ruptura na continuidade espacial dos mesmos.

“Essas duas grandes obras públicas se tornaram os mais marcantes elementos de “encapsulamento” dos bairros portuários. A avenida Presidente Vargas acentuou uma ruptura na continuidade espacial [...] separando a Saúde, a Gamboa e o Santo Cristo de outros bairros e com o elemento que lhes empresta o nome: o próprio porto. Os bairros portuários ficaram, assim, definitivamente compartimentados, isolados do restante da cidade.” (CARDOSO, VAZ, *et al.*, 1987, p. 133)

Ainda na década de 1970 foi construído o elevado que liga o Largo de Santo Cristo à entrada do Túnel Santa Bárbara (aberto em 1961), passando por cima da Rua da América, no Santo Cristo. A nova via se configurava em uma conexão direta entre a entrada da cidade e a zona sul carioca. Concomitantemente, os recém-construídos terminais rodoviários Novo Rio (para ônibus interestaduais) e Américo Fontenele (para ônibus metropolitanos) se apresentavam como novas portas de entrada para a metrópole (Figura 3.6). Note-se que os bairros da Saúde, da Gamboa e do Santo Cristo abrigam inúmeros equipamentos urbanos considerados indesejados, mas que são essenciais para o funcionamento da cidade. Esta característica sempre acompanhou a história destes bairros.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Ver em: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos. PEREIRA, Carlos Gustavo Nunes Pereira. O porto do Rio – 1608 a 2002 – Um passeio no Tempo. Rio de Janeiro: s.e., 2004.

<sup>76</sup> Naquela região localizava-se a forca, o mercado de escravos, as atividades portuárias pesadas, o hospital para tratamento de epidemias – como foi explicado anteriormente – e, atualmente, terminais rodoviários e extensos viadutos são elementos marcantes na paisagem. (CARDOSO, VAZ, *et al.*, 1987, p. 134)

### .3.5 MUDANÇAS DO PARADIGMA TECNOLÓGICO

Na década de 1960, outra mudança (agora de ordem tecnológica) foi responsável pelo esvaziamento gradativo, nas décadas seguintes, das atividades econômicas que mantinham vivos os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo. O transporte, carga e descarga de mercadorias sofreu uma profunda revolução devido à tecnologia dos contêineres, afetando o tamanho dos navios, a profundidade necessária às docas que receberiam tais embarcações e as características da retro-área destinada à estocagem e deslocamento dos contêineres. Foram condenados à rápida obsolescência e ao prejuízo financeiro todos os portos que não conseguiram adaptar-se à nova tecnologia, ficando em segundo plano em relação a portos mais atualizados. Com isso, muitos armazéns da zona portuária dos bairros da Gamboa, Santo Cristo e Saúde foram desativados, contribuindo para a diminuição das atividades econômicas e sociais na área.

A evasão das atividades econômicas tradicionais da região provocou o surgimento de grandes áreas sem uso que funcionam de maneira patológica dentro do tecido urbano, áreas que estavam estagnadas e que vinham se erodindo ao sabor do descaso (e que só recentemente vêm se modificando, primeiro com a realização da Vila Olímpica da Gamboa, em 2004, e da Cidade do Samba, em 2005, e depois com a efetivação da primeira fase do projeto Porto Maravilha a partir de 2009). É evidente que as áreas residenciais e comerciais vizinhas, estritamente vinculadas à antiga vitalidade do “vai e vem” de embarcações, acusariam o golpe ao longo das décadas seguintes. Os preços dos imóveis e dos aluguéis diminuíram sensivelmente com o passar dos anos, assim como o número de estabelecimentos comerciais abertos e a quantidade de pessoas que transitam pelos bairros. Assim, a região passou a ser conhecida, principalmente, como local de moradia da população de baixa (ou nenhuma) renda.

### 3.6 NOVAS IDÉIAS PARA O PORTO

Na década de 1980 o debate sobre novas intervenções na zona portuária voltou com força total. Porém, a maior dificuldade para se implementar qualquer proposta, seja ela qual fosse, sempre foi a divergência de interesses entre as principais instituições e atores sociais envolvidos: a Companhia Docas do Rio de Janeiro (maior proprietária de terras e autoridade portuária), a Rede Ferroviária Federal (segunda maior proprietária), a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, o Governo do Estado, as associações comunitárias e os investidores e empreendedores privados (já mencionados no capítulo anterior). Além disso, havia muitos imóveis hipotecados a bancos, que não podiam ser vendidos ou alugados ou arrendados.

Os grandes empresários defendiam a construção de um enorme centro empresarial em toda a área degradada do porto do Rio de Janeiro. Para os empresários, a área seria perfeita para implementação deste tipo de empreendimento dada a proximidade com o centro da cidade do Rio de Janeiro. Os preservacionistas, juntamente com a população local mobilizada temiam os impactos que tal empreendimento pudessem causar. Os mesmos defendiam a manutenção do uso residencial nos antigos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, assim como, a preservação da tradição de vida local e do conjunto arquitetônico desses bairros. Com esse objetivo, no início da década de 1980, a população local, representantes da Prefeitura, entidades acadêmicas e profissionais trabalharam em conjunto para idealizar o projeto SAGAS<sup>77</sup>. O projeto, porém, foi implementado quase uma década mais tarde. O projeto SAGAS merece uma descrição mais atenciosa, o que será feito no quarto capítulo. Resumidamente, esse projeto – que abarca os antigos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo – acabou refletindo-se em uma legislação restritiva à especulação imobiliária e na adoção de uma política de recuperação e preservação dos conjuntos arquitetônicos considerados relevantes.

Destaca-se na década de 1980 uma grande mobilização e engajamento por parte dos moradores locais, fazendo-se ouvir através das associações de moradores que, naquela época, possuíam algum poder (ou pelo menos suas opiniões se faziam notar) sobre as decisões governamentais acerca do futuro dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Um exemplo disso é a concretização do projeto SAGAS.

---

<sup>77</sup>O Projeto SAGAS visa preservar o patrimônio arquitetônico dos bairros da zona portuária. A sigla “SAGAS” é formada pelas iniciais dos nomes dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo”.

### .3.7 ABANDONO E DESCASO AUMENTAM

Desde a década de 1980 até a década de 2000 pouca coisa diferente havia acontecido na zona portuária. Nenhum grande empreendimento, nenhuma grande mudança urbanística ou mudança no quadro econômico ocorreu, com exceção da construção do condomínio residencial Empreendimento Saúde<sup>78</sup>, construído em 2001 (Figura 3.7). Porém, nesse período, alguns aspectos vinham se intensificando de forma cada vez mais acelerada e fugiam cada vez mais ao controle. Tais processos vinham contribuindo de maneira preponderante para estilhaçar características que já eram demasiadamente frágeis na zona portuária, como a qualidade de vida de seus habitantes e a manutenção do patrimônio arquitetônico.

O primeiro destes aspectos era a ocupação de imóveis abandonados pela população de rua, que neles construíam suas “pequenas favelas” e viviam amontoados em condições insalubres, lembrando os antigos cortiços do início do século XX. Quando estes imóveis não eram ocupados por desabrigados geralmente eram utilizados como estacionamentos ilegais de vans e carros, lava-jatos e outros usos totalmente incompatíveis com as tipologias arquitetônicas encontradas na parte histórica dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Só para ilustrar a situação, segue abaixo um trecho de uma matéria publicada no Jornal do Brasil, em 2005, onde foi registrada uma ocupação de um prédio do INSS nos arredores da praça Mauá (abandonado há cerca de 20 anos até aquela época) no dia 26 de abril de 2005. O edifício foi ocupado por cerca de 120 famílias, entre elas muitas crianças, que buscavam um lugar longe das ruas e da violência das favelas (Figura 3.8). Em um trecho da reportagem lê-se o seguinte:

“Os ocupantes exaltam o artigo 5º, inciso XXIII da Constituição, segundo o qual toda propriedade pública deve ter função social, e o artigo 6º, que estabelece a moradia como um direito social. Daí o lema pendurado numa faixa em frente ao prédio: “Se morar é um direito, ocupar é um dever”. Ressaltam ainda a promessa de campanha do presidente Lula de que transformaria prédios públicos desativados em moradia.”<sup>79</sup>

<sup>78</sup> O conjunto residencial projetado por Demetre Anastassakis, Cláudio Mello e Antônio C. da Cruz, parceria da Caixa Econômica Federal com o Governo do Estado (através da Secretaria de Habitação do Estado), ocupou um vazio urbano no alto do morro da Saúde, próximo aos cais do porto, ao elevado da Perimetral e ao Largo da Harmonia. O conjunto é constituído por nove blocos de apartamentos de dois quartos. Cada apartamentopossui em média 54 metros quadrados. São 150 unidades ao todo. Ver em: PORTO DO RIO. Rio de Janeiro : PECRJ / Secretaria Municipal de Urbanismo / Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2001, p. 89.

<sup>79</sup> Reportagem de Felipe Sales publicada no Jornal do Brasil em 16 de Outubro de 2005, p. 25-26 (caderno Cidade)

É obvio que esta situação não se resumia a este edifício do INSS, mas se espalhava por toda a zona portuária, atingindo não só prédios públicos desativados, como também armazéns e sobrados que foram aparentemente negligenciados por seus proprietários. Este quadro é percebido até hoje na área, porém, de alguns anos para cá e, principalmente, com o início da realização do Projeto Porto Maravilha, nota-se que a prefeitura intensificou a “gentrificação” das pessoas de diversos imóveis ocupados na área portuária, inclusive do antigo edifício do INSS.

O segundo aspecto dizia respeito ao crescimento das favelas na região. Este não foi um fato novo, afinal diversos autores consideram que a primeira favela surgiu justamente na zona portuária (ABREU, 1997). As favelas estão em processo de crescimento desde as primeiras décadas do século XX. A novidade era a direção em que as favelas estavam se expandindo, a direção vertical. Bastava voltar os olhos para o morro da Providência e do Pinto para constatar que as favelas estavam crescendo para cima. Uma reportagem publicada no *Jornal do Brasil*<sup>80</sup> em 11 de setembro de 2005 trouxe a manchete “Moeda Forte – Vendidas por até R\$ 30 mil ou alugadas, lajes se transformam em fonte de renda nas favelas, onde funcionam até como escolas” (Figura 3.9). No final de 2005, soube-se de um caso, amplamente divulgado por diversas mídias, de um edifício de 11 andares construído na favela da Rocinha. Esta notícia trouxe à tona a total falta de controle urbanístico sobre as áreas das favelas e resgatou a discussão sobre a remoção ou a não das favelas. É emblemático o caso da remoção da favela da Catacumba, localizada na Lagoa, na década de 1970.



Figura 3.7: Empreendimento habitacional no morro da Saúde. (Fonte: primeira foto, do autor, e segunda, PCRJ/IPP).

<sup>80</sup> Reportagem de Waleska Borges publicada em 11 de setembro de 2005, p. 27 (caderno Cidade).



Figura 3.8: Matéria do Jornal do Brasil mostra o edifício do INSS ocupado por ex-moradores de rua.

# MOEDA FORTE

Vendidas por até R\$ 30 mil ou alugadas, lajes se transformam em fonte de renda nas favelas, onde funcionam até como escolas

MALESKA BORGES

O jeitinho brasileiro está cada dia mais visível nas favelas cariocas. Basta voltar os olhos para o alto e concluir: construções se multiplicam verticalmente nas comunidades, fazendo das lajes não só um espaço de lazer e para expansão das casas, mas uma fonte de renda. Moradores do Complexo da Maré reclamam que uma laje com espaço para construir quarto, sala, cozinha e banheiro está sendo vendida por algo entre R\$ 8 mil e R\$ 10 mil. A média é a mesma nas favelas da Zona Sul. No Vidigal, onde as lajes têm vista para o mar e de São Conrado, a valorização do telhado se dá pelo chão.

— A laje só é mais cara quando o dono do telhado é o mesmo do terreno e paga o IPTU. As lajes em que os donos agam imposto chegam a ser vendidas por R\$ 30 mil. Isso acontece em todas as favelas — conta Marta Alves, 40, moradora do Vidigal.

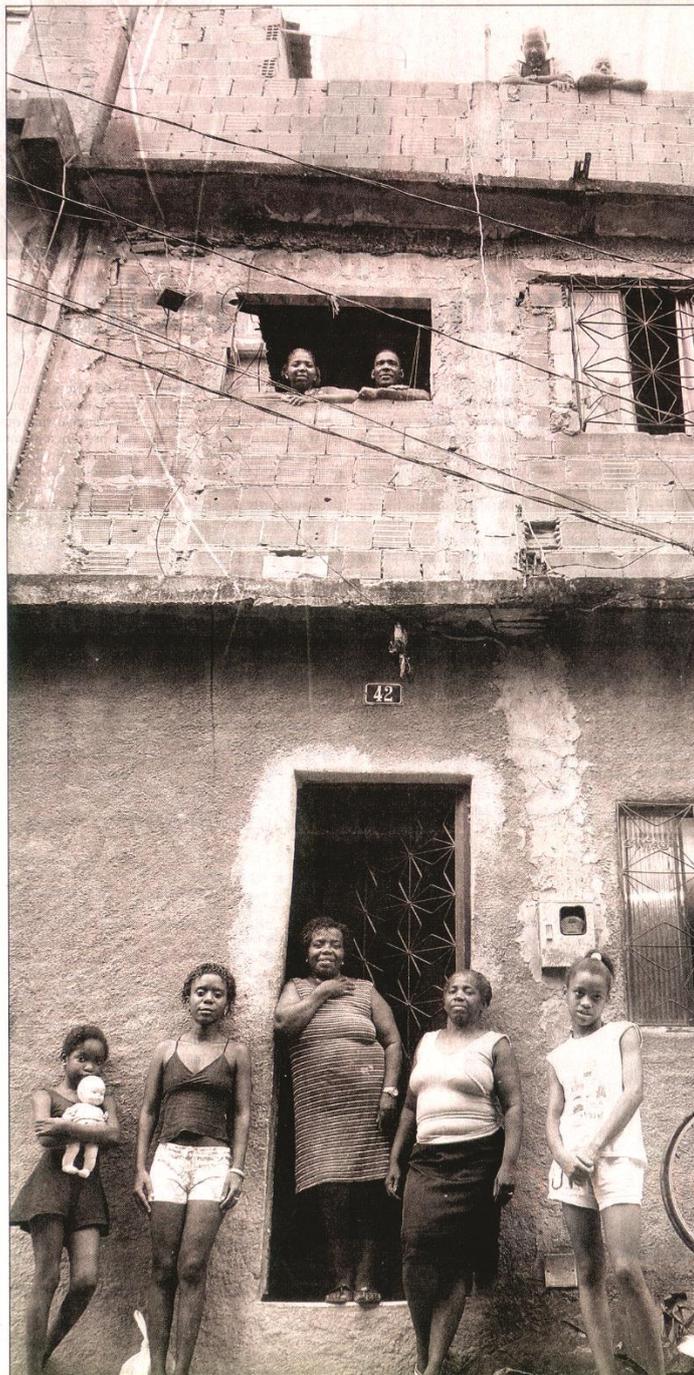
Vendidas ou alugadas em separado e móvel, as lajes se transformaram em moeda forte nas favelas. Moradora da Maré há 40 anos, Maria José de Souza, 80, conta que quando a nora ficou desempregada, seu filho resolveu construir sobre a laje uma escolinha. Professora desempregada passou a aulas no local.

A escolinha não deu dinheiro. O preço daqui é de baixa renda e não pode pagar. Hoje, alugamos o espaço por R\$ 300 por mês — conta Maria, que também cede sua sala para festas da igreja.

Creuza Dias, 46, que ergueu três andares sobre a sua primeira laje, diz do aluguel. Além de lojas, ela construiu quitinetes. Cada quarto, no Complexo do Alemão — no segundo levantamento do Censo de Estudos e Ações Solidárias Maré (Ceasm), em 2000, eram mil moradores em 16 comunidades — é alugado por R\$ 100.

Querem mais cômodos na parte de cima e também é uma forma de garantir renda para filhos e netos. Além do espaço econômico, a laje assume o papel de área de lazer. O teto de concreto armado foi uma conquista tão importante quanto a própria casa para Sedi Luís Isaias, 67 anos, moradora da favela Nova Holanda, no Complexo da Maré, em Bonsucesso. Com a laje dos dois filhos, ela conseguiu levar o imóvel de quarto, sala, cozinha e banheiro, no lugar de um barracão vulnerável à chuva. Entretanto, a família ficou pequena quando começou a nascer os netos. Dois dos filhos mudaram para o local.

— A laje virou solução para os meus filhos terem o cantinho deles — conta. Hoje, além do segundo andar, mais uma construção cresce sobre a casa de Sedi. A laje será a casa do genro, o arquiteto Luiz Gomes, 45. Há oito meses, ele toca a obra com a ajuda dos filhos. A inauguração já é esperada por toda a família. O dia de "virar" a laje é sempre comemorado com festas e jogos de futebol.



Fotos de Daniel Ramalho

cio e no final temos que comemorar — justifica Luiz.

A cozinheira Juaciara da Conceição Meireles da Silva, 45, também moradora da Nova Holanda, construiu sua casa sobre a laje da sogra. Por cima do teto do segundo andar, o filho de Juaciara, de 29 anos, ergueu mais uma casa. No último andar, uma parte da laje foi reservada para o lazer e para estender roupas.

— Costumamos reunir a família na laje para festas e colocamos uma piscina de plástico para tomar sol — conta Juaciara, enquanto estende a roupa no varal com a ajuda da neta.

Assim como a família de Juaciara, a auxiliar de produção Lívia Maria, 25, costuma reunir as amigas nos sábados para tomar sol na laje.

— Gosto de sair com a marquinha do biquíni. Ficar na laje é mais barato do que ir à praia — explica Lívia.

Nos dias de feriados e fins de semana, crianças também aproveitam as lajes para soltar pipa. Assim como dezenas de moradores das favelas, Marta, há 25 anos no Vidigal, faz planos para o futuro da sua laje. Ela pretende deixá-la de herança para as duas filhas.

Apesar das benéficas, as lajes também trazem problemas. Algumas delas são usadas por olheiros do tráfico de drogas. A laje pode se transformar em local de perigo nos dias de tiroteio. Quando estão sobre elas, moradores podem ser confundidos com traficantes e se tornam alvos para os dois lados da guerra.

Especialista em danos nas construções, Antero Parahyba, do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura do Rio, lembra que, apesar de serem dando certo nas favelas, as lajes sem cálculos representam riscos de desabamentos. Segundo ele, uma laje usada para cobertura é calculada pelo engenheiro para suportar até 50 quilos por metro quadrado. Já a laje usada como piso suporta até 150 quilos por metro quadrado.

— A solução seria a prefeitura disponibilizar algumas plantas de casas básicas e depois chamar o engenheiro para conferir — sugere Parahyba.

Coordenador-geral do Observatório de Favelas, Jailson de Souza acredita que a política pública habitacional deve levar em conta as representações e vivências dos moradores.

— Deve-se ir além da simples construção de casas, desenvolver um conjunto de ações de educação, trabalho, renda, questão ambiental, saúde, lazer e cultura — avalia Jailson.

Para Eliana Souza e Silva, do Ceasm, há uma carência de políticas habitacionais que planejem o crescimento das comunidades.

— A laje é uma alternativa de crescimento econômico que tem dado certo — comenta Eliana.

O pesquisador Ignácio Cano, da Uerj, lembra que a laje cumpre o papel de proporcionar uma forma flexível de expansão da moradia coletiva — o que não ocorre nas edificações tradicionais. O pesquisador observa, no entanto, que persiste o estigma de rejeição social contra os moradores.

— A discriminação de moradia é

Figura 3.9: Matéria do Jornal do Brasil evidencia crescimento vertical das favelas.

Já na década de 1980 o Governo Brizola adota uma postura de não remoção das favelas, já que não adiantava nada remover aquela população pobre para longe do seu local de trabalho. Existem os que defendem, como Pedro Teixeira Soares a idéia de que esta diretriz ajudou a perenizar as favelas.

“[...] com o fim das remoções, promoveu-se a ocupação permanente dos morros e outras áreas de favelas. Inicialmente, todo o investimento da poupança da população favelada era em eletrodomésticos: nos barracos havia geladeira, televisão, fogão etc. Mas o barraco era inteiramente provisório, pois qualquer dia podia ser derrubado. Quando o Brizola instituiu como diretriz política de seu governo não remover mais nada, imediatamente as pessoas passaram a investir em alvenaria.”<sup>81</sup>

No início dos anos 2000, acompanhava-se nos Jornais o antagonismo entre o prefeito César Maia e boa parte dos vereadores da Câmara, em relação a este assunto<sup>82</sup>

O terceiro aspecto, e não menos preocupante, foi o crescimento exponencial da violência, sobretudo no morro da Providência, antigo morro da “favela”, cuja origem foi explicada no início deste mesmo capítulo. Nas últimas décadas o crime organizado conta com armamento cada vez mais pesado. Os tiroteios e mortes se tornavam freqüentes, sem distinção de horário e figuravam cotidianamente nos telejornais e periódicos da cidade. No dia primeiro de junho de 2006, por exemplo, ocorreu um grande tiroteio. Uma garota de 21 anos foi atingida enquanto dormia.

Aparentemente esses fatos se tornaram situações cotidianas enfrentadas pelos moradores locais. A mesma matéria do jornal O Estadão trouxe uma foto da principal rua de acesso ao morro da Providência. Na mesma imagem estão um policial armado olhando para o morro, pronto para disparar a qualquer momento, e ao lado dele, dois rapazes despreocupados decorando a rua com

---

<sup>81</sup> Pedro Teixeira Soares é arquiteto e urbanista, formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura e já foi, entre outras coisas, técnico da Superintendência de Urbanização e Saneamento (Sursan) e da Secretaria de Planejamento do estado da Guanabara, secretário municipal de Planejamento e Coordenação Geral na gestão do prefeito Marcos Tamoio e acessor da Secretaria Municipal de Urbanismo.

Ver depoimento em: Capítulos da Memória do Urbanismo Carioca / Orgs. Américo Freire, Lúcia Lippi Oliveira – Rio de Janeiro : Folha Seca, 2002, p. 155.

<sup>82</sup> Em uma entrevista cedida para o jornal O Globo, César Maia critica a legislação que impossibilita a demolição das favelas e repassa a responsabilidade para a Câmara Municipal.

“Depois de declarar que prefere espigões na favela do que na orla, agora o prefeito Cesar Maia diz estar engessado pela Lei Orgânica (do município) para demolir prédios erguidos em áreas carentes.[...] ele (César Maia) afirma que, apesar de ter maioria no Legislativo, não apresentará projeto de emenda à Constituição municipal, alegando que não tem garantia de que conseguirá os dois terços de votos necessários para aprová-lo. Ele quer que a Proposta seja apresentada por vereadores.”

Vem na reportagem de Selma Schmidt publicada no Jonal O Globo, no dia 2 de outubro de 2005 – 2º ed – p. 19.

bandeirolas verdes e amarelas por ocasião da Copa do Mundo de Futebol. Uma imagem no mínimo intrigante (Figura 3.10).

Há um tempo, mais precisamente, no início da década de 1990, a visão dos governantes municipais sobre os possíveis destinos da zona portuária modificou-se substancialmente em relação às posições das administrações antecessoras. A prefeitura passou a adotar um modelo de gestão urbana baseado no “empresariamento” urbano, no *citymarketing* e nas parcerias público-privadas, o que, como observa Compans (2003), entrava em consonância com a política neoliberal assumida pelo poder federal naquela ocasião<sup>83</sup>.

Em 2001 a prefeitura realizou uma exposição e publicou um catálogo a fim de divulgar o Projeto de Requalificação Para a Zona Portuária do Rio de Janeiro, inspirado principalmente no projeto de requalificação urbana do porto de Barcelona.

A Cidade do Samba foi inaugurada em setembro de 2005. Também foi dada continuidade a outros projetos. É o caso da Vila Olímpica da Gamboa (inaugurada praticamente junto com a Cidade do Samba), do projeto SAGAS (aos cuidados da Secretária Municipal de Cultura) e o projeto “Habitar o Centro” (aos cuidados da Secretaria Municipal de Habitação). Estes dois últimos estão muito aquém de suas próprias metas e deveriam se encarados de forma diferenciada<sup>84</sup>. O restante dos projetos previstos no Plano de Revitalização, inclusive o de incentivo à economia local, criação de linhas de micro-crédito, geração de renda, reurbanização de logradouros, entre outros, acabaram não acontecendo.

---

83 Governo Fernando Henrique Cardoso.

84 Esta afirmação se baseia em informações levantadas junto ao corpo técnico do Instituto Pereira Passos (IPP), órgão responsável pela coordenação do Plano de Recuperação e Revitalização da Zona Portuária, e também se baseia nas observações feitas durante as visitas à campo durante a pesquisa para a realização do trabalho em tela. Além disso, pode-se tomar por base este texto sobre o programa de reabilitação de casarões históricos para uso habitacional, realizado pela Secretaria Municipal de Habitação:

“Cerca de trinta projetos já foram desenvolvidos, com 34 processos de desapropriação. A meta atual é a produção de 630 unidades no centro nos próximos anos, com a reabilitação de quarenta imóveis, em um investimento de R\$ 20 milhões.” (PORTO DO RIO. Rio de Janeiro : PECCRJ / Secretaria Municipal de Urbanismo / Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2001, pp. 115.



Figura 3.10: Rua Barão da Gamboa, principal acesso ao morro da Providência (Fonte: Fábio Motta AR).

O fato é que, após algumas décadas de estagnação, em 2005 foram executados dois projetos de vulto (Cidade do Samba e Vila Olímpica) na zona portuária.

Algumas intervenções espalhadas pelo centro do Rio de Janeiro - como o Circo Voador (na Lapa), o hotel da rede Íbis (na Praça Tiradentes) e o edifício comercial Torre Almirante (no Centro), o lançamento bem sucedido do conjunto de edifícios residências “Cores da Lapa”<sup>85</sup> em 2005 e o subsequente aumento da procura por terrenos na região do Centro por parte de diversas construtoras<sup>86</sup> - sinalizavam, naquela época, para a possibilidade da Cidade do Samba e da Vila Olímpica funcionarem como catalisadoras de um processo de renovação urbana e valorização imobiliária, podendo inclusive estimular um processo de recuperação de imóveis antigos por parte dos proprietários. Se existe alguma dúvida sobre a capacidade da degradada zona portuária se tornar alvo da classe média, além do empreendimento Cores da Lapa, vale lembrar o sucesso de venda que foi o empreendimento Saúde. Superando todas as expectativas, os compradores dos imóveis possuíam uma faixa de renda muito acima do divulgado como sendo o público alvo do empreendimento (três salários mínimos). Segundo os moradores da própria região, muitas pessoas da região

<sup>85</sup> Ver matéria de Alba Valéria Mendonça publicada no jornal O Globo em 27 de novembro de 2005, pp. 26.

<sup>86</sup> Ver matéria de Luciana Calaza, publicada no jornal O Globo em 2 de abril de 2006. (caderno Morar Bem, capa)

se cadastraram para obter um imóvel, no entanto, com um ano de projeto, o público alvo do empreendimento deixou de ser o comprador que ganhava cerca de três salários para o que ganhava nove salários mínimos. Constatou-se em depoimentos obtidos junto aos moradores e com Gabriel Catarino (47 anos, diretor da Associação de Moradores e Amigos da Gamboa) que, no final das contas, a maioria das unidades do condomínio residencial da Saúde foi comprada por funcionários do Estado de classe média alta que compraram os imóveis como forma de investimento, alugando-os e vendendo-os para terceiros<sup>87</sup>.

Após todas estas ponderações e depois de tantos anos de abandono e descaso por parte do poder público, as novas intervenções urbanas fizeram com que os moradores da zona portuária se encontrassem em um momento de expectativa em relação ao seu próprio destino e ao destino do seu bairro. Estavam temerosos por uma limpeza socioeconômica ou “gentrificação”, como chamam alguns autores, e ansiosos pelo desenvolvimento econômico-social, não excludente para a região e pela conseqüente melhoria da qualidade de vida local.

---

<sup>87</sup> Segundo entrevista obtida na pesquisa “Demanda Habitacional para o Centro do Rio” houve uma “feira de imóveis” em que foi lançado o empreendimento, favorecendo àqueles que puderam ter acesso a essa informação. Dentre o segmento “privilegiado” havia muitos motoristas de táxi.  
Ver mais em: PEREIRA DA SILVA, M. Laís; VASCONCELLOS, Lelia; BRILHANTE, Ronaldo; SANTOS, Felipe. Demanda Habitacional para o Centro do Rio. Niterói: UFF / CEF, 2002.



## 4. -CARACTERIZAÇÃO DA ÁREA

Um olhar mais atento leva a percepção dos diferentes contextos presentes na região dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Os morros são de ocupação mais antiga e abrigam majoritariamente residências. Os tipos de edificações encontrados são os mais distintos. No entanto, as mais comuns são casas de apenas um pavimento e sobrados de dois ou três pavimentos com fachadas extremamente semelhantes, tanto na proporção e distribuição das aberturas na fachada, quanto no estilo arquitetônico e implantação dos edifícios nos lotes. Os prédios geralmente são construídos sobre os limites laterais, colados uns aos outros e, na maior parte das vezes, compartilhando a mesma parede. As fachadas foram edificadas sobre o alinhamento das ruas, ocupando toda a extensão frontal dos lotes, geralmente estreitos e profundos. Onde a declividade do terreno é muito acentuada são encontradas soluções alternativas de calçadas e, pelo mesmo motivo, nestas áreas os lotes geralmente são mais curtos em relação aos terrenos planos, para melhor se adaptar ao relevo adverso. Nos fundos dos terrenos geralmente existe um pequeno quintal.

Por conta destas características, as ruas possuíam um aspecto de corredor formado pelo conjunto de fachadas contínuas. A presença de árvores nas calçadas e nas casas também é rara, devido talvez à própria característica da urbanização portuguesa. Em menor número, também é possível encontrar edificações com porão alto e com afastamento lateral em relação ao lote vizinho.

Já nas bases dos morros se abrigam edificações de uso misto, em sua maioria. Destacam-se os sobrados com fachadas em estilo eclético com comércio ou serviço no térreo e moradia no andar superior. Vale chamar a atenção para a clara diferença percebida entre os dois lados das ruas que já foram praias no passado – como a atual Rua Sacadura Cabral, a rua da Gamboa e a rua Santo Cristo. De um lado da via (correspondente às bases dos morros) encontram-se quase que exclusivamente sobrados de uso misto e do outro (correspondente às antigas praias) se destacam diversos trapiches e armazéns, remanescentes que outrora lançavam suas estruturas sobre o mar. É o caso do Moinho Fluminense, do trapiche da Harmonia, o trapiche Modesto Leal, entre outros. Estas benfeitorias foram executadas de maneira desconexa e espontânea (muitos deles executados por iniciativa de particulares no final do século XIX) em diversos pequenos aterros precedentes

ao grande aterro executado na gestão do prefeito Pereira Passos. Os prolongamentos das ruas preexistentes até o mar formariam, pouco mais tarde, as conexões com a malha ortogonal de ruas do novo projeto para o porto do Rio de Janeiro. As quadras geradas por este processo possuem dimensões e formas particulares.

As partes mais recentes são as partes planas. Correspondem às áreas aterradas na primeira década do século XX. Esta é cortada por um tecido urbano ortogonal formado por vias de dimensões mais generosas. Fica evidente o contraste em relação às ruas e becos que sobem os morros da região. Neste local instalaram-se pouco a pouco grandes estruturas arquitetônicas e urbanas. Dentre estas: indústrias, grandes armazéns, pátios de manobra de trens, a rodoviária NovoRio, o elevado da Perimetral, uma série de edifícios institucionais (prédios da polícia federal, do Ministério da Fazenda, do Ministério da Agricultura, do Ministério da Saúde, do Tribunal de Justiça, entre outros), alguns serviços governamentais (como o Hospital Federal dos Servidores do Estado, prédios do INSS, INAMPS, entre outros), além dos armazéns da Cia. Docas que pontuam toda a extensão do cais do porto e se configuram como elementos marcantes na paisagem. Também foi esta região a mais afetada com o esvaziamento econômico da região portuária. Muitos dos edifícios citados acima foram fechados, abandonados ou subutilizados.

Além das próprias dimensões destes quarteirões serem distintas das áreas vizinhas, também a forma de parcelamento é radicalmente diferente. Até por conta das diferentes funções atribuídas a estas edificações - grandes armazéns de estocagem, grandes edifícios públicos- geralmente um único edifício ocupa a quadra inteira ou grande parte da mesma. Diferentemente da parte antiga onde as quadras são subdivididas em muitos lotes estreitos e profundos.

A falta de permeabilidade entre os três bairros portuários e os outros bairros vizinhos e até em relação ao mar também foi um fator preponderante para aumentar a agonia dos comerciantes locais e proprietários que ainda resistem às décadas de abandono que os bairros sofreram. Desde o início, o isolamento geográfico em relação ao resto da cidade sempre foi pretexto para se destinar a esta região todo tipo de uso que fosse mais constrangedor ou problemático (mercado de escravos, hospital para leprosos, força, atividades portuárias pesadas). Algumas outras intervenções, como o elevado da Perimetral (Figura 4.1), demolido recentemente, contribuíram durante décadas para acentuar ainda mais a sensação de isolamento destes bairros que passaram a ser local de passagem, base para conexões rodoviárias.

A zona portuária é limitada ao norte pela Baía de Guanabara, mas com ela seus habitantes não mantêm nenhum contato visual, devido às restrições de acesso impostas pelas atividades de con-

trole alfandegário das docas. O único contato possível com o mar se dava através de uma vista rápida de quem dirigia através do elevador da Perimetral, demolido no governo de Eduardo Paes.

Ao sul, uma cadeia de pequenos morros - da Conceição, do Livramento, da Providência e do Pinto - se configura como uma fronteira geográfica, comprometendo a acessibilidade da área. Até hoje, para se acessar o porto, vindo do centro, é preciso contornar estes obstáculos.



Figura 4.1: Fotos do elevador da Perimetral que cortava a zona portuária em 2005 (Fonte: fotos do autor).

Uma descrição da área portuária, como era da década de 2000, deveria abranger duas visões diferentes, a de quem se desloca de carro pelas vias que conectam o centro a outros bairros distantes e a de quem percorre as ruas a pé, de quem vive o dia a dia de suas praças e ruas secundárias (do ponto de vista viário) utilizadas apenas por seus habitantes e trabalhadores locais (**Erro! Fonte e referência não encontrada.**).

A zona portuária destaca-se por ser uma amálgama de diferentes tipos de configurações urbanas, onde diversos tempos convivem e se sobrepõem. É interessante ressaltar que existe sempre uma interdependência entre arquitetura e lote urbano. Essa relação se faz sempre presente, independentemente da mesma ter sido planejada por um projeto urbanístico ou tenha se desenvolvido de maneira informal ao longo do tempo, através de modos tradicionais de se construir. Nestor Goulart Reis Filho<sup>88</sup> descreve bem o que significa esta interdependência para a presente tese:

“Isto significa que, ao examinarmos uma arquitetura condicionada por um certo estágio tecnológico e por determinadas solicitações de ordem sociocultural e econômica e, simultaneamente, ao examinarmos um traçado urbano condicionado por outros fatores, admitimos que estes compromissos tendem a gerar, dentro das possibilidades colocadas, tipos de relações e configurações que satisfaçam às duas ordens de solicitações. Estas são, basicamente, as relações entre os espaços públicos e espaços privados”.(REIS FILHO, 17: 2004.)

Desta maneira, algumas configurações se consolidaram conseguindo se adaptar às constantes mudanças de ordem tecnológica, política e socioeconômica que agiram sobre a zona portuária. Outras configurações, entretanto, não foram capazes de sobreviver a estas alterações.

O isolamento da região, a baixa renda de seus habitantes, as restrições legislativas impostas sobre o patrimônio histórico e a falta de investimento econômico ocasionaram, pouco a pouco, a estagnação destes bairros até poucos anos atrás.

A substituição dos antigos usos comerciais por novos usos - incompatíveis com a tipologia das edificações - levou alguns proprietários desinformados ou indiferentes a fazer adaptações que muitas vezes descaracterizam as fachadas e a cobertura dos prédios. Outra grande parte do comércio fechou suas portas durante as décadas de estagnação econômica. O abandono do casario por parte dos proprietários possibilitou a gradativa transformação das construções em ruínas. Não era raro que essas construções fossem invadidas pela crescente população de rua ou utilizadas em alguns casos como estacionamentos, em outros como lava-jato de carros e vans.

---

<sup>88</sup> REIS FILHO, Nestor Goulart. Quadro da Arquitetura no Brasil – 10ª ed. - São Paulo : Editora Perspectiva S. A., 2004.

Concomitante a isso, os morros - ocupados por favelas ou por um casario antigo que foi se degradando com o tempo – sofreram (e ainda sofrem) com a ausência de salubridade, lazer, educação, segurança e com tantos outros constrangimentos sociais. O Morro da Conceição foi o único que permaneceu preservado. A violência aumentava vertiginosamente e vivenciava-se um clima de preocupação nas ruas desertas e mal iluminadas durante a noite. Entretanto, depois que o projeto Porto Maravilha foi posto em prática depois de 2009, muitas obras vêm sendo feitas. Novos postes de iluminação pública foram instalados na também nova Via Binário, assim como na Rua Sacadura Cabral, no Largo de São Francisco da Prainha e no Cais do Valongo. Outras obras ainda estão em curso e outras tantas ruas permanecem no escuro. Em abril de 2010, foi instalada uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) no Morro da Providência, o que ajudou a aumentar a “sensação” de segurança e escamotear, segundo diversos moradores da Providência, as atividades do tráfico de drogas. A presença estratégica da UPP também ajudou na viabilização do projeto Porto Maravilha, pois a violência presente na Providência era considerada pelos planos de revitalização antecessores como um entrave que dificultava muito a atração de investidores para a região.

Outro grande problema destes bairros são as constantes enchentes que acontecem a cada chuva mais forte, a escassez de mobiliário urbano e de vagas de estacionamento organizadas de forma que não atrapalhem a circulação de pedestres. A solução para esses problemas também foi prevista na primeira fase do projeto Porto Maravilha e foi realizada em parte.

Como se pode constatar, a região portuária é uma área em que as contradições sociais, arquitetônicas e urbanísticas convivem diariamente. A cidade não conta seu passado, mas o contém como as rugas no rosto de uma velha senhora. A cidade é a sobreposição de diversos tempos, expressas nas permanências das formas físicas do passado que ainda são possíveis experimentar (ROSSI, 1998), no contraste entre os diferentes traçados das vias e na relação particular deles com os tipos de construções, atividades sociais e econômicas que lá se encontram, nas fraturas expostas do tecido urbano.

#### .4.1 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A ÁREA PORTUÁRIA

Ao se analisar a história das políticas públicas urbanas - em relação à região portuária - das últimas três décadas encontramos um debate que opõe visões distintas em torno do tema da preservação x renovação urbana, planejamento urbano tradicional x planejamento estratégico. Os últimos trinta e cinco anos são marcados por políticas distintas. Desta forma, o texto abordará primeiramente o projeto SAGAS, bastante representativo da postura da administração municipal da década de 1980. Posteriormente se fará uma breve descrição dos diversos planos urbanísticos realizados para o Rio de Janeiro. Uma maior ênfase será dada à descrição dos dois últimos planos<sup>89</sup> para a cidade, assim como à descrição dos seus princípios básicos e dos seus mecanismos legais. Por último, se prestaram esclarecimentos sobre o que concerne o Plano de Recuperação e Revitalização da Zona Portuária e o projeto Porto Maravilha, cuja ideia entra em perfeita consonância com as diretrizes do Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro. Assim, será possível discernir melhor sobre como as políticas públicas vêm se refletindo na zona portuária e também sobre como se tornou possível, dentro desse contexto, a realização desta grande intervenção urbana que é o Porto Maravilha.

##### *Projeto Sagas*<sup>90</sup>

A década de 1980 notabilizou-se, no Brasil, pela redemocratização do país e pela descentralização administrativa. No Rio de Janeiro, o planejamento participativo começava a se tornar uma possibilidade real, através da ascensão do Partido Democrático Trabalhista (PDT) ao poder, com a eleição de Leonel Brizola para o governo do Estado e a nomeação de Jamil Haddad à prefeitura da capital do Estado, em 1983, dando início a um período “brizolista”, tanto na esfera estadual como na municipal.

As palavras de ordem referentes às intervenções urbanas eram preservacionismo e apelo comunitário. Nesta época surgem alguns projetos, com o objetivo de proteger o patrimônio arquitetônico e definir parâmetros para a ocupação da região central do Rio de Janeiro. Uma dessas experiências é o Projeto para a preservação e manutenção do patrimônio histórico e arquitetônico da Saúde, Gamboa e Santo Cristo (SAGAS), que contempla esses antigos bairros. Os desejos e frus-

---

89 Plano Diretor Decenal para o Rio de Janeiro e o chamado Plano Estratégico para o município do Rio de Janeiro.

90 Projeto Sagas. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Cultura / Departamento Geral de Patrimônio Cultural, 1984.

trações dos movimentos sociais e das associações de moradores finalmente foram ouvidos em encontros e seminários, em 1983, com representantes do governo e com entidades acadêmicas e profissionais, refletindo-se em uma legislação restritiva à especulação imobiliária e na adoção de uma política de recuperação e preservação dos conjuntos arquitetônicos considerados relevantes.

O projeto SAGAS abrange parte dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo e teve sua origem ligada à iniciativa da própria associação de moradores, passando posteriormente pelo estudo de profissionais especializados até alcançar a sua forma final. Trata-se, resumidamente, de um projeto que tinha dentre seus objetivos norteadores, preservar o uso residencial e o patrimônio arquitetônico da zona portuária, a manutenção dos imóveis preservados, a renovação da área, assim como oferecer condições para o ressurgimento de tipos de edificações (tais como vilas) características de algumas partes da região e que estavam impossibilitadas de se viabilizar com a legislação urbana precedente.

A legislação anterior ao projeto possibilitava grandes transformações e os usos permitidos eram majoritariamente incompatíveis com a vocação residencial dos antigos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Os projetos de alinhamentos previam a construção de viadutos e de grandes recuos. Os moradores da região sentiram que teriam de tomar alguma providência em relação à manutenção do modo de vida dos seus bairros e estas foram tomadas em 1983. Neste ano as associações de moradores dos referidos bairros promoveram a “1º quinzena de debates sobre o bairro da Saúde”, onde estavam presentes alguns órgãos governamentais. Durante os debates foi proposta a criação de um grupo de trabalho cuja finalidade seria estudar os problemas postos pela comunidade.

Após algumas reuniões, foi constituído o Grupo de Trabalho Comunitário e Institucional de Proteção e Valorização do Patrimônio Cultural dos Bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo. O plantel recém-formado contava com profissionais da Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico (INEPAC), do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, do Instituto Municipal de Arte e Cultura (RIOARTE), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Silva e Souza, do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e de representantes da Associação de Moradores da área.

As propostas iniciais do Grupo, na ocasião do 1º Relatório do Projeto SAGAS em novembro de 1984, foram, em primeiro lugar, referentes à revisão da legislação urbanística, procurando adequá-la a uma nova ordem capaz de preservar a identidade cultural dos bairros da zona portuária e ainda, possibilitar e até mesmo garantir a manutenção e renovação do uso residencial na área. Em

segundo lugar, as reivindicações diziam respeito ao tombamento de diversos edifícios de reconhecido valor cultural e histórico. O grupo de trabalho defendeu o tombamento de vinte e cinco bens culturais, dentre eles cortiços, igrejas, fábricas, vilas e outros considerados representativos e, como escrito anteriormente, de reconhecido valor para a região e também, por que não, para a cidade do Rio de Janeiro.

A Superintendência de Planejamento e Coordenação Geral elaborou uma nova legislação que foi amplamente debatida com a comunidade local, dando origem ao decreto nº 5459, em 08/11/1985, que considerou parte dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo como de interesse para fins de proteção ambiental, instituindo-se uma área de proteção ambiental (APA). A responsabilidade destas áreas ficou a cargo do Departamento Geral de Patrimônio Cultural da Secretaria Municipal de Cultura. Posteriormente, foi sancionada em 04 de maio de 1987 a lei nº 971, instituindo definitivamente a APA, correspondente à área de preservação do projeto SAGAS. Em 1989 foi criado o Escritório Técnico do Projeto Sagas (TEC/SAGAS) pelo Decreto 7351/88.

Foram delimitadas, por esse decreto, quatro subáreas de preservação e aproximadamente 1100 edificações, contidas nas mesmas, foram denominadas como preservadas. As demais edificações que se encontram dentro destas subáreas são denominadas “tuteladas”. Qual a diferença entre elas? Os proprietários destas edificações preservadas possuem o direito de requerer isenções fiscais (IPTU, taxas de obras), desde que mantenham seus imóveis preservados de acordo com os critérios estabelecidos pela Secretária Municipal de Cultura. Os critérios para a seleção destes imóveis preservados pela Secretaria de Cultura foram a qualidade arquitetônica, histórica e artística, além da manutenção dos conjuntos arquitetônicos, alguns deles considerados deveras significativos no contexto da evolução urbana do Rio de Janeiro. Os demais imóveis dentro destas subáreas de renovação urbana, que abrangem áreas a serem reconstituídas e áreas a serem preservadas, são os tutelados e sobre eles recai apenas uma legislação restritiva, onde se define uma série de normas quanto aos usos permitidos (delimitados por zonas), gabaritos, remembramentos e estacionamento de veículos. É evidente que toda obra efetuada nos imóveis dentro das subáreas mencionadas, inclusive as adaptações para mudança de uso do imóvel, deverá passar pela aprovação do Departamento Geral de Patrimônio Cultural, da Secretaria Municipal de Cultura.

As vinte e cinco propostas de tombamento foram encaminhadas aos órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio cultural, nas esferas federal, estadual e municipal, pelo Grupo de Trabalho. Em 17 de abril de 1985, a Prefeitura, através do decreto 5047, tombou provisoriamente os bens e, em 24 de maio do mesmo ano, o decreto nº 5108 veio a complementar o decreto anterior.

Em seguida, cada um dos bens começou a ser detalhadamente estudado, a fim de que fossem formadas as bases teóricas que definiram a relação dos bens que hoje já são definitivamente tomados pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

O Projeto Sagas tem os mesmos fundamentos do Projeto do Corredor Cultural<sup>91</sup> e, apesar de não ser tão bem sucedido quanto este, certamente teve influência sobre a área. Existem diversos conjuntos arquitetônicos bem preservados. É claro que existem também um número crescente de edificações descaracterizadas, irregulares e em ruínas. Mas o fato interessante é que percentualmente existem mais destas edificações entre os imóveis tutelados do que entre os imóveis preservados. Desta forma, pode-se interpretar que o Projeto Sagas surtiu algum efeito para a preservação da região, apesar de ser duramente criticado por alguns moradores locais, a maioria deles desinformados ou pouco interessados em relação à preservação destes bairros, em diversas ocasiões ao longo desta tese. De maneira geral, o Projeto Sagas vem agindo como um retardador da descaracterização e degradação destes bairros ao invés de agir como ponto de partida para a renovação e reconstituição dos conjuntos arquitetônicos.

Talvez a baixa renda dos moradores<sup>92</sup> seja a motivo pelo qual o Projeto Sagas não tenha obtido tanto sucesso quanto o Corredor Cultural, apesar de oferecer as mesmas vantagens. No entanto, este é apenas um dos fatores influenciadores e seria querer demais que apenas o Projeto Sagas fosse capaz de revitalizar a região, dada a profundidade dos problemas de esvaziamento econômico que a zona portuária vêm sofrendo desde a década de 1960.

---

91 O projeto Corredor Cultural foi uma iniciativa da Prefeitura, da RIOARTE e do IPLANRIO e têm por objetivo preservar o ambiente histórico do Centro do Rio de Janeiro. Estabelece critérios para a construção de novas edificações e para a manutenção das antigas. Oferece isenções fiscais para os proprietários que preservam seus edifícios. Os dispositivos legais do projeto constam na Lei nº 506 de 17 de janeiro de 1984.

Ver mais em: Corredor Cultural: como recuperar, reformar ou construir seu imóvel. Rio de Janeiro: RIOARTE / IPLANRIO / PCRJ, 1985.

92 Cerca de 70% da população local assalariada recebe mensalmente até três salários mínimos.

*Plano Diretor e Plano Estratégico*<sup>93</sup>

O capítulo sobre Política Urbana da Constituição de 1988 traz algumas inovações no tratamento institucional dos problemas das cidades brasileiras. O conceito de propriedade e, em particular, o conceito de propriedade urbana sofreria mudanças, sobretudo pelo fato desse direito ficar condicionado à exigência de que a propriedade cumpra sua “função social”.

Outro fator importante foi o deslocamento da responsabilidade da gestão da política urbana para os municípios, sendo que os que possuíam mais de 20 mil habitantes seriam obrigados a elaborar um plano diretor<sup>94</sup>.

Na Constituição está escrito que os municípios dispõem de três dispositivos<sup>95</sup> que permitiriam aos mesmos alcançarem os objetivos pretendidos, no caso, dar um aproveitamento apropriado aos terrenos não edificados, subutilizados ou abandonados que se localizem na área definida pelo plano diretor. No caso do plano diretor do Rio de Janeiro optou-se pela utilização do imposto progressivo no tempo, baseado no artigo 156, pgf. 1º, da atual Constituição.

No entanto, o que diferencia o plano diretor de 1992, é que ele não se restringe aos aspectos físicos e territoriais. Existe, pela primeira vez, uma tentativa de traduzir dados sócio-econômicos em instrumentos capazes de realizar transformações concretas. São firmados princípios onde se esti-

---

93 Este texto tem por base os seguintes textos:

CAVALIERI, Paulo Fernando. Plano Diretor de 1992 da Cidade do Rio de Janeiro: Possibilidades de Reforma Urbana. IN: Globalização, Fragmentação e Reforma Urbana – O Futuro das Cidades Brasileiras na Crise. RIBEIRO, Luiz César de Q; SANTOS JUNIOR, Orlando Alves dos – 2º ed – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

COMPANS, Rose. Empreendedorismo Urbano: entre o discurso e a prática – São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos [pesquisa e texto, SINGAUD, Márcia Frota; PINHO, Claudia Maria Madureira de]. Morro da Conceição: Da Memória o Futuro. Rio de Janeiro: Sextante: Prefeitura, 2000

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro – Rio Sempre Rio, 1996.

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria de Urbanismo. Plano Diretor Decenal da Cidade do Rio de Janeiro, 1993.

94 O plano diretor é o “instrumento básico da política de desenvolvimento e expansão urbana” (Constituição, art. 182, pgf. 1º). Pois no segundo parágrafo deste mesmo artigo afirma-se que a propriedade urbana “cumpra sua função social quando atende às exigências fundamentais de ordenamento da cidade, expressas no plano diretor”.

95 Os três dispositivos são os seguintes: obrigar o proprietário a parcelar ou edificar o imóvel em um prazo determinado, depois cobrar do proprietário o imposto imobiliário (IPTU) progressivo no tempo e finalmente, se nada disso surtir efeito, desapropriar o imóvel, pagando-o com títulos da dívida pública com prazo de dez anos (Constituição, art. 182, pgf. 4º).

pula que a propriedade urbana deve cumprir a sua função social, onde os interesses dos proprietários estão submetidos aos interesses coletivos.

O primeiro plano para a cidade do Rio de Janeiro foi o Plano Agache<sup>96</sup> (1927-30) que propunha diversas medidas quanto ao uso e ocupação do solo, sistema viário, saneamento, habitação e reserva de terras públicas, enfocando principalmente a área central do Rio de Janeiro. Alguns parâmetros definidos por Agache na época para o zoneamento da cidade, ainda se encontram em vigor em parte do centro do Rio de Janeiro, como é o caso da Esplanada do Castelo. O urbanista chegou a definir gabaritos para as edificações em relação às larguras das ruas, produzindo desenhos e perspectivas das volumetrias das ruas projetadas. Algumas intervenções urbanas próximas à área portuária foram inspiradas nesse plano. A abertura da Avenida Presidente Vargas, um trecho das ligações de metrô existentes e túneis de ligação norte-sul são alguns exemplos mais significativos dessas intervenções. (ABREU, 1997; CAVALIERI, 1997)

O segundo plano, intitulado Plano Doxiadis (1964-65), tinha como objetivo preparar a cidade para o ano 2000 e, diferentemente do plano anterior, abarcava toda a região metropolitana. Com o novo surto de crescimento da cidade, ocasionado pela transformação da condição de Distrito Federal em Cidade-Estado da Guanabara<sup>97</sup>, a administração pública da época, resolveu encomendar os serviços de um escritório grego denominado Doxiadis Associates, para elaborar um plano que apontasse algumas diretrizes para a cidade. O Plano Doxiadis propunha a distribuição da concentração da população em diversos sub-centros hierarquizados. Além disso, o plano dava bastante atenção ao abastecimento de água e ao saneamento básico, problema grave na época. Grande parte das propostas relacionadas a este último aspecto foi concretizada, sobretudo o sistema de adução da cidade. As idéias desse plano para a articulação rodoviária de todo o município, baseadas em uma rede de vias arteriais que foram batizadas com nomes de cores, foram parcialmente implantadas, a exemplo das Linhas Vermelha (1992) e Amarela (1997). (CAVALIERI, 1997)

Tanto o Plano Agache como o Doxiadis não puderam ser totalmente implantados, pois os mesmos desconsideravam a realidade física da cidade existente. Atualmente, existe um grande número de projetos de alinhamentos viários (PA's) provenientes desses dois planos, sobretudo do Doxiadis, que não foram implantados, porém ainda são válidos e se configuram, em muitas ocasiões, em entraves legais, gerando recortes indesejáveis no desenho urbano.

---

96 Elaborado pelo urbanista francês Alfred Agache, foi o primeiro plano-diretor para a cidade do Rio de Janeiro.

97 Esta mudança da capital federal para Brasília ocorreu em 21 de abril de 1960, sob a gestão do então governador do Estado, Carlos Lacerda.

O terceiro plano - chamado Plano Urbanístico Básico (PUB RIO) elaborado desta vez por técnicos da administração municipal em 1977 - vem com a fusão dos antigos Estados do Rio de Janeiro e da Guanabara (1975) e caracteriza-se por apresentar um conjunto de diretrizes, estudando a cidade de maneira sistemática, através da sua divisão em seis grandes áreas de planejamento, obedecendo critérios referentes a características geográficas, similaridades morfológicas e socioeconômicas. Infelizmente limitou-se a isso e não foi além.

No ano de 1992, foi aprovado o Plano Diretor Decenal da Cidade, respondendo a uma demanda de regulamentação que abarcasse questões como “qualidade de vida dos habitantes” e “desenvolvimento das funções sociais da cidade”. Tal plano foi diferente dos seus antecessores, sobretudo no que se refere ao intuito de evitar que grupos econômicos mais fortes viessem a se apoderar dos melhores terrenos a fim de obter lucro de diversas maneiras, entre elas a especulação imobiliária, gerando uma cidade extremamente injusta e perversa onde as classes sociais de menor poder aquisitivo são totalmente excluídas. (CAVALIERI, 1997)

Não é necessário dizer que tal plano foi duramente combatido pelos empresários da “indústria imobiliária” que tentaram de todas as maneiras, sem êxito, diga-se de passagem, evitar que o plano fosse aprovado. Além disso, sofreu duras críticas a respeito de sua viabilidade política e sobre a dificuldade de se fazer com que as medidas propostas no plano diretor funcionassem na prática, devido a toda burocracia que geraria o processo, além da quantidade exorbitante de leis que teriam que ser aprovadas em um inviável espaço de tempo.

Empossado em 1993, o Prefeito César Maia mandou retirar da Câmara Municipal diversos projetos de lei que regulamentavam alguns instrumentos previstos pelo Plano Diretor. Na época, o Prefeito justificou a medida com a alegação de que, dada a sua importância, os projetos deveriam “ter um aprofundamento ainda maior por parte de toda a sociedade”.

Esta medida fez com que o Plano Diretor tivesse seu poder de atuação praticamente anulado, resumindo-os a um conjunto de princípios. Ambos caracterizados por se oporem aos interesses do setor imobiliário, o IPTU progressivo e o solo criado estavam entre os instrumentos referidos. O primeiro tentava combater a retenção especulativa do solo urbano e o segundo tornava onerosa a concessão do direito de construir, para os proprietários de imóveis privados. O princípio básico destes instrumentos era arrecadar para distribuir a renda de forma mais justa para a população como um todo. (CAVALIERI, 1997)

No mesmo ano de 1993 foi realizado o Seminário “Rio-Barcelona: Estratégias Urbanas” onde foram apresentadas palestras sobre o plano de reestruturação urbana de Barcelona, baseado na cooperação público-privado e no ideal de transformação da cidade. No mesmo ano foi firmado - entre a Prefeitura, a Associação Comercial (ACRJ) e a Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (FIRJAN) - o convênio para a elaboração do Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro (PECRJ), que contaria com a consultoria da empresa Tecnologias Urbanas Barcelona AS, encabeçada por Oriól Bohigas e Jordi Borja. (VAINER, 2000; FONSECA, 2006)

Esta consultoria fornecia uma metodologia para a elaboração do PECRJ<sup>98</sup> baseada em uma lógica de pontos fortes e fracos, afinada com a ótica de quem enxerga a cidade como mercadoria a ser vendida, com suas potencialidades e debilidades. Esta é uma visão extremamente reducionista e não leva em conta a real complexidade urbana, mas parece ter agradado ao prefeito recém empossado e ao secretário de urbanismo escolhido por ele: o arquiteto e urbanista Luis Paulo Conde (que se tornaria o prefeito na próxima gestão). Os dois, encantados com os resultados obtidos por Bohigas e Borja na revalorização dos espaços públicos de Barcelona para os Jogos Olímpicos de 1992, resolveram comprar a experiência dos espanhóis. Mas o que é exatamente o chamado “plano estratégico” e em que ele se baseia? Em seu texto “Pátria, empresa e mercadoria”, Carlos B. Vainer<sup>99</sup> explica que:

“Inspirado em conceitos e técnicas oriundos do planejamento empresarial, originalmente sistematizados na Harvard Business School, o planejamento estratégico, segundo seus defensores, deve ser adotado pelos governos locais em razão de estarem as cidades submetidas às mesmas condições e desafios que as empresas”.(VAINER, 2000, p. 76)

Segundo o próprio Borja<sup>100</sup> as cidades estariam se conscientizando da globalização da economia e da comunicação e que conseqüentemente passaria a existir uma competição entre as principais cidades, que se constituem como centros territoriais. Castells enfatiza ainda mais a questão da necessidade de mudança no planejamento devido às novas imposições da economia mundial:

---

98 O financiamento do Plano Estratégico para a cidade ficava a cargo de um consórcio mantenedor, formado por 51 empresas e associações empresariais. cujos interesses podem ser avaliados a partir dos tipos de empresas participantes: 12 shoppings, 8 construtoras, 7 indústrias, 6 bancos, 4 seguradoras, 4 associações de classe, 3 empresas de alimentação, 2 empresas de telecomunicações, 1 grupo hoteleiro, 1 supermercado, 1 jornal, 1 empresa pública e 1 empresa aérea<sup>98</sup>.

99 VAINER, Carlos B. Pátria, empresa e mercadoria. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. A Cidade do Pensamento Único— Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, pp. 75-103.

100 BORJA, Jordi (ed.). Barcelona – Um Modelo de transformacón Urbana. Quito, Programa de Gestión Urbana / Oficina Regional para América Latina y Caribe, 1995, pp. 276. Apud. VAINER, Carlos B. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. A Cidade do Pensamento Único— Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, pp. 76.

“A flexibilidade, globalização e complexidade da nova economia do mundo exigem o desenvolvimento do planejamento estratégico, apto a introduzir uma metodologia coerente e adaptativa face à multiplicidade de sentidos e sinais da nova estrutura de produção e administração”<sup>101</sup>

O foco dos debates a respeito das questões urbanas mudou. Se antes as discussões giravam em torno de temas como equipamentos de consumo coletivo, crescimento desordenado, movimentos sociais urbanos, reprodução da força de trabalho, racionalização do uso do solo, agora o problema é a competitividade urbana. Competir por investimento de capital, tecnologia, atrair novas indústrias e negócios e força de trabalho qualificado, ser competitiva no preço e na qualidade de serviços.<sup>102</sup>

Vainer<sup>103</sup> é um dos autores que tenta demonstrar - com base nos textos dos principais defensores do planejamento estratégico, onde a cidade é vista como uma mercadoria - que este projeto de cidade está submetido aos interesses empresariais globalizantes, a despeito dos interesses coletivos da população como um todo. Tal projeto de cidade depende em grande parte da negação de qualquer tipo de debate político e das condições de exercício da cidadania. Afinal, em uma empresa onde as exigências do mercado internacional e local reinam sobre o poder público, o pragmatismo e a produtividade não deixam espaço para discutir objetivos ou se refletir sobre os reais rumos desejáveis para sua população. Por isso mesmo é extremamente necessário que se construa um consenso, um discurso que agrade a todas as classes sociais, políticas e empresariais. Em suma, a construção política do discurso ideológico do projeto de cidade é uma parte importante do processo.

A esse respeito Compans<sup>104</sup> nos fornece alguns dados que exemplificam bem a idéia de criação de consenso. Em seu livro “Empreendedorismo Urbano: Entre o discurso e a prática”, Compans esmiúça a maneira como se deu o processo de elaboração do Plano Estratégico do Rio de Janeiro. A autora chama a atenção para o fato da metodologia empregada no Plano Estratégico - em

---

101 CASTELLS, Manuel. *The World Has Changed: Can Planning Change?* (Keynote Speech, ACSP Annual Meeting). Austin, Texas, mimeo, 1990, pp. 14. Apud. VAINER, Carlos B. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único – Petrópolis*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, pp. 76.

102 World Economic Development Congress & The World Bank. *World Competitive Cities Congress. Executive Summary Document*. Washington, DC, mimeo, 1998, pp.2. Apud. VAINER, Carlos B. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único – Petrópolis*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000, pp. 77.

103 Op Cit.

104 Informações mais detalhadas em: COMPANS, Rose. *Empreendedorismo Urbano: entre o discurso e a prática* – São Paulo: Editora UNESP, 2005.

todas as suas etapas - privilegiar a “sistematização e filtragem de percepções e propostas encaminhadas por participantes” (COMPANS, 2005, p. 195), em detrimento de qualquer debate político que pudesse evidenciar qualquer tipo de antagonismo. Quando muito, tais debates eram feitos com grupos homogêneos que possuíam basicamente os mesmos interesses. Compans evidencia que, mesmo que “cidadãos interessados” tenham participado da elaboração do Plano, prestando suas opiniões e idéias, essas mesmas estavam sempre condicionadas a questões previamente selecionadas. Ou seja, não foram os cidadãos que determinaram os “temas críticos” a serem discutidos, eles apenas opinaram sobre os mesmos. E mais, posteriormente os relatórios realizados com a participação (ainda que direcionada) de membros da população foram mais bem elaborados pelo corpo técnico e pelo Comitê Executivo no Diagnóstico da Cidade. Deste trabalho foi extraído o Objetivo Central do Plano e também sete “linhas estratégicas” a serem seguidas para se alcançar tal objetivo.

Em outras palavras, os cidadãos não tiveram como controlar o modo como suas contribuições foram posteriormente apropriadas pela equipe técnica que elaborou o Plano Estratégico. No entanto, a autopromoção do mesmo através da divulgação da participação popular de vários setores da sociedade no processo, visando exatamente a sua legitimação política frente à opinião pública, já pode ser feita. O trecho a seguir é bastante esclarecedor:

“A estratégia de transformação do Rio de Janeiro em centro terciário internacional [...] estaria também presente na construção discursiva que anuncia o Objetivo Central e as “linhas estratégicas”. Embora acentue-se que o Objetivo Central foi “extraído” do diagnóstico obtido a partir de relatórios dos grupos de trabalho e que, portanto, “sintetiza o modelo de cidade desejado” e “representa a visão da sociedade dentro de um amplo espectro de cenários previsíveis, confrontados com objetivos a serem alcançados” (PECRJ, p. 61), ele traduz, antes de tudo, a visão dos consultores catalães de que o desenvolvimento local depende da articulação do sistema urbano à economia global, que passa a ser compartilhada com os responsáveis políticos e as elites econômicas locais.” (COMPANS, 2005, p. 199)

Para reforçar ainda mais sua argumentação Compans nos apresenta um quadro comparativo (Figura 4.5.1.) que demonstra a incrível semelhança entre os objetivos e diretrizes dos Planos Estratégicos do Rio de Janeiro e de Barcelona, apesar das duas cidades viverem realidades totalmente diferentes, tanto no âmbito social, cultural como no econômico, histórico e tantos outros. Isso torna ainda mais contundente a hipótese de que diretrizes seguidas pelo plano estratégico já estavam consolidadas a despeito da opinião da população sobre o assunto. No entanto, o Plano recorre a um trabalho de *marketing* constante em cima do mote da gestão participativa. (COMPANS, 2005)

*Objetivos dos planos estratégicos do Rio e de Barcelona:*

Tornar o Rio de Janeiro uma metrópole com crescente qualidade de vida, socialmente integrada, respeitosa da coisa pública e que confirme sua vocação para a cultura e a alegria de viver. Uma metrópole empreendedora e competitiva, com capacidade para ser um centro de pensamento, de geração de negócios para o país e sua conexão privilegiada com o exterior. (PECRJ, p. 61)<sup>105</sup>

Consolidar Barcelona como metrópole empreendedora européia, com uma forte incidência na região em que está situada, com uma qualidade de vida moderna, socialmente equilibrada e fortemente arraigada na cultura mediterrânea. (Plan Estratégico Económico y Social Barcelona 2000)<sup>106</sup>

As palavras, segundo Nietzsche (NIETZCHE, 1983, p. xiii), sempre foram inventadas pelas classes dominantes e, assim, não indicam um significado, mas impõe uma interpretação. Muito provavelmente Otilia Arantes concordaria com este ponto de vista se a palavras em questão fossem revitalização e requalificação. Para ela, estas palavras só servem para escamotear o verdadeiro sentido inerente à reconquista de espaços centrais por uma classe com poder aquisitivo mais elevado, ou seja, a expulsão das populações de baixa renda (e sem renda) para outros lugares, devido a impossibilidade daquelas pessoas continuarem se sustentando naquele novo contexto.

Transferir o problema do desemprego e da falta de habitação para outro lugar talvez seja coerente com a lógica de pensamento dos estrategistas cariocas e catalães que elaboraram o Plano Estratégico do Rio de Janeiro, aprovado em 1995. No texto do plano, a preocupação dos seus redatores com os moradores de rua, pode ser interpretada como um problema de ordem meramente estética, como bem ressalta Vainer - em seu texto “Pátria, Empresa e Mercadoria”<sup>107</sup> - ao grifar o trecho da página cinquenta do diagnóstico do Plano Estratégico do Rio de Janeiro<sup>108</sup> que descreve como sendo um dos problemas da cidade a “forte visibilidade da população de rua” (VAINER, 2000).

Mas, a despeito das incoerências contidas no texto do Plano Estratégico, ficou claro, após todas essas explicações, o antagonismo entre diversos princípios que norteiam o Plano Diretor e o Plano Estratégico. Como já mencionado anteriormente, os defensores do Plano Estratégico alegam

---

105 Apud COMPANS, 2005, p. 199.

106 Ibidem.

107 In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia  
A Cidade do Pensamento Único – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, pág. 82.

108 PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, Diagnóstico da Cidade do Rio de Janeiro – Rio Sempre Rio, 1995.

que o Plano Diretor é demasiado burocrático e engessa qualquer possibilidade de desenvolvimento da cidade. Mas, surge aqui um problema. Como colocar o Plano Estratégico em prática, na medida em que o Plano Diretor já havia sido aprovado por lei e não podia ser substituído formalmente por outro plano? Como podiam os dois planos conviver juntos?

Novamente, Compans (COMPANS, 2005: 214 -245) vêm a ser de grande ajuda. Para elucidar o questionamento acima, a autora listou primeiramente uma série de “não acontecimentos” que, segundo ela, surgiriam como obstáculos à implementação do Plano Diretor. Depois, enumera em ordem cronológica, uma seqüência de transformações que intentam viabilizar determinados empreendimentos. Essas transformações fizeram com que a entidade pública municipal deixasse de ser tanto um órgão regulador para ser um órgão estimulador do mercado. Entre estas transformações encontram-se, por exemplo, a desregulamentação de leis pré-existentes e a desestruturação de órgãos administrativos da prefeitura.

Vejam os então alguns desses acontecimentos e “não acontecimentos” considerados mais relevantes no âmbito da presente tese.

O primeiro possível equívoco em relação ao Plano Diretor foi a, já mencionada, retirada de alguns projetos de lei que regulamentavam diversos instrumentos previstos no Plano Diretor da Câmara de Vereadores, entre eles o “solo criado” e o “imposto progressivo no tempo”.

A prefeitura rebateu os protestos dos vereadores e membros da sociedade, em relação a não regulamentação do Plano Diretor, argumentando que era impossível cumprir os prazos determinados para o envio dos projetos de lei, devido principalmente à incapacidade da Secretaria Municipal de Urbanismo (SMU) arcar com todos esses projetos. Além disso, projetos como o Rio-Cidade, Linha Amarela e Olimpíadas 2004 ocupavam na época a maior parte dos técnicos da SMU.

Tabela 4-1: Quadro comparativo entre as linhas estratégicas do Rio e de Barcelona. Fonte: (COMPANS, 2005, p. 199).

Plano Estratégico do Rio Linhas Estratégicas	Objetivos	Plano Barcelona 2000 Estratégias / Objetivos
<b>O carioca do século XXI</b> Oferecer às pessoas oportunidades e facilidades para acesso ao emprego e aos bens sociais e culturais em seu sentido mais amplo.	Incorporação e inserção do carioca no mercado de trabalho formal/ qualificação do sistema educativo/ melhoria do acesso e dos serviços de saúde/ incorporação da diversidade pessoal na vida cotidiana.	Melhoria da qualidade de vida e o progresso das pessoas/ potencializar a formação e a investigação como meio para o progresso/ aumentar as oportunidades sociais.
<b>Rio Acolhedor</b> Melhorar a relação da cidade com seu entorno...	Melhorar o relacionamento cidadão meio ambiente/ qualificar e fortalecer a vida dos bairros e melhorar a qualidade dos espaços públicos	Melhoria do meio ambiente
<b>Rio Participativo</b>	Administração descentralizada e	

Incremento da participação coletiva	participativa/ desenvolvimento da cidadania/ segurança para o cidadão	
<b>Rio Integrado</b> Melhorar a vertebração da cidade e o equilíbrio territorial	Novas centralidades e a revitalização do Centro/ normalização urbana/ mobilidade interna	Vertebração do entorno metropolitano/ equilibrar o território metropolitano
<b>Portas do Rio</b> Tornar a cidade centro articulador da região metropolitana e eixo vertebrador da região Sudeste	Acessibilidade/ mercadorias/ telecomunicações	Inserir Barcelona na rede de euro-cidades e aglomerações metropolitanas em todo o mundo/ melhorar a acessibilidade externa/ criar infraestrutura de informação e telecomunicação
<b>Rio Competitivo</b> Recuperar a competitividade do Rio no contexto da economia globalizada	Melhorias das infraestruturas e serviços/ melhoria e desenvolvimento do tecido produtivo	Potencialização industrial e de serviços avançados às empresas/ criação de infraestruturas de suporte/ facilitar acesso a novas tecnologias/ promoção de setores
<b>Rio 2004, pólo regional, nacional e internacional</b> Tornar a cidade um pólo de atratividade cultural, esportiva e de eventos	Centro do Rio como mercado cultural/ cidade esportiva/ marketing da cidade/ turismo e eventos	Prioridade das infraestruturas culturais/ consolidar projeção internacional/ promover Barcelona como mercado de arte e vanguarda cultural

Concomitantemente ocorre o fortalecimento do discurso recorrente que desqualifica os métodos tradicionais de planejamento e, ao mesmo tempo, defende a necessidade da flexibilização dos instrumentos legais relacionados à regulação do espaço urbano para se conseguir o desenvolvimento da cidade.

Seguem-se algumas medidas que intensificaram a imagem da prefeitura como facilitadora do mercado imobiliário:

#### *Regulamentação das operações interligadas*<sup>109</sup>

Projeto cujo texto foi elaborado por técnicos da SMU e aprovado em 1994. Este projeto permite que se construam empreendimentos imobiliários em locais em que a legislação urbanística não os permite, desde que seja oferecida uma contrapartida financeira ao município, calculada de acordo com a valorização acrescida ao empreendimento a ser construído. Os recursos financeiros obtidos com as operações interligadas destinam-se à urbanização de áreas menos favorecidas

Existia uma comissão<sup>110</sup> coordenada pelo secretário municipal de urbanismo que avaliava as propostas enviadas à prefeitura e concedem as licenças de construção. As maiores queixas dos vereadores e representantes da sociedade civil em relação às operações interligadas se referem ao fato dos processos das operações interligadas ocorrerem sempre “em surdina”, ainda que seja determinada por lei<sup>111</sup> a obrigatoriedade da convocação de audiências públicas no caso dos empreendimentos que interessam a interesses unicamente privados. Na prática, os projetos são aprovados por decreto depois de serem considerados de “interesse do Poder Público”<sup>112</sup>.

#### *Proposta de alteração do plano diretor*

No ano de 1997 tomou posse o Prefeito Luís Paulo Conde. No mesmo ano foi encaminhada pela Prefeitura à Câmara uma proposta de alteração de artigos do Plano Diretor, para flexibilizar alguns instrumentos e permitir a concessão do direito de legislar por decreto sobre normas de uso

---

<sup>109</sup>Lei n. 2.218, de 18/04/1994.

<sup>110</sup> O Decreto n. 12.599, de 6/06/1994 instituiu a comissão. O Decreto n. 13.748, de 14/03/1995 estabeleceu os procedimentos para a análise e aprovação das propostas.

<sup>111</sup> Lei n. 2128.

<sup>112</sup> De acordo com pesquisa realizada por estudantes e professores da pós graduação do Ippur/UFRJ, cerca de 48 processos de operações interligadas transitavam pela SMU até 1997. Destes, 13 já tinham sido aprovados por decreto. Apud COMPANS, 2005, p. 223.

e ocupação do solo<sup>113</sup>. Este ato foi considerado um retrocesso político pelos defensores do Plano Diretor, que julgavam a medida um gesto autoritário e centralizador, já que as medidas tomadas não passariam mais pela Câmara dos Vereadores. O Prefeito justificava dizendo que “a integral aplicação das diretrizes do Plano Diretor da Cidade (PDC) dependia da revisão e da flexibilização de alguns dos instrumentos de planejamento e de intervenções urbanas previstas no PDC” (discurso em 13 de março de 1997). Além disso, contavam, entre as propostas de alterações encaminhadas à Câmara Municipal pela Prefeitura, outras medidas, como a desvinculação do Fundo Municipal de Desenvolvimento Urbano do financiamento de obras em áreas desfavorecidas em relação à habitação e ao saneamento básico. A proposta da prefeitura era que esse dinheiro fosse redirecionado para projetos de renovação urbana, revitalização de vias, entre outros. (COMPANS, 2005)

A proposta sofreu uma forte oposição e motivou a formação do Fórum Popular de Acompanhamento do Plano Diretor (criados por vereadores de oposição e entidades acadêmicas, comunitárias e profissionais) que conseguiu, através da mobilização de seus membros, que a Prefeitura recuasse, apresentando um novo texto quase igual ao Plano Diretor original.

#### *Criação da Agência Rio*

Em 1997 foi enviada à Câmara, pela Prefeitura, a proposta de criação da Companhia Municipal de Desenvolvimento Urbano que, resumidamente, se trataria de uma sociedade mista, ou seja, com recursos públicos e privados e cujo objetivo seria gerenciar determinadas áreas da cidade. As atividades previstas para a entidade previam desde o loteamento, aquisição, incorporação e concessão de uso de obras de urbanização e construção civil até a execução das mesmas.

Assim como a proposta de alteração do Plano Diretor encaminhada à Câmara, a criação da Companhia também gerou muita polêmica em vários setores da sociedade que questionavam os rumos das políticas adotadas pelo poder municipal. O projeto foi posto de lado, mas no seu lugar surgiu, com os mesmos objetivos, a agência de Desenvolvimento Urbano do Rio de Janeiro, formada por empresários que haviam participado da execução do Plano Estratégico.

A Agência Rio passou a atuar como responsável pela captação de recursos privados para realização de empreendimentos públicos e, no ano posterior, passaria a supervisionar um grupo de tra-

---

113 PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, Diagnóstico da Cidade do Rio de Janeiro – Rio Sempre Rio, 1995.

balho<sup>114</sup> destinado a “coordenar os trabalhos de revitalização da Zona Portuária”. O grupo contava ainda com a participação de representantes da Secretaria Municipal de Urbanismo (SMU), da Associação Comercial do Rio de Janeiro (ACRJ), da Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (FIRJAN) e da Cia. Docas – RJ.

#### *Intervenções urbanísticas pontuais*

Desde 1993 o governo municipal assumiu, a exemplo de Barcelona, a opção por executar intervenções urbanísticas pontuais fundamentadas em parcerias público-privadas. Entre essas intervenções estão, por exemplo, a Linha Amarela, o Teleporto, o projeto Rio Cidade, o projeto Favela-Bairro e o Projeto de Recuperação e Revitalização da Zona Portuária.

#### *Reestruturação da Secretaria Municipal de Urbanismo*

Ao longo da década de 1990 a SMU foi sendo desmembrada e desprovida de suas atribuições de planejamento urbano e regulação e controle da dinâmica imobiliária, enquanto outros projetos, como o Rio-Cidade, receberam toda a atenção por parte do governo. Dentro de pouco tempo, as funções da SMU se resumiam ao licenciamento e fiscalização de obras pontuais, cuja elaboração e coordenação ficou a cargo do IplanRio. Posteriormente, o Instituto Pereira Passos (IPP), criado em agosto de 1999, assumiu as atribuições do IplanRio.

Com base nas atitudes tomadas pelas duas posturas políticas que se sucederam, pode-se chegar à conclusão de que o governo local deixou de ser um órgão regulador e ordenador da cidade, para ser um órgão facilitador (através da flexibilização de diversas normas) do mercado. O governo municipal recorrentemente se justificou, alegando que ao flexibilizar a legislação urbanística se estaria viabilizando o desenvolvimento real da cidade, por outro lado, a desregulamentação de normas e o esvaziamento do Plano Diretor da Secretaria Municipal de Urbanismo favoreceram as empresas que conseguiam pagar as contrapartidas exigidas pela prefeitura para se modificar a legislação urbanística de forma a viabilizar esse ou aquele empreendimento. Isso no caso das operações Interligadas. Por outro lado, se algum grupo ou empresa possui uma relação estreita com a Prefeitura, pode perfeitamente viabilizar seu empreendimento por meio de projetos de lei específicos ou por concessão de licença de obras obtidas por “despacho superior”. Além disso, tal desregulamentação empresta à Prefeitura a capacidade de tomar decisões “ao seu bel prazer” sobre o destino do espaço urbano, sem que tais decisões passem pelo crivo da Câmara de Vereadores.

---

114 Criação do grupo de trabalho pelo Decreto N° 16.458, de 02/02/1998.

O conhecimento das políticas públicas municipais ao longo dos anos permite, não só, entender melhor a natureza das mudanças de rumo destas próprias políticas e como se refletiram na cidade, como também as premissas de que partem os projetos previstos para a Zona Portuária, assim como a coerência ou não destas propostas.

#### .4.1.1 PROPOSTAS DE REVITALIZAÇÃO DA ÁREA PORTUÁRIA NOS ANOS 2000

##### *Porto do Rio: Projeto de Recuperação e Revitalização da Zona Portuária*

O conjunto destes projetos foi previsto para o chamado “Plano de Revitalização e Reestruturação da Zona Portuária” (PRRZP). Este plano previa a reestruturação do sistema viário e implantação do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT) e ciclovias, implantação de um terminal rodoviário, estimulação da economia local com criação de linhas de microcrédito, incentivo ao uso habitacional e de serviços através da modificação da legislação, criação de equipamentos culturais e de lazer, recuperação de edifícios preservados e implementação da Cidade do Samba em um terreno desativado pertencente à Rede Ferroviária Federal. Para tanto, o Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos (IPP) foi o responsável pela coordenação e elaboração – esta última em parceria com diversos escritórios particulares - do PRRZP entre os anos de 2001 e 2006. O plano incluiu, por exemplo, projetos de reurbanização para diversos logradouros, incluindo os projetos para a Rua Sacadura Cabral e para a Avenida Barão de Tefé.

Por meio dessas intervenções, o plano procurava inserir o Rio de Janeiro no “circuito das cidades mundiais” (PCRJ, 2001, p. 7), vendo a área portuária como um local estratégico para o desenvolvimento da cidade e para a tração de novos investimentos privados. Para tanto, seus idealizadores pretendiam estimular as atividades de serviço, comércio, lazer cultural e moradias para classe-média. Figuravam ainda entre suas ambições, a integração da área portuária com o resto da cidade e com o mar, a valorização do patrimônio arquitetônico e urbano, realizar projetos de melhorias urbanas em pontos estratégicos, criar uma política para reaproveitar imóveis de valor histórico e estabelecer um órgão que tomasse a frente na efetivação do plano. (DINIZ, 2013)

Para a viabilização do plano era preciso transpor alguns obstáculos. Primeiro, era necessário que os poderes municipais, federais, a CDRJ e a RFFSA entrassem em acordo, de forma a resolver a questão da disponibilização fundiária para a construção dos novos empreendimentos. A discordância entre esses agentes já havia sido um entrave nos planos anteriores para a revitalização da área. Segundo, era preciso modificar a legislação de uso e ocupação de solo previsto para a área,

de maneira que os usos residenciais, de serviços e comerciais não sofressem mais restrições dentro da Zona Portuária.

Entre as estratégias do plano estavam a criação de seis núcleos estratégicos ao longo da Avenida Rodrigues Alves, cujos objetivos eram “potencializar as intervenções” (PCRJ, 2001, p. 24), e a implementação necessária de um sistema completamente novo de transportes. Entre as intervenções previstas para o novo sistema de transporte estavam:

- I) reorganização do tráfego de passagem; II) construção do Binário Interno Mauá-São Cristóvão; III) recuperação do antigo contorno do litoral; IV) sistema de VLT, interligando “os bairros entre si e com o resto do centro do Rio”; V) mergulhão da Praça Mauá, para garantir a fluidez das “circulações de pedestres no trecho do cais que possui maior relação de proximidade e contato com o centro de negócios”; VI) garagem subterrânea na Praça Mauá; VII) ciclovia MAM-Mauá, conectando a Zona Sul à região portuária; e VIII) linha de barcas no armazém 18. (DINIZ, 2013, p. 63)

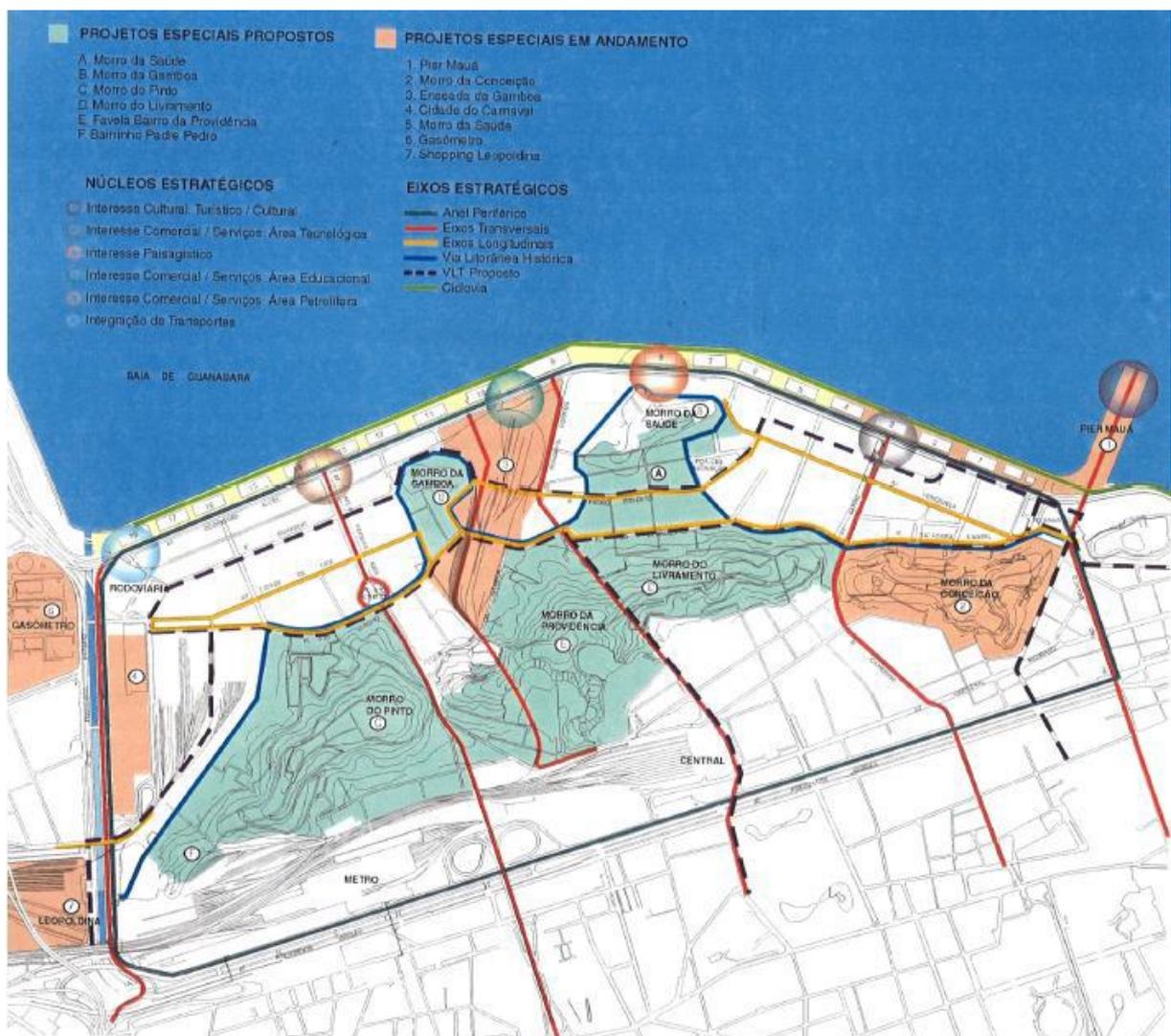


Figura 4.2: Núcleos estratégicos propostos pelo Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro. Fonte: PCRJ (2001).

Outra estratégia prevista no plano para a área era que o mesmo deveria priorizar as áreas sobre as quais a prefeitura possuía autonomia de gestão. De acordo com esta premissa, o trecho da orla que vai da Praça Mauá até o Morro da Saúde foi a opção lógica para se iniciar a implementação do plano, servindo também como uma prolongamento natural da área central da cidade e um possível elemento catalisador do restante das intervenções. Para este trecho da orla, estavam previstas as seguintes intervenções:

I) a construção do mergulhão e da garagem subterrânea da Praça Mauá; II) o deslocamento dos terminais e paradas de ônibus do entorno da praça; III) a retirada de duas rampas de ligação entre a Avenida Rodrigues Alves e o Elevado da Perimetral; IV) a reorganização da Avenida Barão de Tefé; V) a “valorização” da Igreja de Nossa Senhora da Saúde; VI) o “destaque de um ponto estratégico de interesse paisagístico, com a valorização do Morro da Saúde em sua proximidade com o litoral”; VII) novos espaços abertos, “para uso da população residente e resgate da geomorfologia local”; VIII) novo píer de atracação de navios de passageiros; e IX) terminais e linhas de VLT. (DINIZ, 2013, p. 65)

Sobre os projetos executivos executados pelo IPP para o Porto do Rio, Diniz (2013) observou que o então Secretário municipal de Urbanismo da cidade do Rio de Janeiro, Alfredo Sirkis, classificou as propostas em quatro categorias:

(1) Intervenções de infraestrutura e urbanização de espaços públicos: dentre as quais se destacavam os programas Rio-Cidade e Favela-Bairro. No entanto, também foram elaborados projetos para o Binário do Porto; para a abertura do antigo túnel sob o morro da Providência, ligando o Porto à Central do Brasil; para uma ciclovía que ligaria o MAM à Praça Mauá; para a reforma das galerias de escoamento dos bairros da zona portuária e o tratamento paisagístico do elevado da Perimetral. (2) Reconversões em parceria: incluíam projetos para o Terminal Rodoviário Mariano Procópio, o Palacete Dom João VI, as instalações da Polinter, o edifício A Noite, o prédio da Imprensa Nacional e o armazém da Cibrazem. (3) Projetos de mobilidade urbana: destacavam-se o anteprojeto de seis linhas de VLT, o anteprojeto para um novo terminal de ônibus na Rua Coelho e Castro e o edital para licitação da garagem subterrânea da Praça Mauá. (4) Projetos especiais: incluíam os projetos da Cidade do Samba, da Vila Olímpica da Gamboa e do Museu Guggenheim. (DINIZ, 2013, p. 68)

O projeto do arquiteto Jean Nouvel para o Museu *Guggenheim*, a ser construído no Píer Mauá, foi alvo de muitas polêmicas e controvérsias. Por conta disso, em setembro de 2002, foi instaurada uma CPI na Câmara de Vereadores para se investigar as irregularidades na contratação da Fundação *Guggenheim*. O vereador Eliomar Coelho (PT) propôs uma ação popular que acabaria resultando, em 20 de maio daquele mesmo ano, na suspensão do contrato que a prefeitura já havia firma-

do, em 30 de abril de 2003, com a Fundação Guggenheim para a construção do Museu. Em contrapartida, o prefeito César Maia baixou um decreto<sup>115</sup> em 29 de maio de 2003, determinando que a realização das intervenções previstas no Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária estariam condicionadas à construção do museu. Os projetos da Vila Olímpica da Gamboa e da Cidade do Samba já estavam em execução e ficaram fora das restrições do decreto. No final das contas, de todas as intervenções previstas no Plano, apenas essas duas últimas acabaram saindo do papel. Alguns anos depois, Sirkis identificou no decreto determinado pelo ex-prefeito César Maia um dos fatores preponderantes na inviabilização do Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária. (DINIZ, 2013, p. 72)

### *Projeto Porto Maravilha*

De acordo com Sirkis (2012), o Projeto Porto Maravilha é, nada mais nada menos que, o Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária rebatizado e aperfeiçoado pelo governo do prefeito Eduardo Paes, eleito em 2008. As semelhanças entre as propostas é muito grande e sugere uma continuidade entre as mesmas. Contudo, Diniz ressalta a diferença entre os discursos sobre o Porto Maravilha e os de seus antecessores. Anteriormente, os diversos planos para o porto enfatizavam a necessidade de renovação do porto, devido principalmente ao abandono, obsolescência, degradação, descaso e decadência crescente da área portuária. Os discursos do Porto Maravilha, entretanto, destacam as possibilidades de crescimento econômico proporcionados pelos megaeventos (Copa das Confederações, Copa do Mundo e Olimpíadas 2016) e a promessa de incremento da construção civil, do turismo, do entretenimento, das atividades culturais e hoteleiras. Outras falas recorrentes dizem respeito à integração entre governo federal, estadual e municipal, assim como às políticas de segurança pública materializadas na UPP no morro da Providência, permitindo a viabilização do Porto Maravilha (DINIZ, 2013, p. 87-89)

Como descrito no parágrafo anterior, as intervenções projetadas pelo IPP na gestão anterior foram aproveitados em sua maioria pelo Projeto Porto Maravilha, no entanto, a sinergia entre as três esferas governamentais, o momento de crescimento econômico e a alteração da legislação da Zona Portuária foram fatores essenciais que permitiram que o projeto fosse além dos seus antecessores. Sobre as mudanças na legislação ocorridas nesse período, Diniz (2013) destaca as que possibilitaram a implementação do Porto Maravilha:

---

<sup>115</sup> Decreto Municipal n. 22.956, de 29 de maio de 2003.

**(I)** Em consonância com o Estatuto da Cidade, a Lei Complementar Municipal n.101, de 23 de novembro de 2009, instituiu a Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro (OUCPRJ). A área do Porto Maravilha abrange, aproximadamente, 5 milhões de metros quadrados, correspondentes aos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, além de trechos de São Cristóvão, Centro e Cidade Nova (Figura 21). De acordo com a Lei 101/2009, o término da OUCPRJ ocorrerá quando as intervenções previstas no Programa Básico de Ocupação da Área estiverem concluídas, no prazo máximo de 30 anos. Operação Urbana Consorciada (OUC) é um instrumento de política urbana regulamentado pela Lei Federal n. 10.257, de 10 de julho de 2001. **(II)** Segundo o Estatuto da Cidade, as OUCs prevêem, entre outras medidas: i) a modificação de índices e características de parcelamento, uso e ocupação do solo e subsolo, bem como alterações das normas edilícias, considerado o impacto ambiental delas decorrente; ii) a regularização de construções, reformas ou ampliações executadas em desacordo com a legislação vigente; e iii) a concessão de incentivos a operações urbanas que utilizam tecnologias visando a redução de impactos ambientais. **(III)** O Artigo 5º da Lei 101/2009 alterou o Plano Diretor Decenal da Cidade do Rio de Janeiro, de 1992, incluindo entre seus instrumentos a Operação Urbana Consorciada – além da Outorga Onerosa do Direito de Construir e de Alteração de Uso de Solo, da Cessão ou Transferência do Direito de Construir, do Direito de Superfície e do Direito de Preempção<sup>2</sup>. O Artigo 5º também estabeleceu índices de aproveitamento do terreno diferenciados na área da OUCPRJ e admitiu usos não permitidos para o local, mediante pagamento de contrapartida, na forma da Outorga Onerosa de Alteração de Uso. **(IV)** O Artigo 2º da Lei 101/2009 definiu, ainda, os princípios e diretrizes do Porto Maravilha. São princípios do planejamento, da execução e da fiscalização da OUCPRJ: i) a priorização do transporte coletivo sobre o individual; ii) a valorização da paisagem urbana, do ambiente urbano e do patrimônio cultural material e imaterial; iii) o atendimento econômico e social da população diretamente afetada; iv) a promoção do adequado aproveitamento dos vazios urbanos ou terrenos subutilizados ou ociosos; v) a integração da área com a Área Central e o estímulo ao uso residencial; vi) a transparência do processo decisório e o controle com representação da sociedade civil; e vii) o apoio à regularização fundiária urbana nos imóveis de interesse social (RIO DE JANEIRO, 2009). **(V)** Por último, de acordo com o Estatuto da Cidade, as leis municipais específicas que instituem as OUCs podem prever a emissão de Certificados de Potencial Adicional de Construção (CEPAC). Tais títulos são utilizados no pagamento da área de construção que supere os padrões da legislação de uso e ocupação do solo, até o limite fixado pelas leis. Determina-se que os recursos obtidos com a alienação de CEPACs devem ser aplicados exclusivamente na área das OUCs. **(VI)** O Artigo 37 da Lei 101/2009 autorizou a emissão de 6.436.022 CEPACs. (DINIZ, 2013, p. 78-85)

Durante a primeira fase de efetivação das propostas do Porto Maravilha, foram executadas as obras de restauração dos Jardins Suspensos do Valongo e do Cais do Valongo e da Imperatriz, a construção das redes de esgoto, água e drenagem nas Avenidas Barão de Tefé e Venezuela, a urbanização do Morro da Conceição, o redimensionamento das redes de telecomunicação e a instalação de iluminação pública em uma área de 350 mil metros quadrados. Contudo, apesar dos recursos das CEPACs e expectativa em relação à participação de investimentos privados no financiamento das intervenções, as mesmas vêm sendo viabilizadas essencialmente por intermédio de recursos públicos. Esta primeira fase do projeto, por exemplo, custou aproximadamente

R\$139 milhões aos cofres dos Governos Federal e Municipal. Por meio da parceria público-privada, o Consórcio Porto Novo, cujos integrantes são as empresas Odebrecht, OAS e Carioca Engenharia, ficou responsável pela construção das intervenções previstas na segunda fase do projeto Porto Maravilha. Para tanto, serão necessários R\$7,6 bilhões. Apesar disso, para viabilizar o início das obras em julho de 2012, foi necessário que a Caixa Econômica Federal adquirisse todas as CEPACs emitidas pelo Município do Rio. (DINIZ, 2013, p. 85)

Vale ainda destacar a construção de dois “empreendimentos-âncoras” nos arredores da Praça Mauá. Ambos são frutos de parcerias público-privadas entre a Prefeitura do Rio de Janeiro e a Fundação Roberto Marinho. O primeiro, já inaugurado, é o Museu de Arte do Rio, cujo projeto ficou a cargo do escritório Bernardes Jacobsen Arquitetura e os custos para os Governos Federal e Municipal chegaram à casa de R\$79,5 milhões. O segundo empreendimento é o Museu do Amanhã, projetado pelo arquiteto Santiago Calatrava e atualmente em fase de construção no Píer Mauá.



# TERCEIRA PARTE - APLICANDO O MÉTO- DO NA ÁREA DE ESTUDO



## 5. -TRANSVISÕES DA ÁREA PORTUÁRIA

Em primeiro lugar, gostaria de pedir licença ao leitor e aos protocolos acadêmicos e científicos para escrever em primeira pessoa. Esse pedido não se dá à toa, mas tem por base a postura de diversos antropólogos que escreveram etnografias. Além disso, também se inspira nas HQ's de cunho etnográfico, como *Maus*, '*New York : The Big City*' e '*Footnotes in Gaza*', de Art Spiegelman, Will Eisner e Joe Sacco respectivamente, ou ainda, tendo como referência as HQ's que encarnam o espírito dos viajantes que desenhavam em cadernos ou diários gráficos, como '*Crônicas de Jerusalém*' e '*Shenzhen: Uma Viagem à China*', ambas de Guy Delisle. Posto isso, no decorrer deste capítulo, trataremos sobre como foi a experiência do desenho de observação *in loco* como ferramenta de reconhecimento dos lugares ao longo da consolidação desta tese.

Durante as visitas regulares que tenho feito à área portuária ao longo do desenvolvimento desta tese, mantive o hábito de levar um caderno de campo sempre comigo. Esse caderno servia para fazer anotações de conversas e dados observados em campo, mas, sobretudo, se destinava à utilização do desenho de observação como forma de conhecer os lugares e as pessoas da área portuária. Nesse sentido, para registrar essa “observação participante”, procurei representar o lugar enquanto fenômeno, a experiência no lugar enquanto permanecia no lugar. Ou seja, não estava apenas buscando desenhar o espaço geométrico das ruas de maneira perfeitamente precisa e proporcional, o que buscava era uma observação além do sentido da visão. Observar possui um significado muito além da visão, envolve o olfato, o tato, o paladar, audição, a sensibilidade, a perspicácia e a imaginação. Para tanto, era preciso registrar no papel tudo o que acontecia ou era percebido por mim ao longo da experiência de estar lá, vivenciando aquele lugar: um cheiro, a sensação de calor ou frio, uma conversa alheia, os tipos urbanos, as maneiras como pessoas interagem com a rua, os sons, as músicas, as tipologias arquitetônicas, as texturas, as cores, os relatos de alguém que iniciou uma conversa comigo enquanto estava desenhando etc. Os desenhos não tinham a pretensão de serem “perfeitos” ou “belos”, os resultados estéticos obtidos pouco importavam se

comparados à relação de cumplicidade estabelecida entre os lugares e eu, proporcionada pelo desenho. O que realmente importava era “o que o desenho me levava a ver”.

No decorrer do trabalho de campo, fui aprendendo sobre diversas peculiaridades do desenho de observação feito *in loco*, que se revelaram como vantagens ou aptidões para comunicar os resultados de uma experiência etnográfica. Esse conhecimento, que obtive intuitivamente no decorrer dos meses de convívio com a área portuária, foi posteriormente confrontado com a experiência sobre o assunto da professora doutora em antropologia, Karina Kuschnir, apresentada durante uma palestra sobre “desenho etnográfico” e “narrativas antropológicas da vida urbana” - proferida durante o 5º Simpósio Mundial de Urban Sketching, ocorrido em Paraty durante o mês de agosto de 2014. Naquela ocasião, Karina Kuschnir argumentou que havia identificado nove “ganhos” que o desenho etnográfico proporciona ao pesquisador em campo. Ao tomar contato com a fala de Karina, percebi que todos os “ganhos” argumentados por ela, realmente aconteceram ao longo da minha própria experiência desenhando na área portuária. No entanto, não os havia sistematizado de forma tão clara. Portanto, antes de continuar, vamos esclarecer o leitor sobre quais seriam esses “ganhos”. (1) O desenho como “registro de memória”, revela as pré-noções do pesquisador sobre o contexto estudado (Kuschnir, 2014). Com o passar dos dias de desenho na área portuária, minhas expectativas e [pré]conceitos em relação à mesma foram completamente modificados. Ao rememorar a evolução do trabalho de campo, desde o primeiro desenho até o último, tive a oportunidade de me colocar em perspectiva, de perceber como o meu modo de ver havia se transformado. (2) O desenho faz com que o pesquisador “desacelere” a sua observação, faz com que a mesma seja mais minuciosa. Induz o pesquisador a ficar mais tempo em campo, a observar com mais calma e paciência. (3) O caderno de croquis se torna um “objeto de apoio” que oferece ao pesquisador “alguma coisa para fazer” em campo. (4) Para o melhor entendimento do espaço abordado, o croqui que lança mão de diversos sistemas de representação - como mapas, diagramas, vistas panorâmicas, cortes esquemáticos, croquis de detalhes, elevações, etc. - se torna uma ferramenta poderosíssima e muito eficiente. A visualização simultânea do conjunto desses croquis permite uma compreensão mais abrangente do contexto estudado. De maneira que, se alguma característica do local não foi claramente elucidada por algum desenho específico, esta poderá ser revelada por meio de outro tipo de desenho, um tipo de desenho mais apto para “falar” sobre aquele determinado tema. Por exemplo, para entender as relações entre a fachada de uma edificação e suas respectivas funções internas, um ‘corte’ se mostra um tipo de desenho muito mais apropriado em relação a uma ‘perspectiva cônica’ feita a partir do exterior do prédio. Esta última possui outras aptidões, capazes de enfatizar outros aspectos do local. (5) Oferecem ao pesquisador a oportunidade de observar o contexto estudado através de “novos olhos”, uma

forma alternativa de ver e se apropriar da cidade, “torná-la sua”<sup>116</sup>. Dito de outra forma, um desenho que procura capturar as “essências” dos lugares ou o que outros chamam de “espírito do lugar” (NORBERG-SCHULZ, 2014 [1976]), “espaço vivido” (DURKHEIN, 2014 [1895]; LÉVI-STRAUSS, 2012 [1958]) ou “espaço antropológico” (MERLEAU-PONTY, 1965; DECERTEAU, 2011 [1980]). Em suma, um desenho que não esteja restrito à representação pura e simples de espaços geométricos. (6) Oferecer ao pesquisador a oportunidade e o privilégio de ver coisas que “não eram supostas de serem vistas” (KUSCHNIR, 2014). Seria como olhar para um pequeno evento cotidiano e pensar: “hei, olha isso!”. Como ver um morcego que só sai à noite e cuja presença só é percebida por alguém que esta realmente prestando atenção, para depois descobrir que ele é a verdadeira razão do sumiço das bananas que estavam encima da geladeira. Seria como o destino revelando à Amélie Poulain a verdadeira identidade do homem careca que tira fotos em todas as cabines fotográficas de Paris, ou, como no conto de Walter Benjamin intitulado ‘A Lontra’, quando o autor descreve o prazer de um homem que, ao passear em um zoológico, observa estático e pacientemente o lago no viveiro da lontra, para depois de algumas horas ser apresentado com a aparição do animal que mostra a cabeça acima da superfície e logo depois desaparece nas profundezas da água turva sem deixar vestígios. É ser capaz de redescobrir o cotidiano através do estranhamento de quem vê alguma coisa pela primeira vez, é transformar o “familiar em exótico” (KUSCHNIR, 2014). (7) O desenho cria uma maneira do pesquisador se relacionar com o campo, uma forma de inserir a si mesmo no grupo estudado, gerando aproximação e empatia. Para usar a expressão adotada por Kuschnir, o desenho é um excelente “disparador de conversas”. Este ponto também já foi ilustrado na presente tese, quando se abordou o trabalho do arquiteto Orlando Mollica e seus desenhos nas ruas dos bairros do Catumbi e Vila Isabel, no Rio de Janeiro. Mollica descreveu como o simples fato das pessoas se reconhecerem nos desenhos dele, fez com elas o introduzissem na comunidade e logo comesçassem a contar-lhe “expressivas narrativas que contavam a história daquele lugar e seus habitantes” (MOLLICA, 1990, p. 31). Realmente, é difícil imaginar que um alguém caminhando por uma comunidade completamente desconhecida, um completo estranho, um *outsider* fazendo fotografias e vídeos das crianças brincando nas portas de suas casas, pudesse obter o mesmo tipo de reação amistosa dos moradores. (8) Seguindo esta mesma lógica, abrir o caderno de croquis e começar a conversar sobre os desenhos, pode ser uma maneira eficiente de compartilhar a pesquisa. Deixar com que o contexto interfira no trabalho, que lhe enriqueça com novos temas que o pesquisador não seria capaz de supor ou imaginar. Também pode ser uma boa forma de - como foi explicado no

---

<sup>116</sup> Nina Johansson, correspondente da cidade de Estocolmo (Suécia) do blog *UrnSketchers*. In: Kuschnir, 2012.

capítulo que descreve a metodologia e aborda a questão das entrevistas feitas no contexto da etnografia – induzir o informante a responder como informante, ou seja, fazer com que forneça dados pertinentes ao pesquisador. (9) O desenho apresenta um raro potencial para analisar um determinado contexto estudado e também para sintetizar graficamente a experiência vivida no mesmo. A conjugação em um mesmo suporte - representado pelo caderno de croquis - de diversos tipos de desenho, e também dos textos complementares, consolida uma ferramenta incisiva, ágil e dinâmica para se conhecer e representar a cidade, capaz de fornecer um material riquíssimo acerca do conhecimento obtido pelo pesquisador em campo. Através do desenho, é possível enfatizar apenas determinados aspectos da cena ou eliminar aspectos julgados irrelevantes. Trata-se de enxergar o mundo através da sua própria lente particular. O desenho nada mais é do que um filtro por meio do qual interpretamos o mundo. Também é possível fazer abstrações, como desenhar coisas apreendidas do espaço, mas que não podem ser vistas a partir de nenhum ponto de vista existente no mundo (e não ser dentro das nossas próprias mentes): um corte esquemático, um mapa, um diagrama, uma perspectiva explodida, etc. Igualmente é possível impregnar os desenhos com a imaginação ou com os sentimentos que os lugares trazem à tona.

Relatarei a seguir algumas das principais experiências proporcionadas pelos desenhos elaborados durante as pesquisas de campo desta tese.

### *Praça Leopoldo Martins*

A Praça Leopoldo Martins tem acesso pela Rua Jogo da Bola, no Morro da Conceição, no bairro da Saúde, Rio de Janeiro. Esta praça é bem pequena, bem arborizada, conta com algumas mesas, alguns bancos e dois ou três brinquedos habituais de praças públicas. Também possui um mirante, de onde se pode ver uma vista panorâmica de parte da cidade. Venho visitando esse lugar regularmente desde que a pesquisa desta tese começou. O lugar é freqüentado, na maioria do tempo, pelos moradores do Morro da Conceição. Crianças brincam de futebol e amarelinha depois do horário da escola, os vizinhos se encontram para jogar cartas, os pais levam os filhos para brincar no final de semana e aproveitam para fazer churrasco e admirar a vista. Em 27 de abril de 2014, por volta das 16 horas, uma flor se jogou do galho de uma árvore da Praça Leopoldo Martins, no alto do Morro da Conceição, no bairro da Saúde, Rio de Janeiro. Ninguém notou o fato. No mesmo segundo, antes mesmo que a flor alcançasse o chão, um fã menor preencheu o espaço da praça e repercutiu nos meus ouvidos. Era um sanfoneiro, Fidélis, afinando o seu instrumento. Ainda naquele mesmo segundo, escutou-se um estrondo de pedras caindo vindo das obras da prefeitura próximas à Praça Mauá, bem pertinho dali. O vento instigava uma dança sutil nas bor-

das das toalhas coloridas que forravam as mesas de concreto da praça. Sobre as mesas, pequenos jarros de flores. Algumas pessoas sentadas aqui e ali conversavam despreziosamente. Do mirante da praçinha, se podia ver uma bela panorâmica do bairro da Saúde, a Ponte Rio-Niterói, o Edifício ‘A Noite’ e o edifício RB1. De repente alguém apareceu com uma zabumba, outra pessoa chegou com um baixo. Estava claro que alguma coisa incomum aconteceria naquele lugar. Logo também surgiram triângulo, flauta transversa e saxofone. Percebendo o movimento, sentei-me em uma das mesas e comecei a desenhar. O forró começou e as pessoas da vizinhança começaram a ocupar a praça. Não demorou muito para perceberem a presença de um completo estranho desenhando no meio da festa que se formava, ainda mais depois que tirei o estojo de aquarela da mochila. Algum tempo depois, algumas pessoas intrigadas vieram ter comigo, no que lhes expliquei o que fazia ali e sobre o trabalho da tese. Depois de algum tempo de conversa, descobri que a festa se tratava do aniversário da Zelma, uma moradora conhecida no Morro da Conceição. Passados mais uns minutos apresentaram-me à própria aniversariante que havia acabado de chegar toda elegante, desfilando o seu vestido preto de bolinhas brancas. Nesta ocasião, após mostrar os desenhos que fazia no caderno, fui oficialmente convidado pela Zelma para o evento em praça pública. Comecei a desenhar a praça, com ênfase em duas edificações que chamavam a atenção por suas cores e ajudavam a configurar o caráter particular daquele lugar. Neste desenho, também fui registrando a dinâmica do evento: uma mesa perto de um canteiro, onde os convidados podiam se servir de caldinho de feijão, por conta da aniversariante; o banheiro da casa da Lindalva que podia ser usado pelos convidados por apenas R\$1,00; o sacolé da Graça, disponível em um isopor perto da porta da Lindalva, por apenas R\$1,50; o latão da cerveja custava R\$5,00. Nesse meio tempo, tomei conhecimento dos nomes dos músicos: Alexandre (Sax), Gil (flauta), Jadiel (triângulo), Mozart (baixo), Beto (zabumba) e Fidelis (acordeon). De longe, do prédio de esquina do outro lado da Rua Jogo da Bola, um senhor aparentemente com idade bem avançada espiava por traz de uma pequena abertura na cortina de sua janela. Seu olhar parecia lembrar os tempos em que costumava ir a festas assim. Comecei a desenhar um mapa da praça, onde esbocei a configuração da mesma e dos edifícios adjacentes. Enquanto estava desenhando, diversas pessoas vieram se apresentar a mim e pedir para ver os meus desenhos. Essas, por sua vez, começaram a chamar mais pessoas e a me apresentaram para elas. Em pouco tempo, parecia que eu havia sido apresentado a todos os convidados da festa. Meu caderno de croquis começou a passar de mão em mão e, nesse meio tempo, pude dançar um ou dois forrós com algumas convidadas, o que me rendeu uma empatia ainda maior por parte dos “locais”. Voltei para continuar os desenhos, resolvi desenhar os músicos e os casais dançando a fim de registrar o contraste do momento em relação aos dias comuns que já havia presenciado naquele mesmo lugar. Quando o sol es-

tava perto de se por, me pareceu que o tempo andava mais devagar. A aniversariante e seu amigo Ailton começaram a dançar naquela luz dourada que varria tudo. Depois se apoderou do microfone e recitou uma poesia de sua autoria chamada ‘Desejos e Percevejos’. Sim, a Zelma é poeta. Essa poesia era dedicada a uma paixão antiga. Gil, marido de Zelma, brincou perguntando se não seria também homenageado pela poeta (escrevo poeta, pois Zelma não gosta de ser chamada de poetiza). Zelma atendeu ao pedido e agraciou Gil com uma poesia que chamou de ‘o Flautista’. Em resposta, Gil passou as mãos em sua flauta e dedicou-lhe uma música. Naquele mesmo segundo, o último raio de sol do dia se despediu e, no mesmo instante, passei a ver aquele lugar com outros olhos. Suponho que o mesmo se passou com Zelma e seu marido Gil. Não é todo dia que uma sequência de eventos como essa acontece de forma espontânea, em pleno espaço público. Antes do fim da noite, conheci Oyama, o dono do ateliê Ventos do Norte. Ao ver o desenho do próprio ateliê no meu caderno, começou a me contar diversas histórias sobre seu trabalho artístico de restauração, sobre a confecção de máscaras e sobre como havia estabelecido seu ateliê naquela casa. Nessa mesma conversa, fiquei sabendo que acontece uma sessão de cinema promovida por ele em plena praça, todo segundo sábado do mês. Também fui apresentado ao Raphael Vidal, uma figura muito conhecida no morro. Raphael me convidou para uma feira literária que aconteceria em breve. Nessa feira, na qual também desenhei, entrei em contato com outras figuras representativas da área, como, por exemplo, Eduardo Rua e Egeu Laus. Os desenhos feitos no aniversário da Zelma me levaram a conhecer figuras-chave na comunidade e a ver muitas coisas que, mais tarde, me fariam entender melhor as dinâmicas e as práticas cotidianas dos moradores do Morro da Conceição, assim como a forma como se relacionam com os espaços públicos. Depois desse dia, passei a ser relativamente conhecido entre os moradores. Alguns meses depois, Zelma, Eduardo e Egeu foram convidados por mim para participarem como “informantes” das “narrativas [etno]gráficas apresentadas no corpo desta tese.

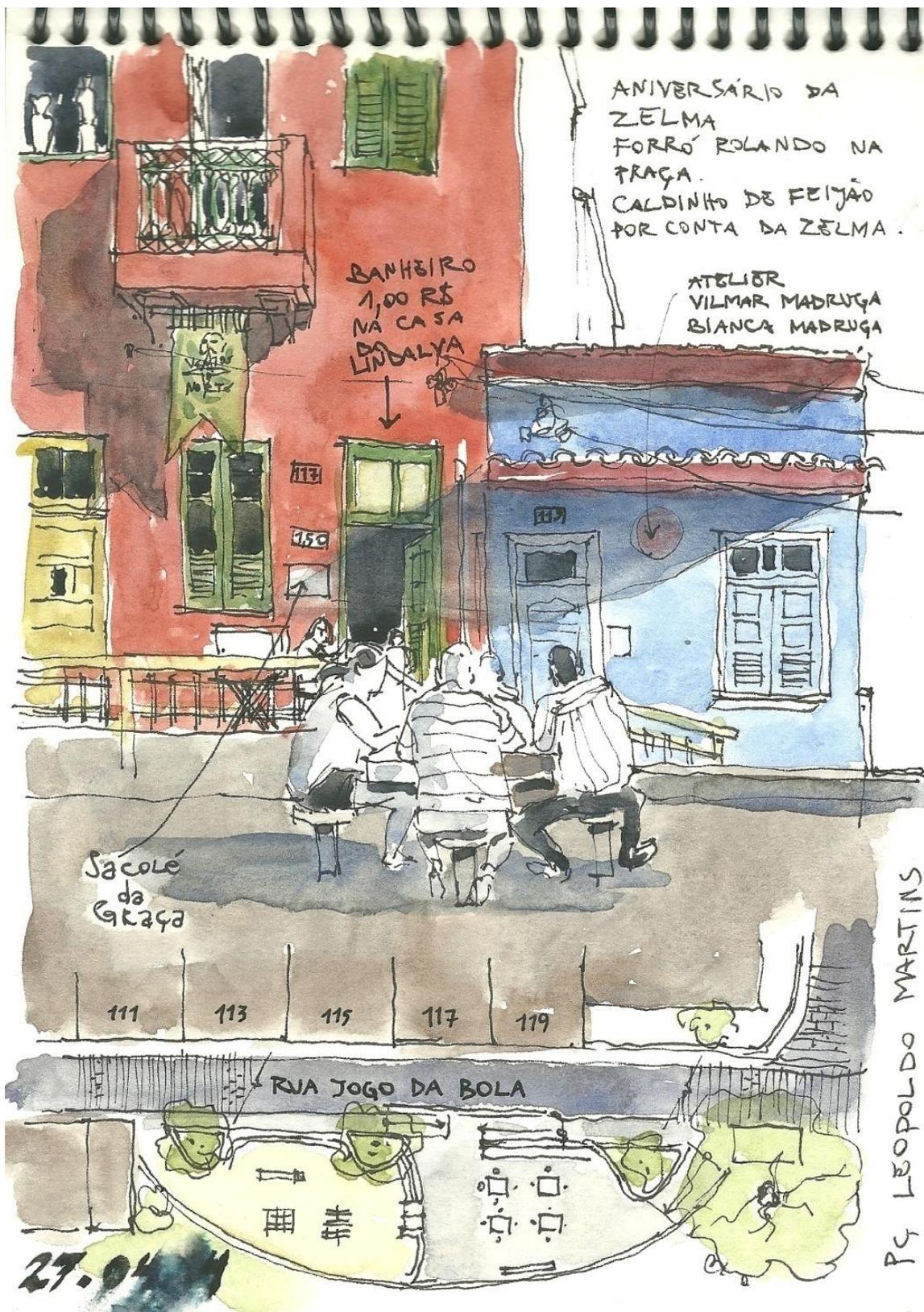


Figura 5.1: Croqui etnográfico da Praça Leopoldo Martins, durante a festa de aniversário da Zelma, moradora do morro da Conceição (Rafael Fonseca, 2014).



Figura 5.2: Croqui etnográfico da Praça Leopoldo Martins, durante a festa de aniversário da Zelma, moradora do morro da Conceição (Rafael Fonseca, 2014).

*Rua Jogo da Bola*

Dia 28 de abril de 2014, por volta das 17 horas, sobre o balcão de um bar na Rua Jogo da Bola, no alto do Morro da Conceição, dois homens jogam dados e movimentam peças sobre um tabuleiro. Um deles se chamava Sérgio e dava nome ao bar, Bar do Sérgio. Minutos mais tarde descobri que se tratava de um jogo de tabuleiro chamado “aliado”, muito popular entre marinheiros. No mesmo balcão, revestido de azulejos amarelos e azuis, típicos dos botecos antigos do centro do Rio, uma senhora chamada Regina, mãe de Sérgio, confere uma lista de reserva e prepara pastéis. Depois de colocar o recheio de acordo com o pedido na lista, Dona Regina arremessa os pastéis para uma mesa ao lado do balcão, onde “vózinha” faz os últimos acabamentos, fechando as bordas com um garfo. Marcelo, irmão de Sérgio, leva os pastéis para fritar e depois os serve aos fregueses. Descobri que para comer um pastel da Dona Regina é preciso encomendá-lo com muita antecedência, talvez um ou dois dias antes, ou já ser cliente fiel. Perguntei se poderia encomendar um para o dia seguinte, mas ela me disse que “o dia do pastel” é segunda-feira. Enquanto isso os dois homens continuavam a jogar. “Não entendo esse jogo, só sei jogar conversa fora”, disse Dona Regina. Um cachorro entra do bar e deita perto do balcão. Ninguém parecia estranhar a minha presença desta vez, chegavam a ser indiferentes. Naquele fim de tarde, perto do fim do horário escolar, toda a vizinhança parece passar por ali. Alguns pegam os pastéis encomendados, outros só querem tomar uma cerveja e colocar a conversa em dia. Parece que é preciso “bater o ponto” no Bar do Sérgio antes de ir pra casa. O clima é muito familiar, todos se conhecem pelo nome. O um lugar de “locais”. A maioria provavelmente se conhece desde que nasceram. Aprendi isso tudo enquanto desenhava o bar em seus pormenores. Com o passar das semanas, percebi que a cena que havia desenhado se repetia quase que de forma idêntica em outras segundas-feiras que estive ali. Sérgio jogando “Aliado” com um amigo, vizinhos indo e vindo e sendo tratados pelos nomes, Dona Regina, “Vózinha” e Marcelo preparando pastéis, uma mistura de música brega e chiado saindo da televisão, o mesmo cachorro ziguezagueando como um flâneur entre os fregueses. Cada retorno ao Bar do Sérgio era como viver um *déjà vu*. Aquele lugar se tornou parte do imaginário da rua. Não era possível pensar na Rua Jogo da Bola sem pensar na dinâmica da vida cotidiana que orbitava o Bar do Sérgio.



Figura 5.3: Croqui etnográfico do Bar do Sérgio em uma segunda-feira típica, na rua Jogo da Bola (Rafael Fonseca, 2014).

Em 11 de outubro de 2014, perto das 18 horas, o sol está perto de pôr. A Rua Jogo da Bola está toda decorada com flores e balões para receber a “Primavera das Santinhas da Conceição”, um bloco de carnaval composto só por mulheres, a grande maioria delas moradoras do Morro da Conceição. Havia sido convidado por moradores justamente para desenhar o evento. As pessoas estavam começando a chegar e coloquei-me sentado em um degrau de acesso a uma das casas. Duas “santinhas” que eu já conhecia, Zelma e Nice, me identificaram e vieram falar comigo: “o desenhista chegou, agora nossa festa vai ser registrada”. Era sábado e as crianças brincavam soltas na rua e corriam pra lá e pra cá. Enquanto isso o DJ Doni, que havia montado seu equipamento na calçada, começou a tocar alguns sambas, atraindo as pessoas para as portas de suas casas. Com o passar das horas, as crianças brincando deram lugar a uma multidão de pessoas vindas do Morro e outros bairros. Logo não se conseguia ver o chão de tanta gente dançando no meio da rua. Desenhei o conjunto de fachadas do outro lado da rua e as pessoas interagindo com o espaço. Procurei registrar a música, a decoração e a mudança na dinâmica do lugar ao longo daquelas horas. Os desenhos das pessoas que não paravam de chegar foram se sobrepondo ao cenário que havia esboçado inicialmente, em uma tentativa de expressar a passagem do tempo e a transformação do lugar. Usei a cor vermelha para destacar a decoração, o estandarte e o uniforme do

bloco das “santinhas”. Para dar destaque ao refrão da música desse ano para o bloco, “eu morro por esse morro”, escolhi uma caligrafia diferente.

No dia 10 de janeiro de 2015, por volta das 14 horas, fazia mais de 40° no Rio de Janeiro. Ao caminhar pela Rua Jogo da Bola, avistei uma cena peculiar em frente à casa da Francisca. Em uma vaga de estacionamento demarcada pelos moradores na calçada pública, não havia um carro, mas uma piscina. Sentei-me na soleira de uma porta e comecei a registrar a cena inusitada no meu caderno de croquis. A filha de Francisca e mais algumas crianças da vizinhança brincavam despreocupadamente, causando inveja em todos que passavam. Francisca não queria deixar a filha sozinha e acabou se atrasando para a reunião das “Santinhas da Conceição”, que acontecia na “pracinha”. As crianças logo perceberam que estavam sendo desenhadas e pediram para ver o desenho. Uma delas se reconheceu e começou a mostrar o caderno para as amigas. Despedi-me e continuei subindo a rua pensando em como a Rua Jogo da Bola possui essa vocação para o encontro, para ser uma extensão das casas dos moradores.

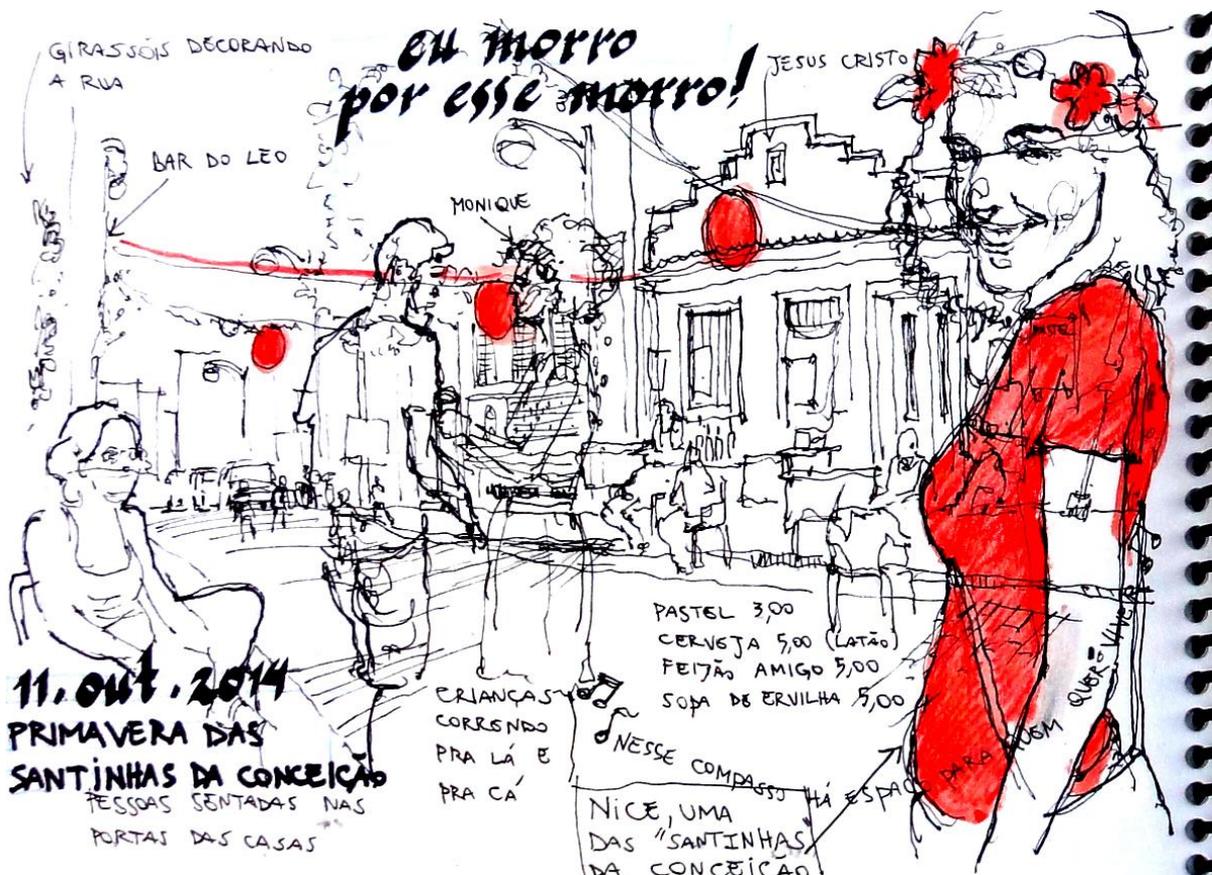


Figura 5.4: Croqui etnográfico da Rua Jogo da Bola, durante a "Primavera das Santinhas da Conceição" (Rafael Fonseca, 2014).

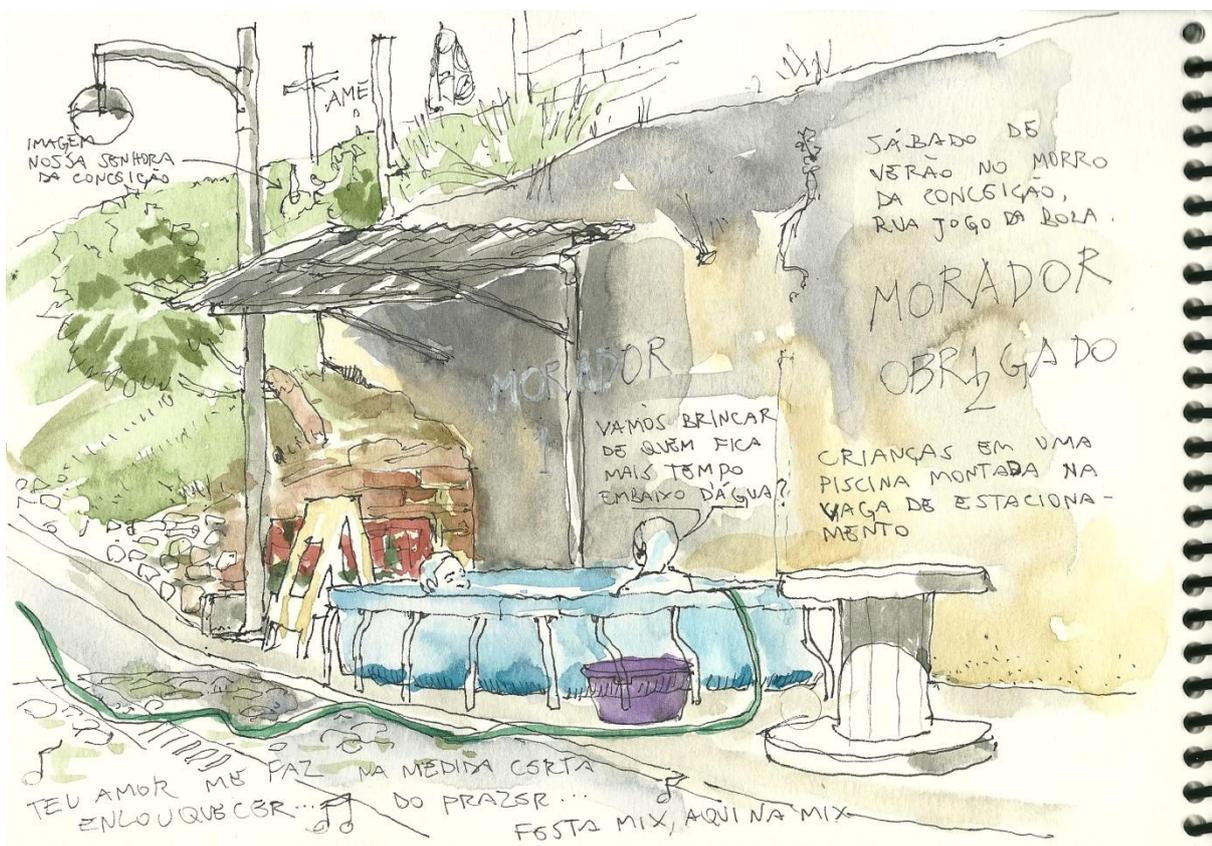
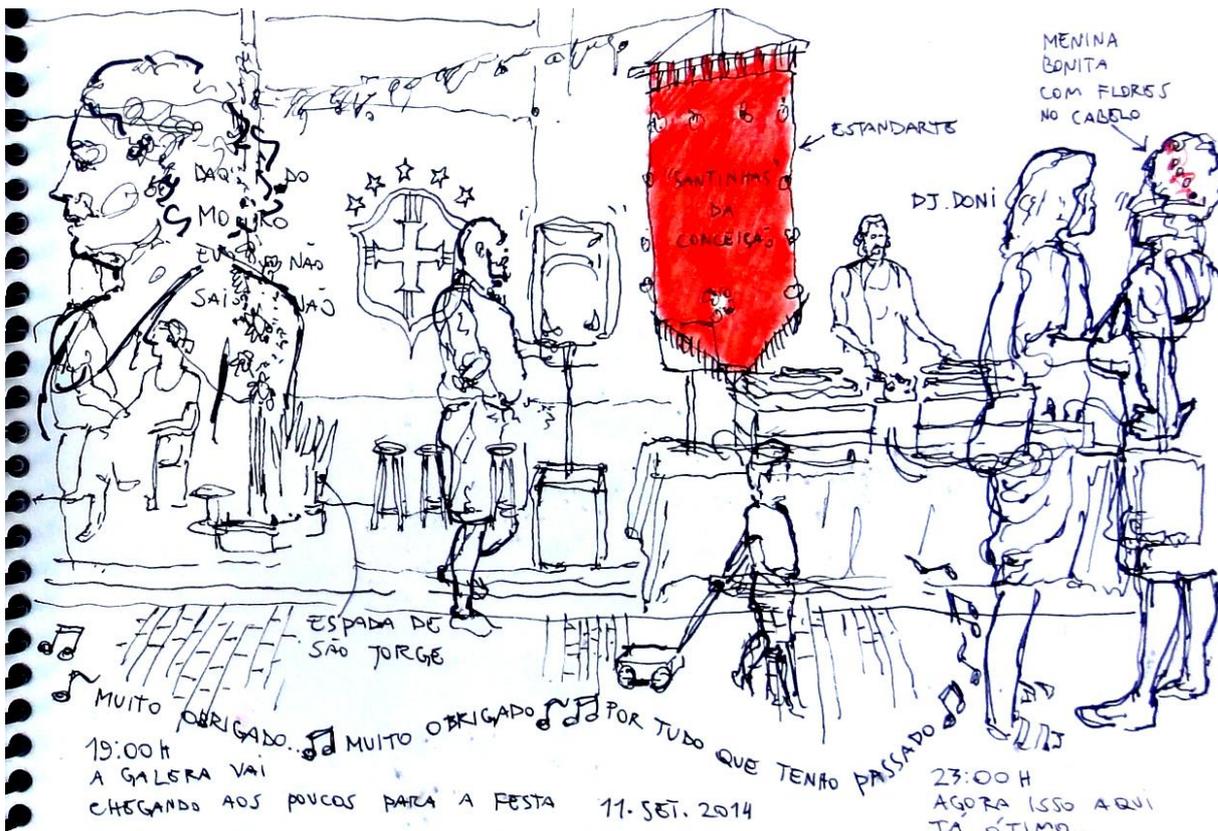


Figura 5.5: Croqui etnográfico da Rua Jogo da Bola em um dia de calor (Rafael Fonseca, 2015).



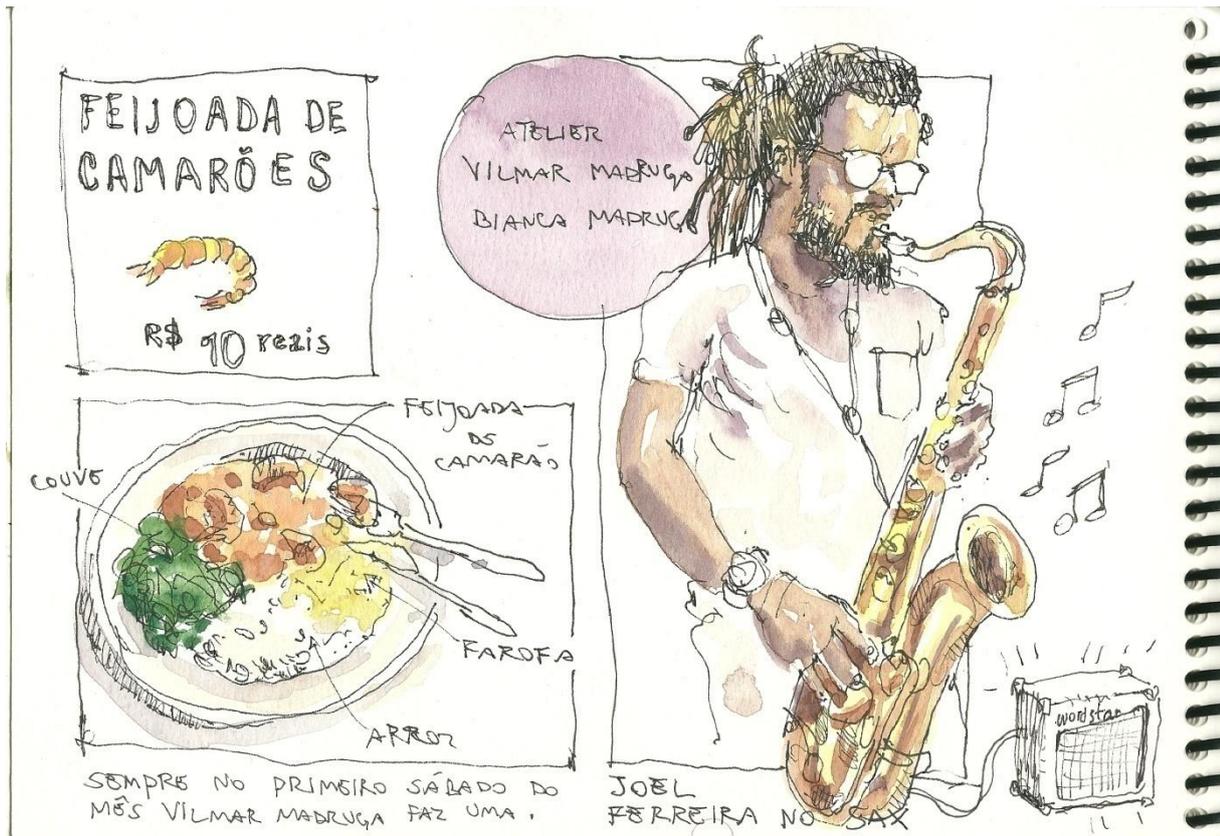


Figura 5.6: Croqui etnográfico da Praça Leopoldo Martins em um sábado, durante uma feijoada de camarões (Rafael Fonseca, 2015).



Figura 5.7: Croqui etnográfico da Praça Leopoldo Martins em um sábado, durante uma feijoada de camarões (Rafael Fonseca, 2015).

Sempre no primeiro sábado do mês, o artista plástico Vilmar Madruga faz uma feijoada de camarões que é servida ao ar livre, em plena Praça Leopoldo Martins, o mesmo lugar onde aconteceu o aniversário da Zelma. Na tarde de sábado do dia 10 de janeiro de 2015, sentei-me em uma das mesas da praça e comecei a desenhar o conjunto de fachadas da Rua Jogo da Bola, em frente à praça. Usei a cor azul para enfatizar o atelier do anfitrião, Vilmar, e as flores vermelhas de um *flamboyant* que forravam o chão da praça, como um tapete. Registrei também o meu prato de feijoada e o Joel, um saxofonista que tocava para as pessoas na praça. A partir do mirante da praça era possível ver alguns edifícios muito altos, dentre eles o “A Noite” e o “RB1”, que obstruíam a vista para a Baía de Guanabara. O cheiro da feijoada impregnava toda a praça. Fiz questão de documentar, no meu caderno, os dizeres de uma placa colocada em um dos canteiros: “não quero fazer cocô aqui! Ass: Cachorro”. A frase parecia expressar o “clima de cidade de interior” que o Morro da Conceição guarda, como uma ilha de tranquilidade escondida no meio da agitação do centro da cidade. Essa sensação foi reforçada pelo jazz que saía do saxofone do Joel.

#### *Ladeira João Homem*

Subindo uma escadaria que fica atrás do edifício “A Noite”, na Praça Mauá, temos acesso a uma escadaria onde começa a Ladeira João Homem. No início desta via, podemos ver uma ladeira bem íngreme emoldurada pelo conjunto de casas, em sua maioria, do final do século XIX e início do XX. Depois de certa distância, cerca de 200 metros, a Ladeira fica menos íngreme, quase plana. No final da rua encontramos o Largo da Santa Nossa Senhora da Conceição e o grande muro da Fortaleza do Morro da Conceição, construída para proteger a cidade de invasões estrangeiras. Logo no início deste trajeto passamos pelo Bar Imaculada e depois, já na parte alta do morro, pelo Bar do Geraldo. Este último é habitualmente o local de maior movimento da rua e ponto de encontro dos ‘locais’. O bar possui uma decoração típica de boteco, azulejos brancos e azuis fixados em diagonal, imagens de santos na parede atrás do balcão, ventilador velho e empoeirado, pôster do time de futebol do dono do bar. As mesas se espalham pela calçada do outro lado da rua estreita, junto à fachada de uma casa abandonada e em ruínas. Ao longo da rua é comum encontrar moradores conversando, debruçados nas janelas, sentados nas soleiras das portas, tomando conta dos filhos que brincam na rua e acompanhando a vida cotidiana do bairro. No dia 26 de abril de 2014, estava acontecendo uma roda de chorinho no Bar do Geraldo. A roda é organizada por Ronaldo, que mora em um apartamento acima do bar, e acontece toda sexta-feira à partir das 17 horas. Comecei a desenhar a roda de chorinho em frente ao bar, enfatizando os músicos e os aspectos que caracterizavam o bar.

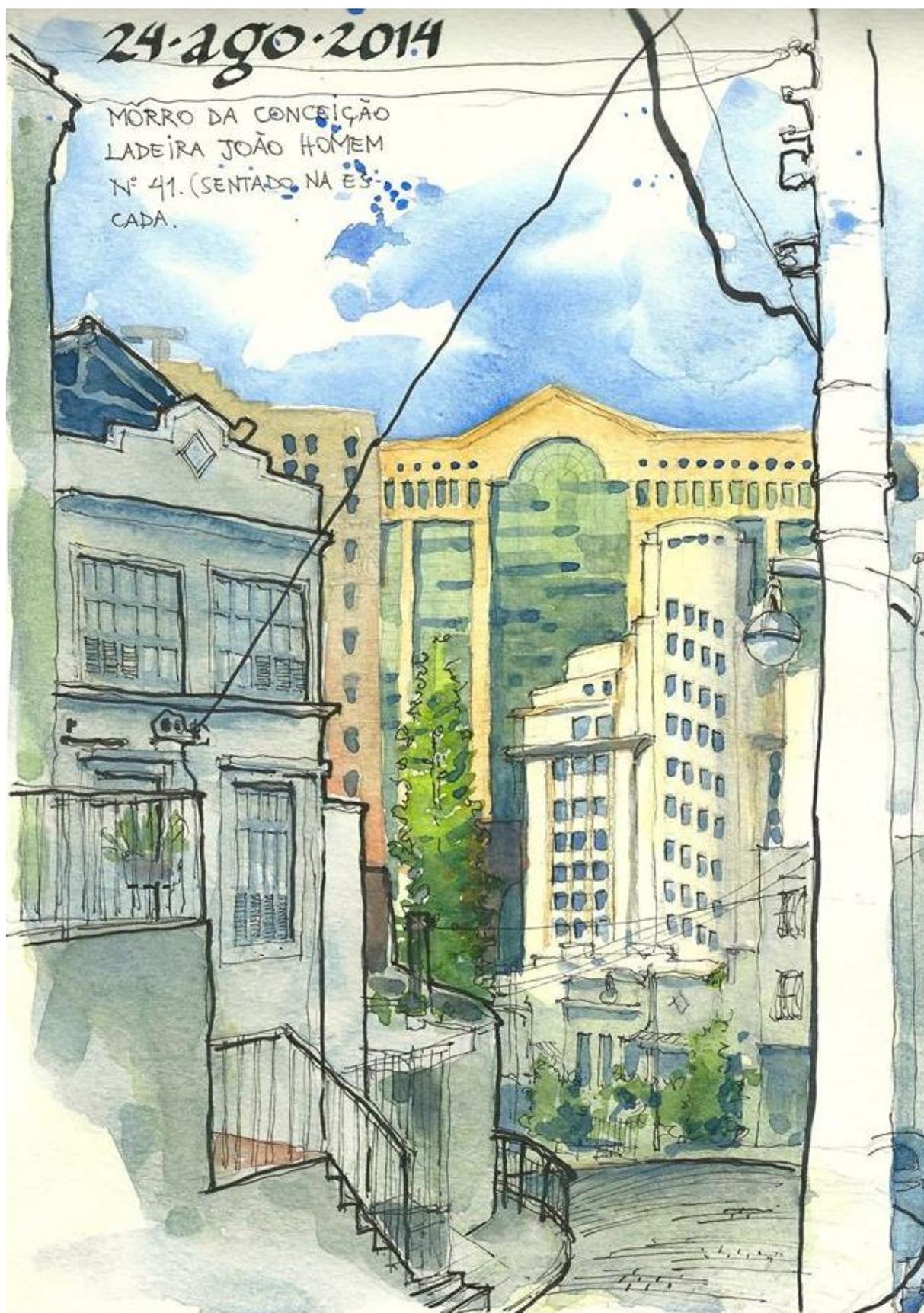


Figura 5.8: Croqui da Rua João Homem, feito a partir da escadaria da casa nº 41 (Rafael Fonseca, 2014).

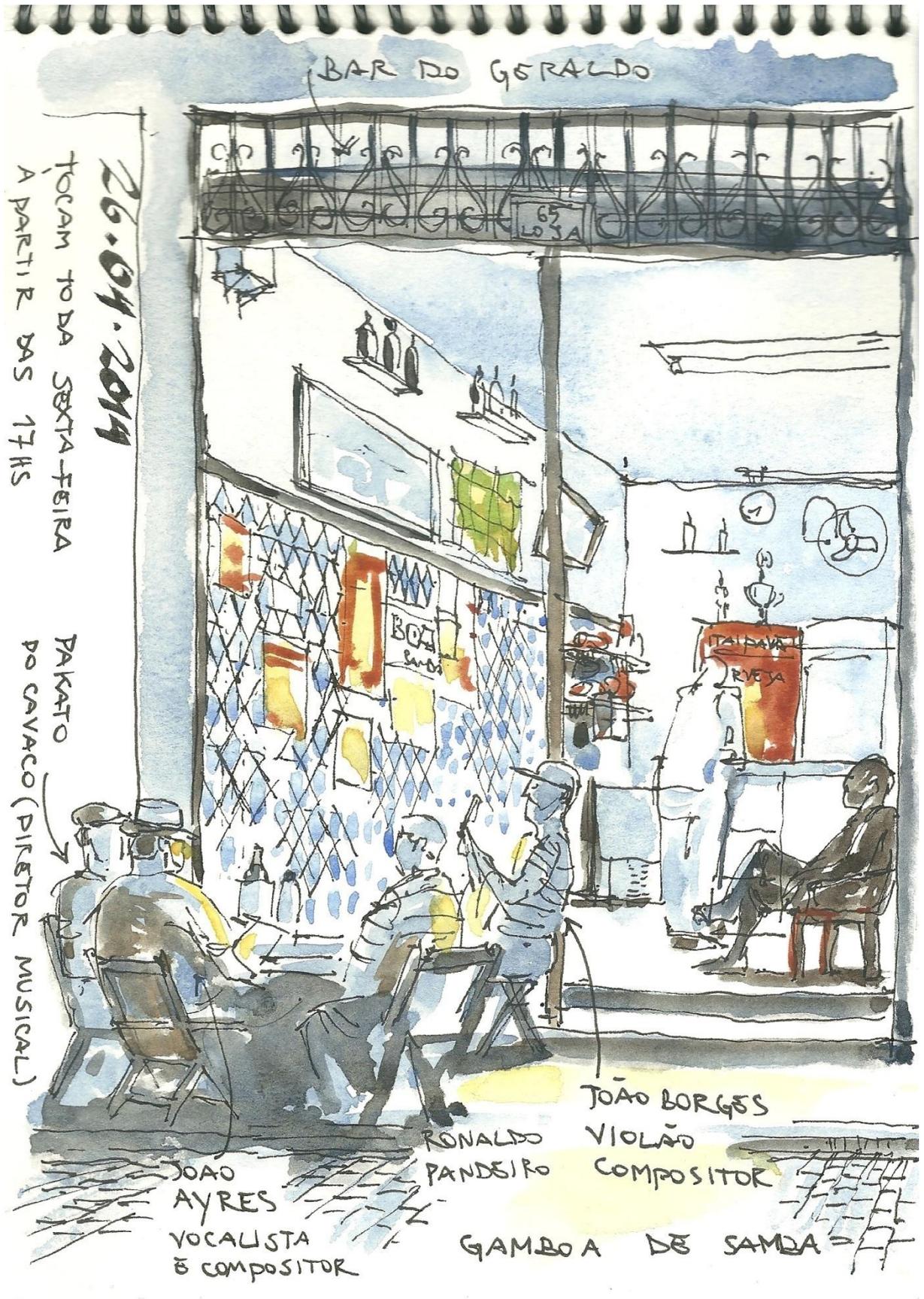


Figura 5.9: Croqui etnográfico do chorinho de sexta-feira no Bar do Geraldo, Rua João Homem (Rafael Fonseca, 2014).



Figura 5.10: Croqui etnográfico do chorinho de sexta-feira no Bar do Geraldo, Rua João Homem (Rafael Fonseca, 2014).

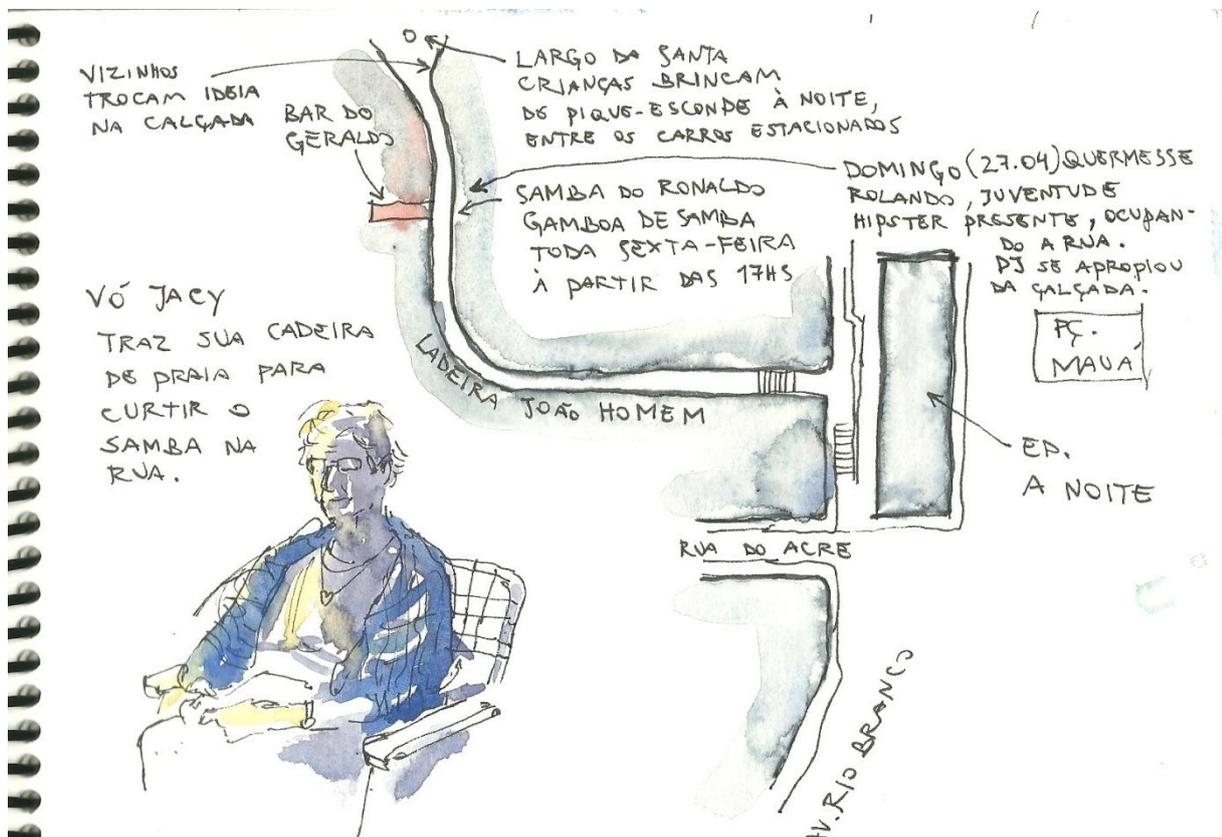


Figura 5.11: Croqui etnográfico do chorinho de sexta-feira no Bar do Geraldo, Rua João Homem (Rafael Fonseca, 2014).

Poucos minutos depois, o Ronaldo veio falar comigo e explicou-me a dinâmica da roda, quem era quem, quem tocava o quê. Coloquei todas essas informações no meu desenho enquanto Ronaldo continuava a falar. Mais músicos foram chegando e a roda teve que se mudar para uma mesa maior e mais perto da minha. Procurei anotar em meus esboços a forma como as pessoas interagiam com a rua. Ronaldo lança uma frase poética: “Vamos inundar a Ladeira João Homem com nossas lágrimas”. Mas à frente, no Largo da Santa, vizinhos conversam e observam o movimento. Crianças brincam de esconde-esconde entre os carros estacionados nesse mesmo Largo. Perto dali, sentadas no meio fio, outras duas crianças brincam de bafo-bafo com figurinhas de jogadores de futebol. Que privilégio brincar assim na rua sem se preocupar. Complementei meus desenhos com um mapa, onde localizei cada um dos pequenos eventos que observei. Uma senhora simpática e curiosa veio pedir para ver o meu desenho e se apresentou: me chamo “vó Jacy”. Abriu uma cadeira de praia e sentou-se ao meu lado para acompanhar o samba. Decidi desenhá-la ali sentada, sob a luz quente da iluminação pública e com um xale azul que lhe cobria os ombros enquanto admirava a música. Ao reconhecer sua fisionomia nos meus traços, começou a me contar diversas histórias que ela vivenciou no morro e depois mostrou o desenho para todas as amigas que estavam ali. No final da noite, tiramos um foto juntos e nos despedimos.

### *Pedra do Sal*

Dia 21 de outubro de 2013, por volta das 20 horas, estou com um caderno de croquis, desenhando na Pedra do Sal, acompanhado dos meus alunos de Comunicação Visual, que também desenhavam o fenômeno. Era uma segunda-feira e, como de costume, estava acontecendo a tradicional roda de samba da pedra do Sal. Nesse dia, procurei fazer vários desenhos das pessoas interagindo com lugar, a partir de vários ângulos e em horas diferentes. Assim sendo, pude registrar as mudanças na dinâmica do lugar no decorrer do tempo. O esboço de um mapa do local ajudou a complementar os dados coletados. Por volta das 18:30 horas o local estava bem vazio. O equipamento de som estava sendo montado e os músicos afinavam seus instrumentos. As barracas de cerveja recebiam os últimos preparativos para servir a multidão que estava por vir. Aos poucos, as pessoas foram chegando e sentando-se na pedra e na mureta da escadaria de acesso ao Morro da Conceição. Por volta das 20 horas já não era possível ver a Pedra, de tanta gente sentada sobre a mesma. Pelo mesmo motivo, tampouco se via o chão ao redor dos músicos e muito menos a roda de samba em si. Para observar os músicos foi preciso desenhá-los de muito perto, quase de dentro da roda.



Figura 5.12: Croqui etnográfico da roda de samba da Pedra do Sal, durante uma segunda-feira (Rafael Fonseca, 2013).

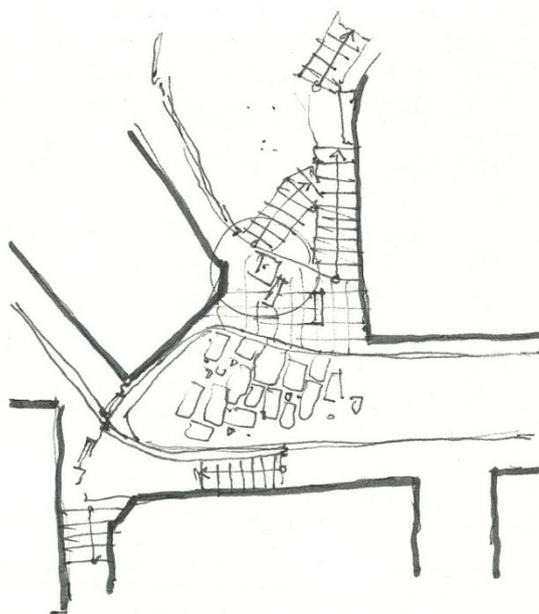


Figura 5.13: Croqui etnográfico da roda de samba da Pedra do Sal, durante uma segunda-feira (Rafael Fonseca, 2013).

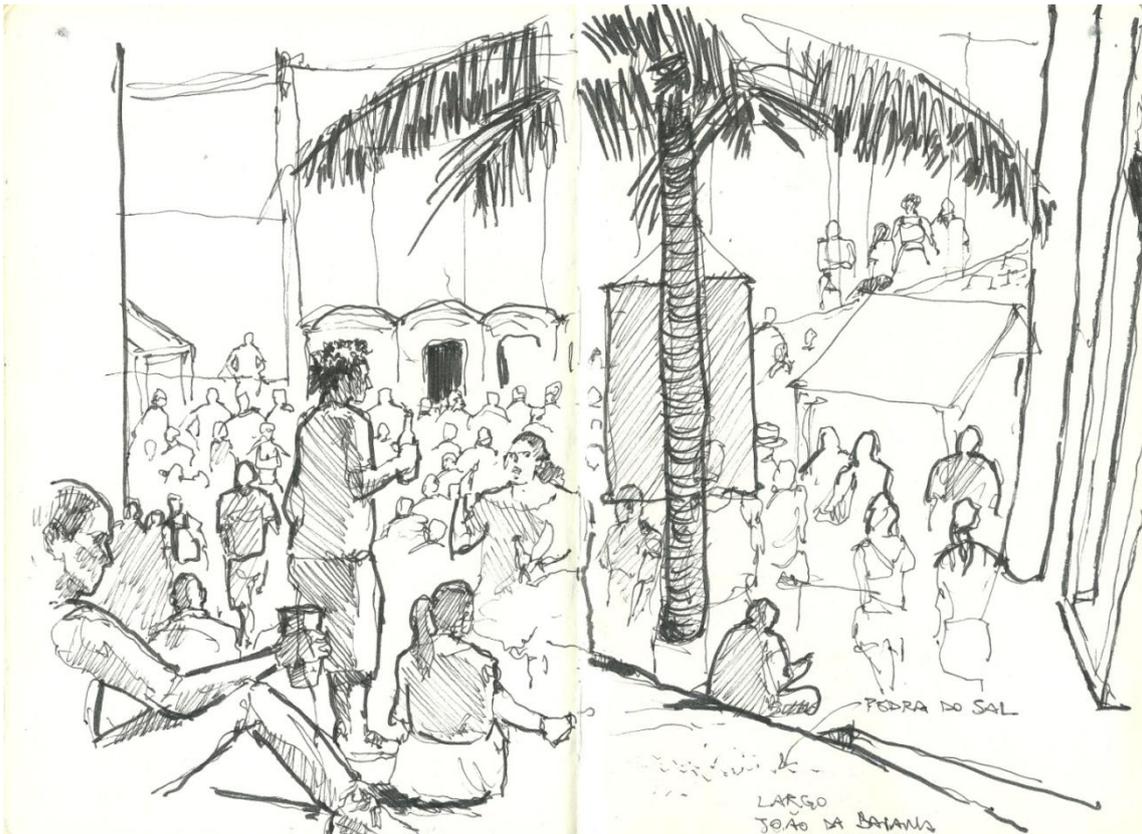


Figura 5.14: Croqui etnográfico da roda de samba da Pedra do Sal, durante uma segunda-feira (Rafael Fonseca, 2013).



Figura 5.15: Croqui etnográfico da roda de samba da Pedra do Sal, durante uma segunda-feira (Rafael Fonseca, 2013).

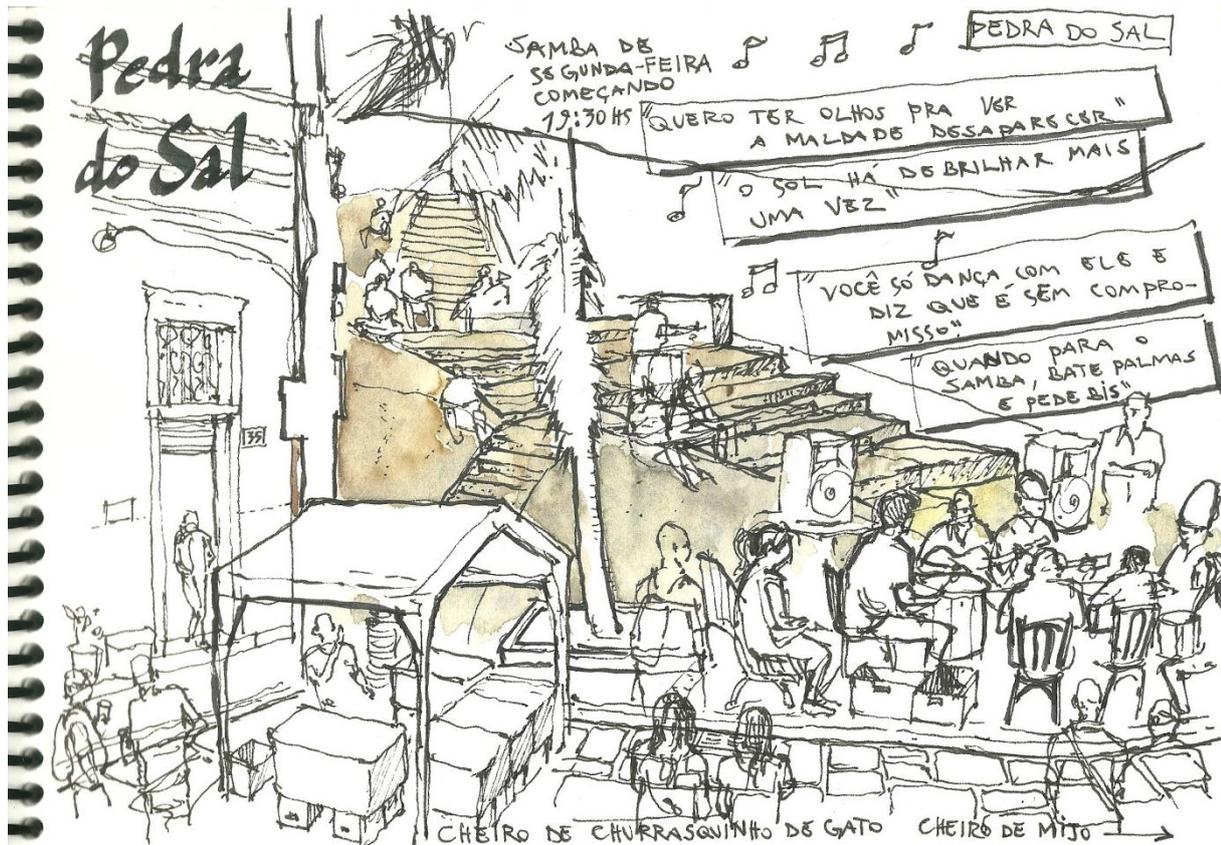


Figura 5.16: Croqui etnográfico da roda de samba da Pedra do Sal, durante uma segunda-feira (Rafael Fonseca, 2014).

No dia 28 de abril de 2014, estive novamente do samba de segunda-feira. Sentei-me na mureta da escadaria e acesso ao Morro da Conceição, de onde tinha uma boa vista dos músicos da roda de samba. Desta vez não fiquei mudando de lugar para desenhar. Ao invés disso, adotei a estratégia de sobrepôr os desenhos a medida que o lugar ia se alterando, novamente em uma tentativa de expressar graficamente a passagem do tempo. Além disso, acrescentei informações não perceptíveis através da visão, como o cheiro de “churrasquinho de gato” ,perto do bar, e de urina, perto dos banheiros químicos, ou como o tipo de música que tocava durante a elaboração do desenho. Usei a cor para enfatizar a presença da pedra. De onde estava, pude ver como as pessoas assumiam posturas diferentes em relação ao fenômeno. Identifiquei três comportamentos predominantes. Um grupo grande de pessoas engravatadas, recém saídas dos seus trabalhos no centro da cidade, estava ali para um “*happy-hour*” antes de ir para casa. Pareciam nem ao menos saber que os sambas que ouviam eram composições clássicas de Cartola, Candeia, Jovelina Pérola Negra etc. Quando os músicos tocavam Chico Buarque, alguns indivíduos esboçavam o refrão, mas nada além disso. Outro grupo, um pouco menor, concentrava-se imediatamente ao redor dos músicos. Essas pessoas estavam ali especificamente para acompanhar o samba e sabiam de cor todas as letras das músicas, que cantavam ostensivamente e em coro, com sorrisos estampados em seus rostos. Chamei-os de “os entendidos” do samba. Foi interessante notar o contraste entre os figurinos dos “engravatados” e das moças “entendidas” que exibiam lindos lenços coloridos em suas

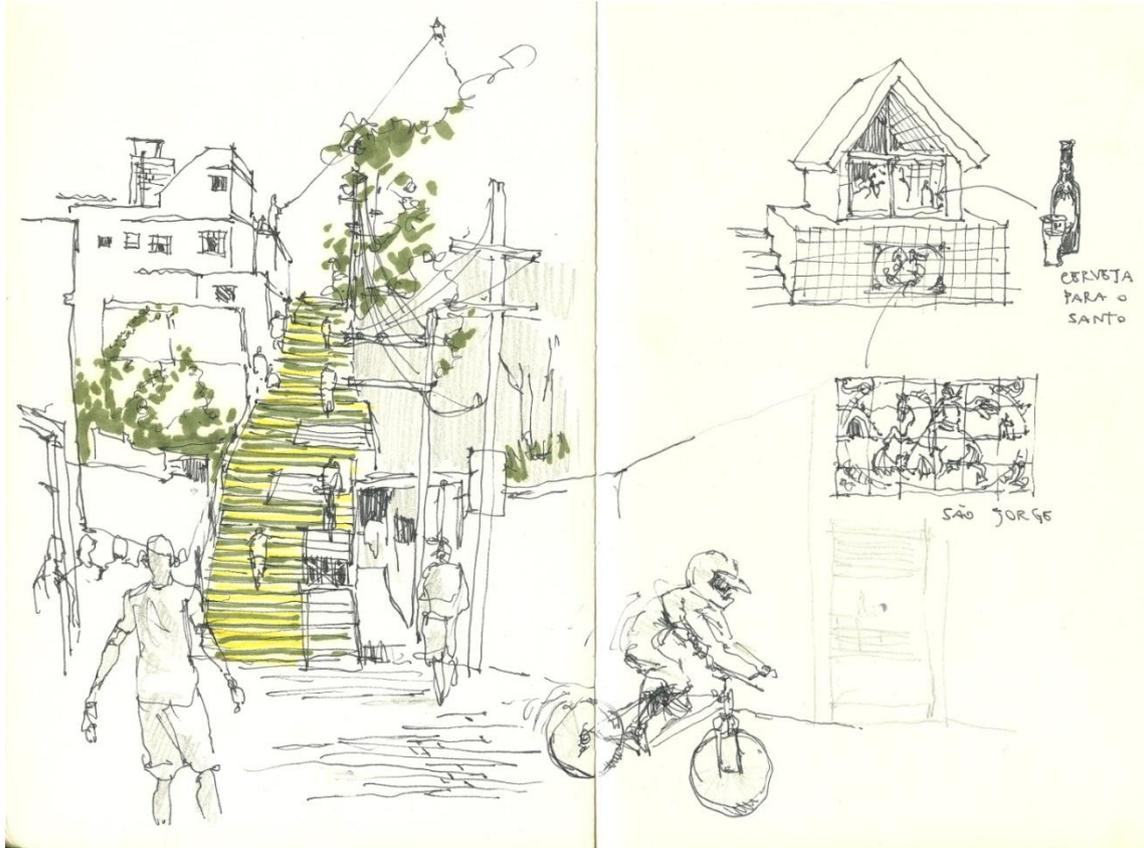
cabeças. Havia ainda o grupo de estrangeiros vindos dos mais diversos lugares - Alemanha, Suécia, França, Espanha, Estados Unidos, Argentina, etc. - que pareciam estar vivendo ali uma experiência antropológica.

#### *Escadaria do Morro da Providência*

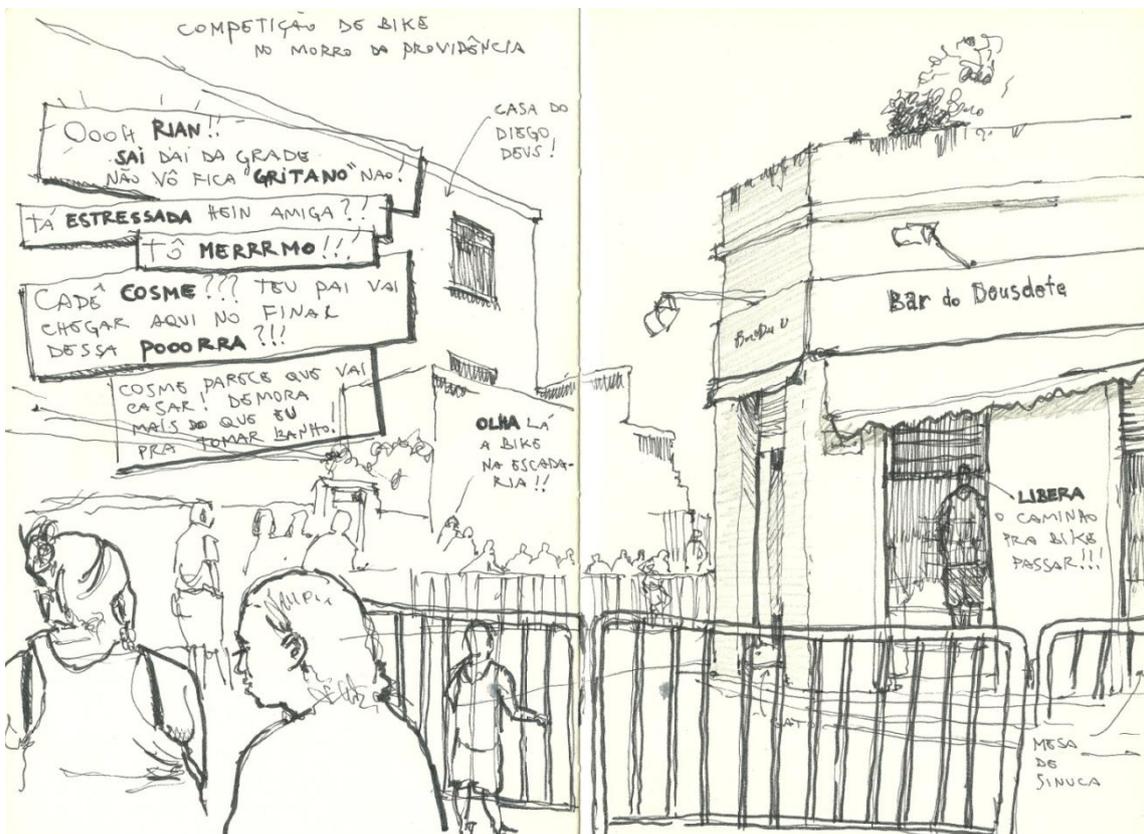
Um dos principais acessos ao Morro da Providência se dá por uma grande escadaria pintada de verde amarelo, que se encontra no final da Rua do Livramento. Perto da antiga Praça Américo Brum, onde hoje se encontra o teleférico. A escadaria leva ao alto do morro, onde existe uma pequena praça, com a Igreja Nossa Senhora da Penha ao fundo. Ao subir a escadaria, percebe-se que algumas casas do lado esquerdo foram demolidas. Nas paredes que sobraram, os rostos dos antigos moradores foram gravados no emboço. Durante as visitas à campo, descobri conversando com moradores que tratava-se de uma intervenção (de denúncia) de um artista urbano português conhecido como *Vhils*. Pessoas subindo e descendo com materiais de obra e sacolas de compras no supermercado são cenas bastante rotineiras na escadaria. No entanto, no dia 19 de outubro de 2013, a escadaria foi o cenário escolhido para uma competição de *downhill*. Os competidores largavam do Oratório, na parte mais alta do morro, passavam pela escadaria e seguiam em grande velocidade pelas ruas estreitas e sinuosas do morro até à sua base. Sentei-me perto do teleférico e comecei a desenhar. Registrei alguns ângulos da escadaria, as falas das pessoas, a nova configuração do lugar para receber o evento e a multidão de moradores curiosos que vibravam e se acotovelavam atrás das barreiras que delimitavam o circuito. Nunca havia visto aquele lugar tão animado quanto naquele dia.



5.17: Croqui etnográfico dos arredores da escadaria do Morro da Providência (Rafael Fonseca, 2013).



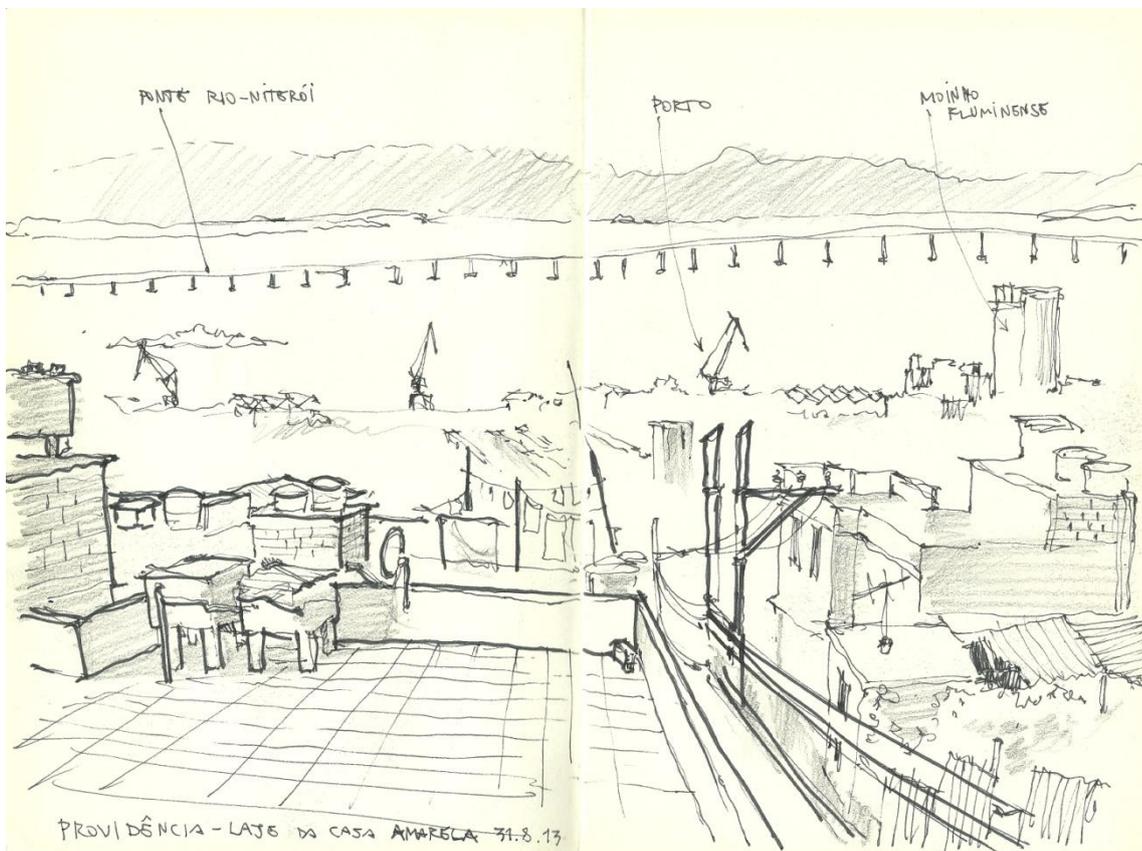
5.18: Croqui etnográfico dos arredores da escadaria do Morro da Providência (Rafael Fonseca, 2013).



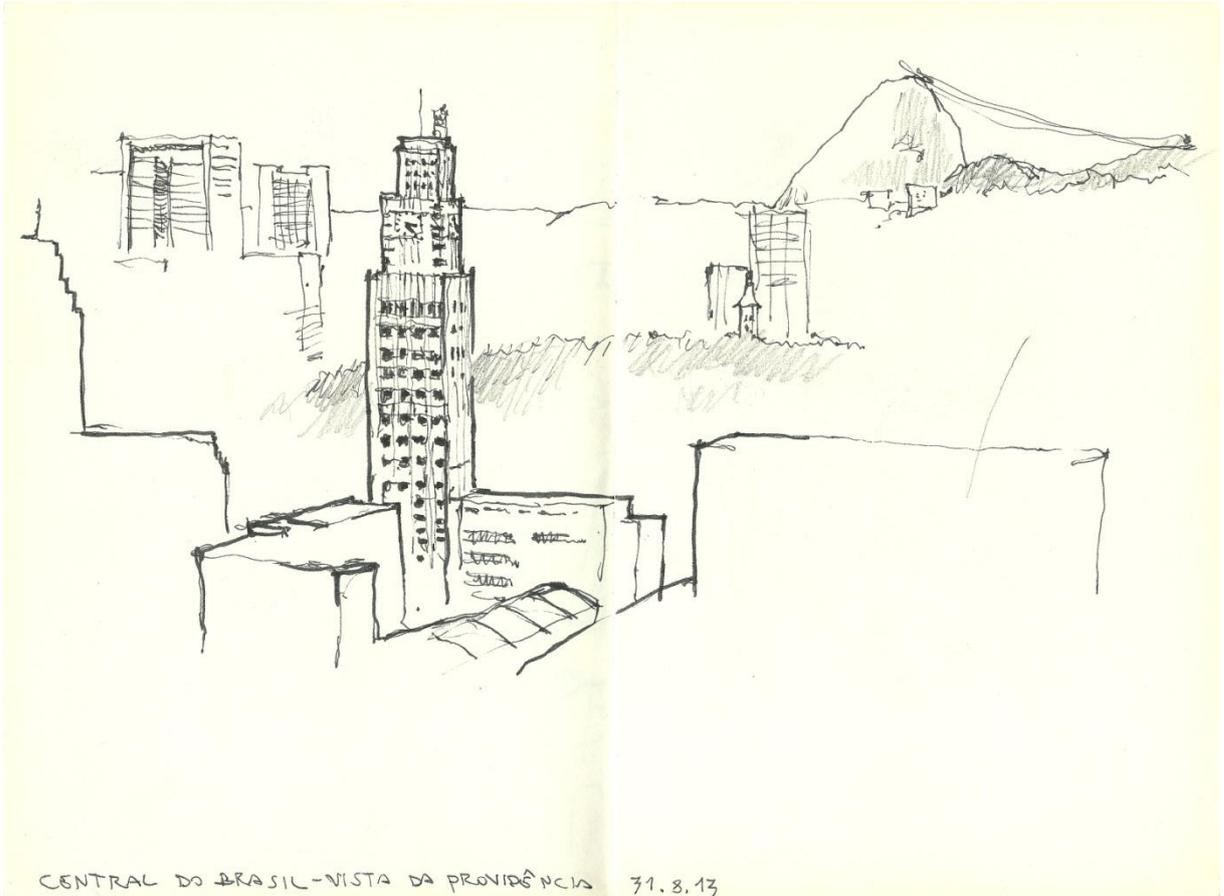
5.19: Croqui etnográfico dos arredores da escadaria do Morro da Providência (Rafael Fonseca, 2013).

*Casa Amarela*

No alto do morro, no mesmo largo onde fica a Igreja Nossa Senhora da Penha, encontra-se a “Casa Amarela”. O lugar é uma ONG que oferece vários cursos para as crianças da comunidade. Um dos responsáveis pelo lugar, Maurício Hora, foi quem me apresentou o lugar. Logo na entrada, Maurício montou uma exposição de fotos suas sobre a vida cotidiana do morro. No segundo andar ficam as salas de aula e a biblioteca e, no último andar, fica um terraço de onde se vê boa parte do centro da cidade. No dia 31 de agosto de 2013, fiz uma visita ao Maurício na Casa Amarela. Subi no terraço e comecei a esboçar a paisagem de forma bem sintética, dando mais ênfase aos detalhes dos elementos mais marcantes: a Ponte Rio-Niterói, Os guindastes no cais do porto, os silos do Moinho Fluminense, as caixas d’água azuis sobre as lajes da favela, a torre da Central do Brasil, os grandes edifícios do centro empresarial da cidade, a torre vermelha do edifício do corpo de bombeiros em frente ao Campo de Santana, a Avenida Presidente Vargas e, ao longe, o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor.



5.20: Croqui feito a partir da laje da Casa Amarela, no alto do Morro da Providência (Rafael Fonseca, 2013).



CENTRAL DO BRASIL - VISTA DA PROVIDÊNCIA 31.8.13

5.21: Croqui feito a partir da laje da Casa Amarela, no alto do Morro da Providência (Rafael Fonseca, 2013).

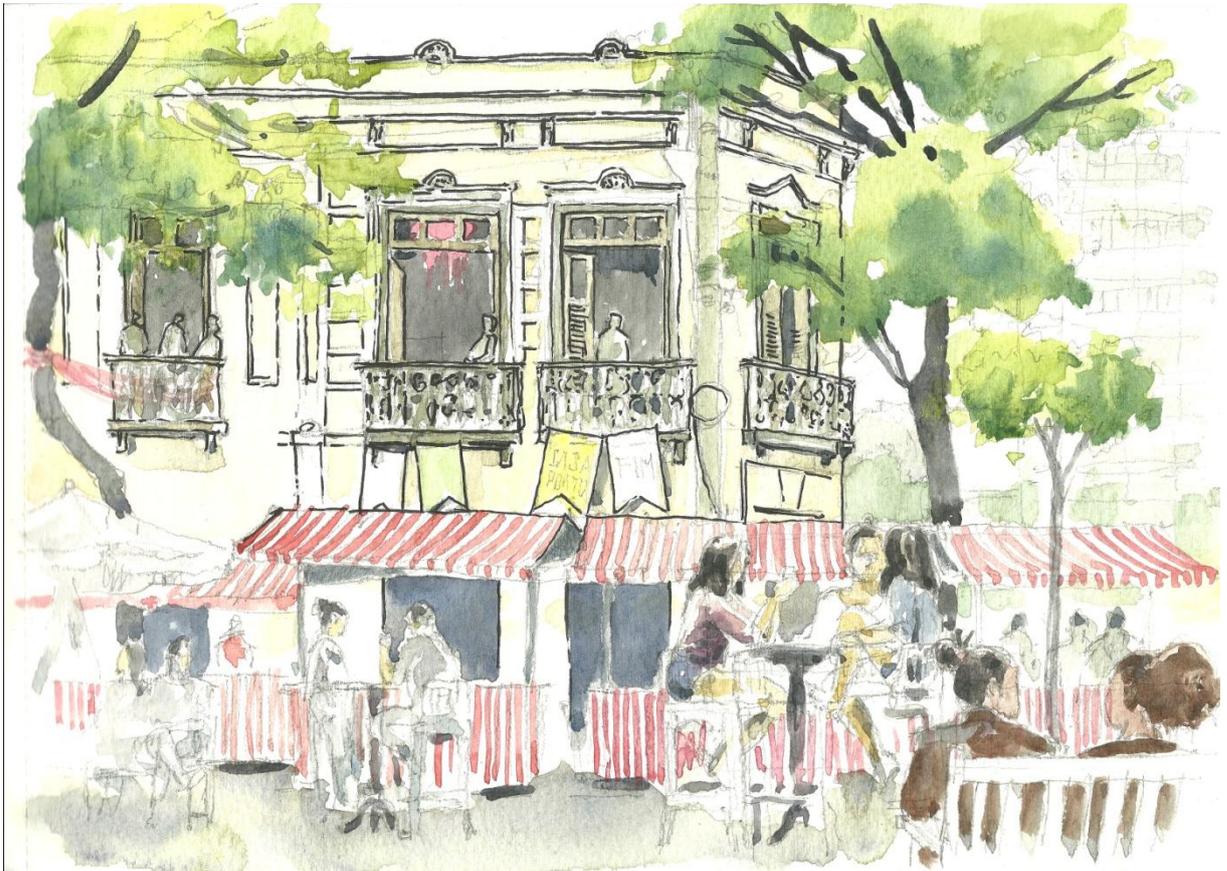


5.22: Croqui etnográfico do Armazém Zero 4, no Largo de São Francisco da Prainha (Rafael Fonseca, 2014).



5.23: Croqui do casario do Largo de São Francisco da Prainha e feira literária (Rafael Fonseca, 2014).





5.24: do casario do Largo de São Francisco da Prainha e feira literária (Rafael Fonseca, 2014).



## 6. -A ÁREA PORTUÁRIA EM QUADRINHOS

Michel de Certeau observou que os relatos não só atravessam os lugares, mas também os organizam em uma estrutura narrativa. As narrativas são percursos que podem atravessar lugares, tempos, lembranças e sonhos (DE-CERTEAU, 2011 [1980]). O ato de instigar os “informantes” para que façam um resgate da memória de suas relações com os lugares ao longo de um percurso é feito com a esperança de que, no ato de reviver o passado e ter que descrever a própria história, o informante seja capaz de construir pontes de coerência que o conectem com a própria identidade. Estruturar em sua mente os significados e conteúdos de lugares específicos é uma forma de tornar-se consciente sobre a própria relação de identificação (ou não) com os mesmos. Afinal, quando se constrói uma narrativa sobre si mesmo, é a própria identidade (presente) que o relato desvenda e constrói. (DINIZ, 2012)

Nesse sentido, a interpretação desses relatos encontra na narrativa gráfica um meio privilegiado, na medida em que, sustentadas em uma relação única e dinâmica entre imagem e texto, a linguagem dos quadrinhos possui possibilidades extremamente singulares, capazes de representar lugares, personagens, acontecimentos passados, lembranças, desejos, sonhos e, ainda mais, de condensar conteúdos complexos em um número surpreendentemente pequeno de páginas (com um baixo custo, o que não se poderia dizer da linguagem cinematográfica). Sobre esse aspecto, Ligia DINIZ<sup>117</sup> expressou sua opinião ao escrever que, “um romance gráfico – as imagens complementando o texto e levando-o além – dá conta da multiplicidade de camadas textuais, num caso exemplar de um todo que é bem mais do que a soma das partes”(2012, p. 70). O fato das HQs serem uma cultura de massa também serve aos objetivos desta tese, na medida em que uma de

---

<sup>117</sup> DINIZ, Ligia. A identidade em quadrinhos: a construção de si em Persépolis, de Marjane Satrapi, e Fun Home, de Alison Bechdel. In: Histórias em quadrinhos: diante da experiência dos outros (Regina Dalcastagnè organizadora). – Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, pp. 56-75

suas metas é se aproveitar do poder imagético das narrativas gráficas para tornar visível um universo cotidiano invisível, que não tem voz ou representação na grande mídia. Dar visibilidade às histórias que a História não contou a partir do ponto de vista dos seus personagens-autores.

Este capítulo procurar comentar os resultados das “narrativas [etno]gráficas elaboradas durante a tese, enfatizando seus principais aspectos e abordagens, buscando também revelar e confrontar pontos de vista sobre temas incomuns expressos em cada um deles. Como já foi descrito anteriormente, foram feitas dez “narrativas [etno]gráficas”, cada uma delas foi elaborada por um grupo de trabalho formado por um ‘informante’ da área estudada nesta tese e por mais três ou quatro alunos de graduação da FAU-UFRJ. Todos os trabalhos foram devidamente acompanhados pelo autor desta tese, arquiteto e professor do setor de expressão gráfica do Departamento de Análise e Representação da Forma da FAU-UFRJ, e/ou pela professora e arquiteta portuguesa Tânia Cardoso, mestre em urbanismo pelo PROURB, onde defendeu sua dissertação intitulada *Crônicas Urbanas: representação e crítica na cidade nas histórias em quadrinhos* (CARDOSO, 2014).

Alguns aspectos permearam todos os trabalhos. O primeiro foi o fato da linguagem dos quadrinhos ter se mostrado como um meio capaz de potencializar a inserção de certos temas como: a interação entre as pessoas e os lugares, práticas cotidianas, emoções, lembranças, contextos históricos e críticas na representação gráfica dos lugares. Além disso, também tornou possível a introdução das noções de “tempo” e “movimento”, em contraposição aos desenhos arquitetônicos e urbanísticos convencionais. Em segundo lugar, o meio permitiu que os informantes interagissem com o desenvolvimento das “narrativas [etno]gráficas”. Outra característica interessante foi a identificação e o envolvimento com o trabalho, por parte dos informantes, no momento em que se viram representados graficamente em uma mídia inteligível. Outro ponto comum aos trabalhos foi a visualização dos lugares por meio de uma representação gráfica abrangente e múltipla, fazendo uso da interação entre os diversos sistemas de representação arquitetônica (plantas, cortes, elevações, perspectivas, vistas aeras, mapas etc.) e a linguagem dos quadrinhos, com suas transições entre os momentos/cenas/diálogos/ações/aspectos e a simbiose entre texto e imagens.

O presente texto destacará a seguir alguns exemplos retirados das “narrativas [etno]gráficas” efetuadas no âmbito da disciplina eletiva Comunicação Visual, organizadas a partir de três abordagens principais identificadas por esta tese. O leitor pode encontrar esses trabalhos na íntegra em um volume separado (apêndice B) que complementa o conjunto desta tese.

## 6.1 APRESENTANDO UMA VISÃO DELIBERADAMENTE SUBJETIVA DE UM CONTEXTO URBANO EXISTENTE

Os trabalhos selecionados a seguir, procuraram interpretar os relatos fornecidos pelos informantes de uma maneira deliberadamente subjetiva e, em alguns casos, até poética. Andando sempre no limite entre os fatos e a ficção, essas narrativas são atravessadas a todo o momento por memórias, sonhos, desejos e relatos de acontecimentos históricos. Buscam enfatizar não apenas o deslocamento físico no percurso, mas também o deslocamento psíquico e mental dos participantes. Reconstroem os significados dos lugares através das imagens e das palavras. As imagens nessas narrativas buscam se consolidar com base nos significados que os lugares têm para os informantes ou, pelo menos, com base na forma como os participantes interpretaram e traduziram esses significados. De qualquer maneira, tais narrativas [etno]gráficas representam um esforço de se olhar para a cidade pelo ângulo dos informantes.

*“Walmir Pimentel” (2013), por Walmir Pimentel (informante), David Mendonça, Julia Triches, Nathalie Ventura e Carolina Sant’Anna Sampaio*

Walmir é geógrafo e músico, conhecido por ser um dos membros da tradicional roda de samba da Pedra do Sal, que acontecem todas as noites de segunda-feira aos pés do Morro da Conceição. Durante o samba, Walmir toca cuíca e tamborim e nos intervalos gosta de fumar o seu cachimbo. A “narrativa [etno]gráfica” de Walmir privilegiou os relatos do tipo “percurso”, em detrimento dos relatos do tipo “mapa”. O discurso de Walmir é nostálgico, porém não conformista, procurando sempre “demarcar” a presença dos negros na história dos lugares da área portuária e importância da preservação dessa ancestralidade. Nesta “narrativa [etno]gráfica”, parece que as “memórias de infância nos lugares” e a importância da preservação e valorização da “ancestralidade dos negros na região” condicionam fortemente a maneira como Walmir enxerga, e se relaciona com, os lugares percorridos. Durante o discurso, falas como “vou mostrar o meu morro pra vocês”, deixam transparecer as noções de identificação com o lugar (“meu morro”) e de demarcação (aqui “meu morro” e ali “resto da cidade”). O caminho começa na Pedra do Sal, sobe o Morro da Conceição pela Rua Jogo da Bola, passando por diversos lugares até descer novamente atrás do edifício A Noite, segue pela Rua Sacadura Cabral passando pela Igreja de São Francisco da Prainha e termina novamente na Pedra do Sal. A narrativa explora os limites entre a realidade, ficção, memória e imaginação de uma forma poética. Apesar de o relato ser estruturado a partir da experiência do grupo enquanto caminha pela sequência de ambiências, o mesmo é permeado pelas memórias afetivas do Walmir do passado, que interagiu com esses lugares durante a infância

e a adolescência: jogar futebol na Rua Jogo da Bola, escorregar na Ladeira do Escorrega etc. Em outros momentos, Walmir fala sobre os fatos históricos que considerou significativos: “antigamente o mar vinha até onde se encontra a Pedra do Sal, antes de se chamar Pedra do Sal a pedra era chamada de “quebra-bunda”, essa escadaria foi esculpida pelos escravos, aqui era o lugar onde os escravos descarregavam o sal dos navios, as tias baianas promoviam sambas nos quintais de suas casas, esse lugar já foi frequentado por Donga, João da Baiana e Pixinguinha etc.”

Em relação à expressão gráfica, o trabalho apresenta recursos criativos, na fronteira entre desenhos de quadrinhos e arquitetônicos, misturando diversos sistemas de representação (cortes esquemáticos, mapa, perspectivas, vistas aéreas) e criando uma sequência dinâmica de transições entre os momentos representados. Esses aspectos ajudaram a conferir fluidez e clareza à narrativa gráfica. Pode-se destacar a sequência de desenhos e a diagramação da página 03, com ênfase para os moradores nos cômodos das residências, revelados pelos cortes esquemáticos das edificações, a para liberdade e leveza do traço dos desenhos da sequência de casas da Ladeira do Escorrega e da perspectiva da Pedra do Sal. As páginas 4 e 5 também são dignas de referência, pois apresentam um híbrido entre narrativa gráfica e cartografia alternativa, onde são apresentadas as ambiências mais significativas do percurso.

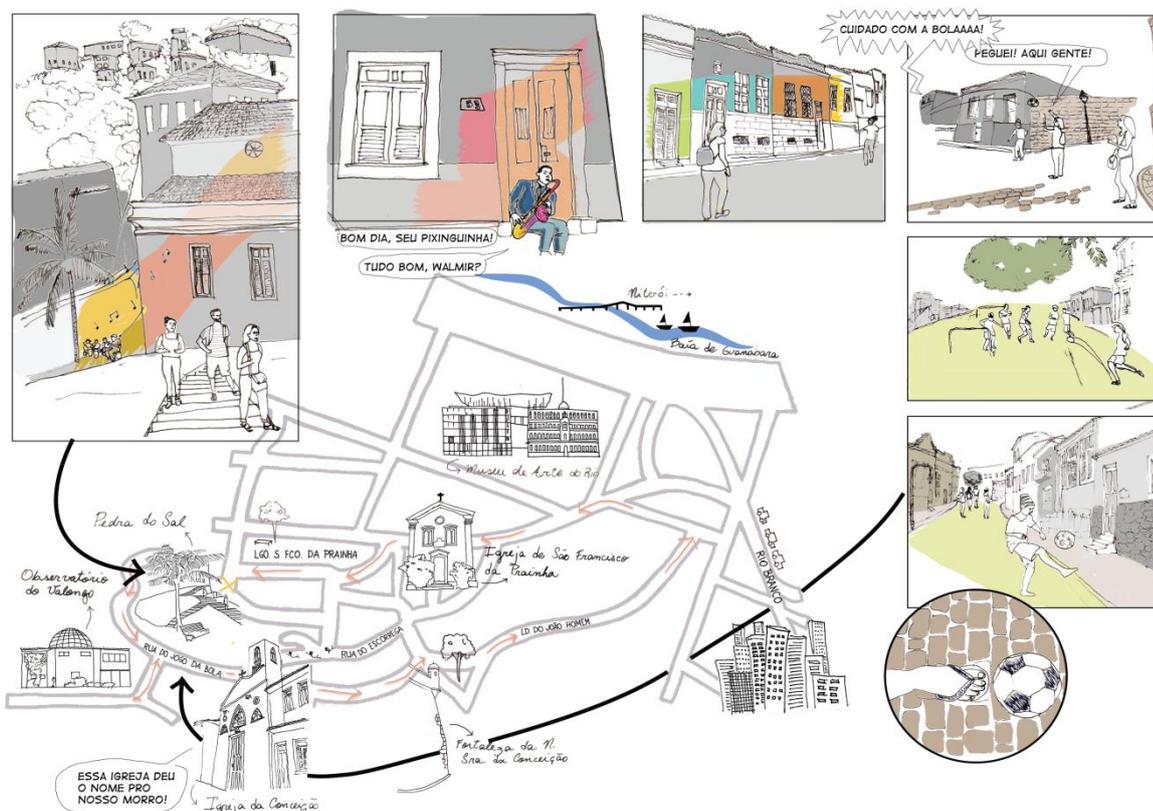


Figura 6.1: “Walmir Pimentel” (2013), por Walmir Pimentel (informante), David Mendonça, Julia Triches, Nathalie Ventura e Carolina Sant’Anna Sampaio.



Figura 6.2: “Walmir Pimentel” (2013), por Walmir Pimentel (informante), David Mendonça, Julia Triches, Nathalie Ventura e Carolina Sant’Anna Sampaio.

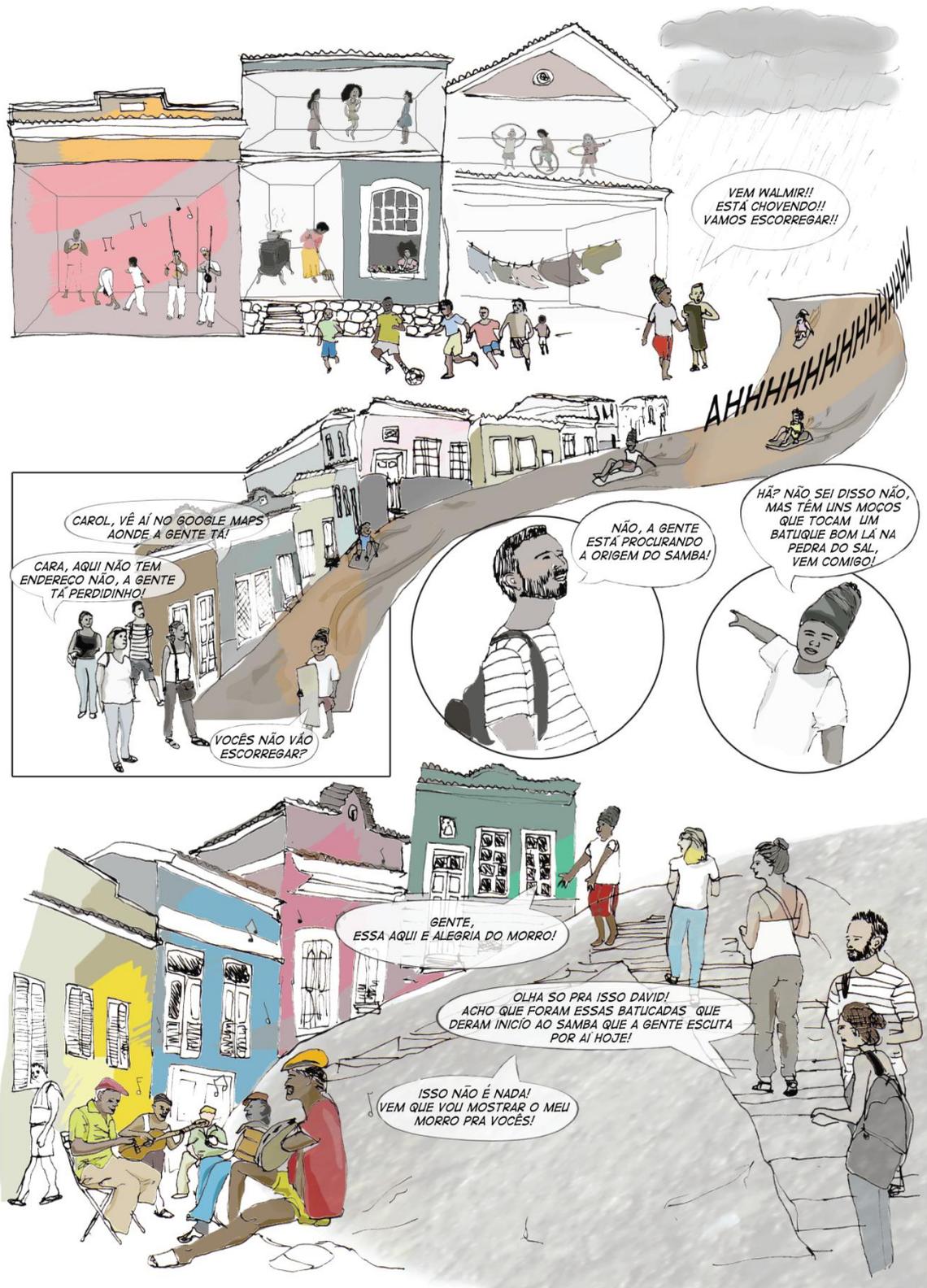


Figura 6.3: “Walmir Pimentel” (2013), por Walmir Pimentel (informante), David Mendonça, Julia Triches, Nathalie Ventura e Carolina Sant’Anna Sampaio.

*“A favela nasceu do descaso do poder público”* (2013), por Eron (informante), Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo

Este trabalho contou com a contribuição do senhor Eron, nascido e criado no Morro da Providência “com muito orgulho”. Sua avó é portuguesa, seu pai é sergipano e sua mãe é “cria do morro”, assim como ele. Eron se formou em Biologia e mora nos fundos da igreja Nossa Senhora da Penha, que fica no alto do Morro da Providência. Além de cuidar da igreja, também organiza rodas de capoeira e ensina as crianças do morro a jogar capoeira. Através da “narrativa [etno]gráfica realizada pelo grupo, foi possível identificar as ambiências mais significativas presentes no discurso de Eron: a casa/igreja, a escadaria, a casa amarela, o reservatório, a caixa d’água, o mirante, o oratório e a “área de risco”. Como se pode verificar no mapa, o percurso efetuado se restringiu aos arredores da casa do informante, o que pode ser interpretado como uma “demarcação” de identificação com a “vida no morro”.



Figura 6.4: “A favela nasceu do descaso do poder público” (2013), por Eron (informante), Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo.

Diferentemente da narrativa [etno]gráfica anterior, este trabalho não apresenta os pesquisadores representados como personagens da própria história que elaboram. O relato é contado por um narrador, em terceira pessoa, e entremeado pelas falas do protagonista da história, que é o próprio Eron. A estrutura narrativa se organizou por meio de: relatos históricos que influenciaram na ocupação do morro, críticas às intervenções urbanas no morro, relatos de infância que demonstravam como a forma de se relacionar com os lugares mudou ao longo do tempo, sobre aspectos culturais da comunidade e sobre mitos e lendas urbanas presentes no imaginário coletivo da comunidade do morro. Outro ponto que faz deste um trabalho distinto é o uso criativo e habilidoso de analogias e metáforas visuais sobre os comentários coletados durante a fala do informante. Como, por exemplo, o informante diz que “briga de galo era o vídeo game da favela” ou “criaram raízes nesse morro”

Nota-se também que a expressão gráfica do trabalho propõe uma interação dinâmica entre lindos desenhos feitos à mão livre, fotos históricas de arquivo, imagens retiradas de filme e fotografias realizadas durante o próprio “percurso comentado”. Nesse sentido, este trabalho parece se inspirar em trabalhos como ‘Yes Is More’, do B.I.G, e ‘Space Probe’, do *Archigram*, discutidos anteriormente pelo presente texto e estudados pelo grupo durante a construção da narrativa [etno]gráfica.



Figura 6.5: “A favela nasceu do descaso do poder público” (2013), por Eron (informante), Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo.



Figura 6.6: “A favela nasceu do descaso do poder público” (2013), por Eron (informante), Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo.



Figura 6.7: “A favela nasceu do descaso do poder público” (2013), por Eron (informante), Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo.



QUARTO CONTO : O MORRO CHORA



Figura 6.9: 'Eu Morro Por Esse Morro' (2014), por Zelma Rabello (informante), Marcello Almeida, Nathally Corrêa e Fátima Bispo.



Figura 6.10: 'Eu Morro Por Esse Morro' (2014), por Zelma Rabello (informante), Marcello Almeida, Nathally Corrêa e Fátima Bispo.

## 6.2 EXPLORANDO A RELAÇÃO AFETIVA ENTRE AS PESSOAS E OS LUGARES A PARTIR DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO

*‘A subida e outras histórias’ (2014), por Valdir Dos Santos (informante), Diego Bonadiman, Maria Eduarda Leitão, Gabriel Parreira e Kathelyn Gandra*

O caminho efetuado pela narrativa [etno]gráfica ‘A subida e outras histórias’ se deu no Morro do Livramento. O ‘percurso comentado’ pelo informante foi bastante longo, se comparado ao trabalho anterior, e também recheado de memórias das práticas habituais da infância e juventude do informante no lugar. Aqui novamente, se nota a interação entre desenhos à mão livre e fotografias das ambiências produzidas pelo próprio grupo. A narrativa é linear e enfatiza as transições de sujeito a sujeito, valorizando o conteúdo através dos diálogos ocorridos no transcorrer da caminhada. Todos os integrantes do grupo são representados graficamente como “personagens” da história. Esta última se passa no presente, no entanto, é interrompida eventualmente por *flash-backs* que ilustram cenas e hábitos do passado relatado pelo informante. Finalmente, vale ressaltar que este trabalho se distinguiu dos demais por realizar, de forma competente, um minucioso e criativo trabalho de cartografia dos relatos e diálogos ocorridos ao longo do ‘percurso comentado’. Novamente aqui, são apresentadas simultaneamente múltiplas visualizações das ambiências do lugar a partir do hibridismo entre vistas aéreas, vistas a partir do chão, narrativas gráficas e do jogo habilidoso entre textos e imagens, configurando o que se poderia chamar de “cartografia criativa” ou “cartografia alternativa”.

*‘Meu Nome é Rua’ (2014), por Eduardo Rua (informante), Natália Bittencourt, Othon Alonso, Tanya Guimarães e Vitor Nunes*

Assim como o percurso realizado com “Walmir”, ‘Meu Nome é Rua’ concentra seu foco nos lugares do Morro da Conceição, com exceção do Cais do Valongo (ou Cais da Imperatriz). Eduardo Rua nasceu, cresceu e ainda mora no morro. No decorrer da narrativa proposta pelo trabalho o informante fala em primeira pessoa e apresenta uma sequência de lugares significativos (segundo a sua perspectiva) ao grupo. Entre esses lugares estão as casas onde Rua morou, o antigo restaurante do seu pai, a Pedra do Sal (onde fica a sua atual casa), a “praçinha” (Pç. Leopoldo Martins), o mirante, o Jardim do Valongo, o Cais da Imperatriz e o “bar do Sérgio”, onde o percurso comentado acabou em uma grande confraternização com direito a muitas garrafas de cerveja.

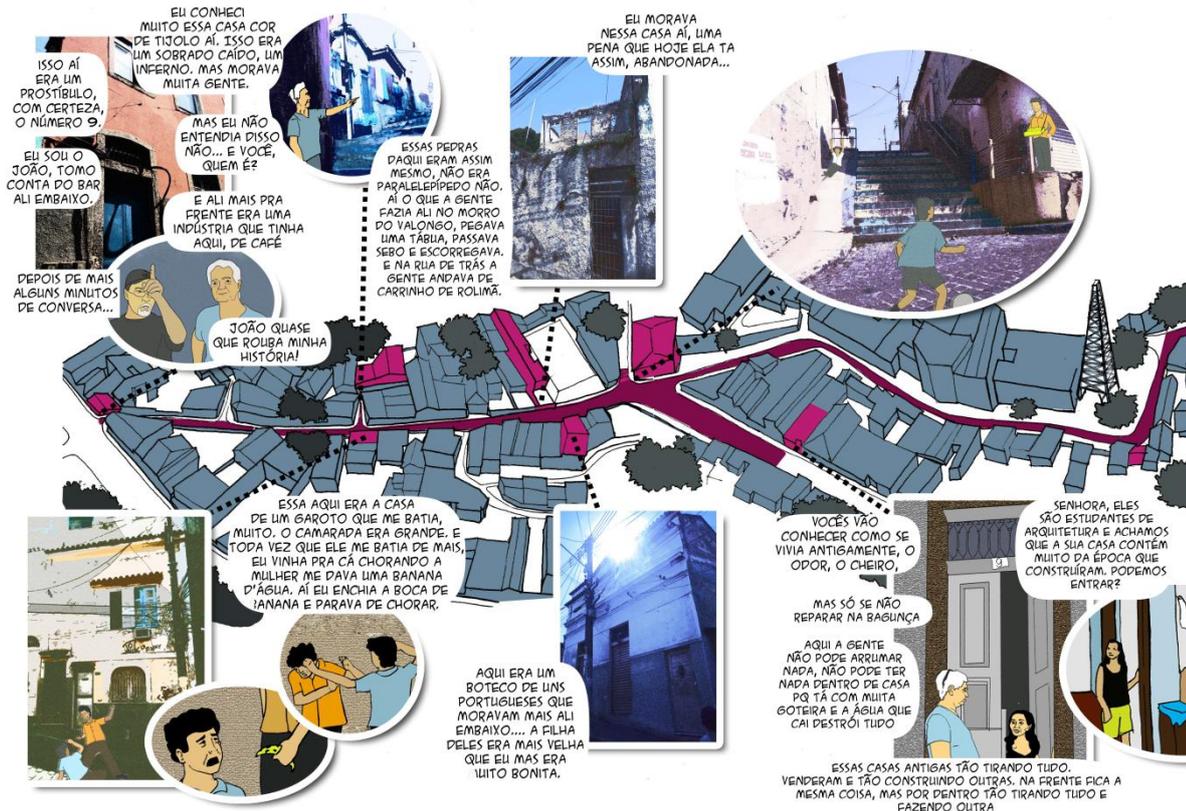
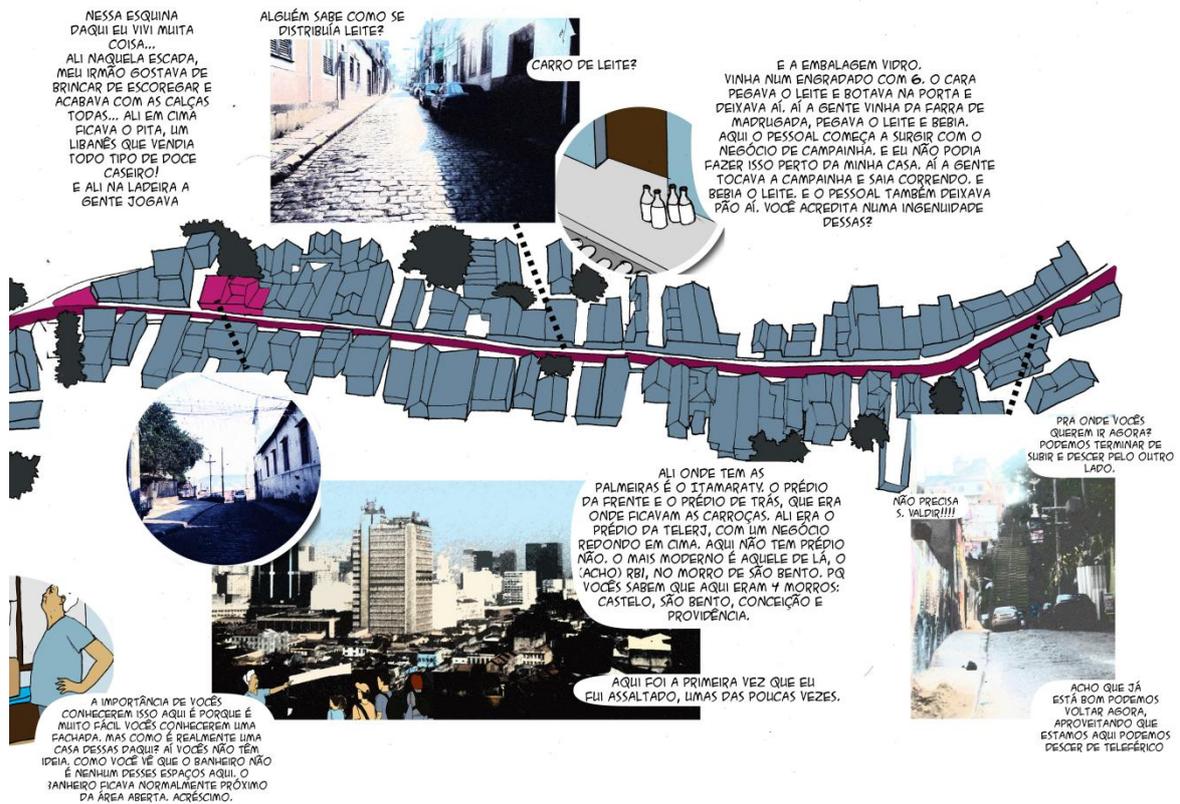


Figura 6.11: 'A subida e outras histórias' (2014), por Valdir Dos Santos (informante), Diego Bonadiman, Maria Eduarda Leitão, Gabriel Parreira e Kathelyn Gandra.

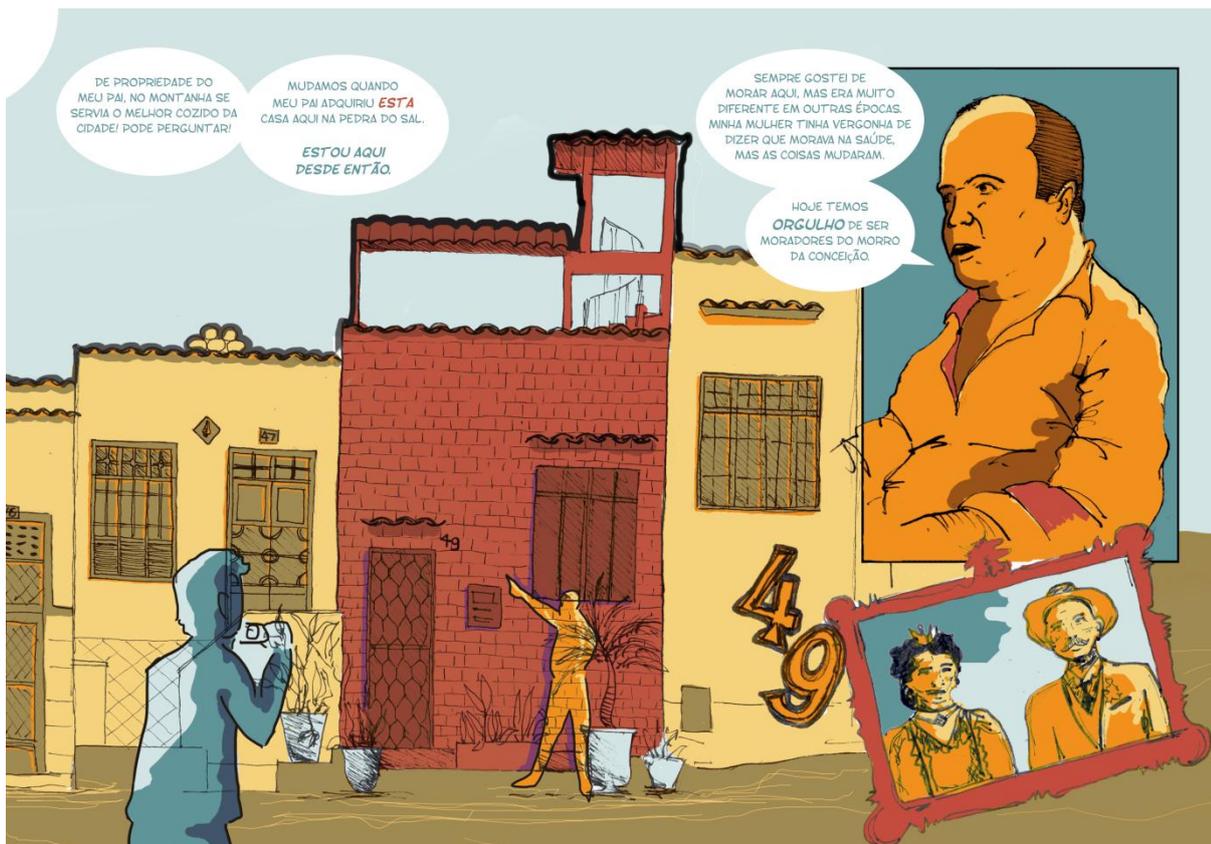


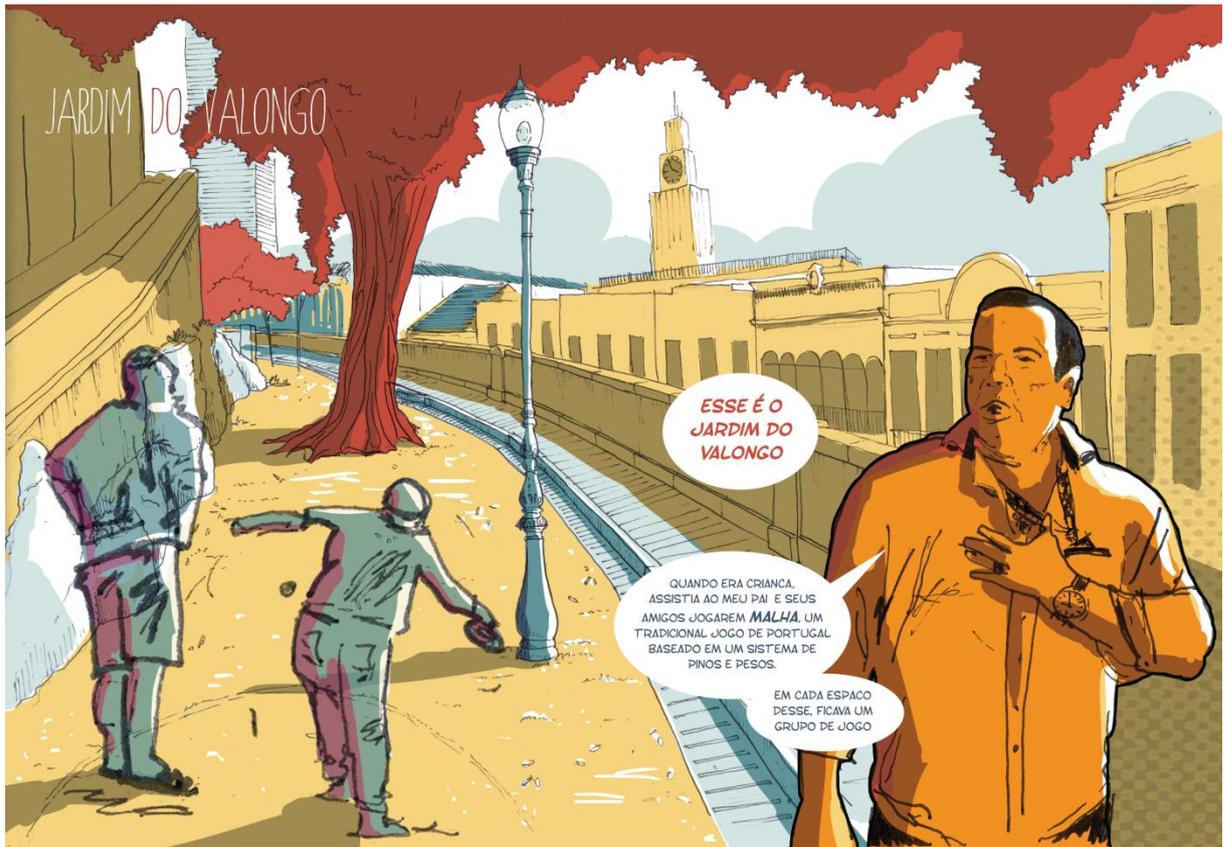
Os desenhos exploram grandes panorâmicas onde se podem apreender as ambiências urbanas, os conjuntos arquitetônicos nelas contidos e a forma com que os usuários interagem com os mesmos. Em alguns momentos, a narrativa compara e mostra simultaneamente os diferentes tipos de apropriação de um espaço no presente e no passado ou em horários diferentes do dia.

A qualidade e beleza dos desenhos, a interação habilidosa entre textos e imagens, a escolha do formato horizontal reforçando as escolhas em relação aos enquadramentos das imagens e o uso inteligente de uma paleta limitada de cores ajudando o fluxo de leitura são apenas algumas das qualidades deste trabalho. O processo de elaboração na “narrativa [etno]gráfica também é digno de nota. Para dar cabo da tarefa, os integrantes do grupo de trabalho se revezaram nas funções de: desenhista de personagens, desenhista de cenários, diagramação e finalização, colorista, editor etc. De forma que quem desenhou os “personagens” em uma página fica responsável pela execução dos “cenários” em outra e assim por diante. Essa organização chamou bastante atenção durante o desenvolvimento do trabalho e, devido às habilidades de todos os integrantes do grupo, acabou gerando um resultado visualmente marcante.

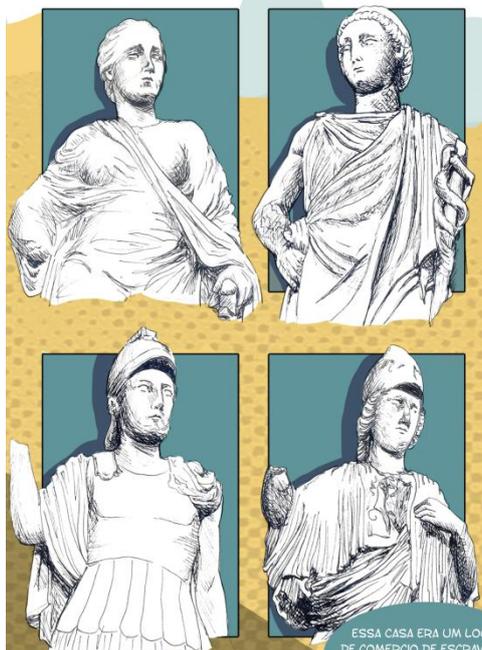
Em relação ao conteúdo, na maioria do tempo, ‘Meu Nome é Rua’ pode ser classificado como um relato atravessado pelas memórias e vivências dos lugares, mas também falam sobre as práticas cotidianas do presente. Os indicadores de identificação com os lugares também se fizeram notar de forma clara no discurso, como, por exemplo, quando Rua diz que: “Sempre gostei de morar aqui, mas era muito diferente em outras épocas. Minha mulher tinha vergonha de dizer que morava na Saúde, mas as coisas mudaram. Hoje temos orgulho de ser moradores do Morro da Conceição”.



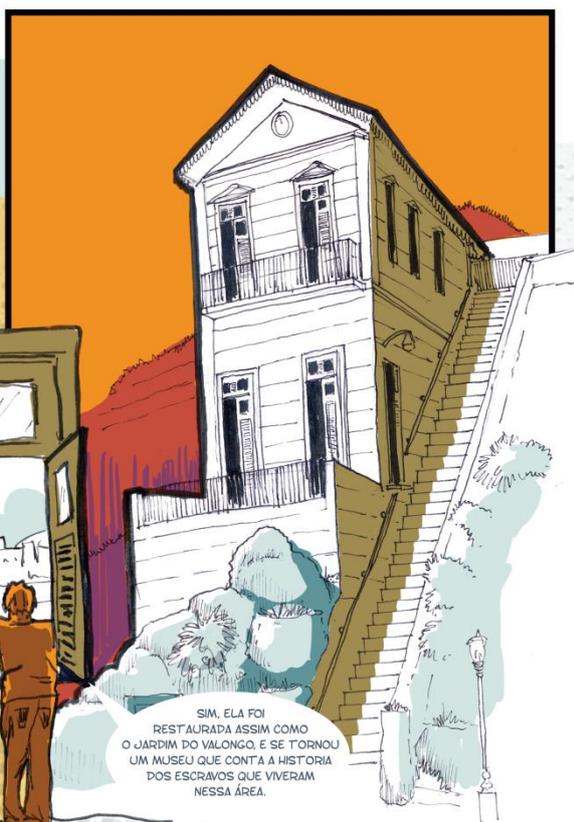




Estátuas do sec. XIX, realocadas do Cais da Imperatriz para o jardim



ESSA CASA ERA UM LOCAL DE COMERCIO DE ESCRAVOS, E FICOU ABANDONADA DURANTE MUITO TEMPO.



SIM, ELA FOI RESTAURADA ASSIM COMO O JARDIM DO VALONGO, E SE TORNOU UM MUSEU QUE CONTA A HISTORIA DOS ESCRAVOS QUE VIVERAM NESSA ÁREA.

### 6.3 ASSUMINDO UMA POSIÇÃO CRÍTICA EM RELAÇÃO ÀS TRANSFORMAÇÕES NA CIDADE

Nos exemplos apresentados a seguir, os informantes organizaram a narrativa a partir de uma visão crítica (positiva ou negativa) acerca dos lugares percorridos, tendo por base as transformações urbanas que a área portuária vem sofrendo na última década. Nesse sentido, a linguagem das HQ's obtiveram êxito ao incorporar esses tais conteúdos ao longo das narrativas [etno]gráficas. A contraposição desses trabalhos permitiu perceber a existência de múltiplos pontos de vista sobre a área de estudo, reforçando a noção que os significados dos lugares são atribuídos aos mesmos pelas pessoas. Cada indivíduo irá observar o mundo através de uma lente específica que só pertence a ele mesmo.

*'A Voz do Morro' (2013), por Maurício Hora (informante), Luciana Andrade, Deborah Anjos, Viviane Matos e Daniel Guerra*

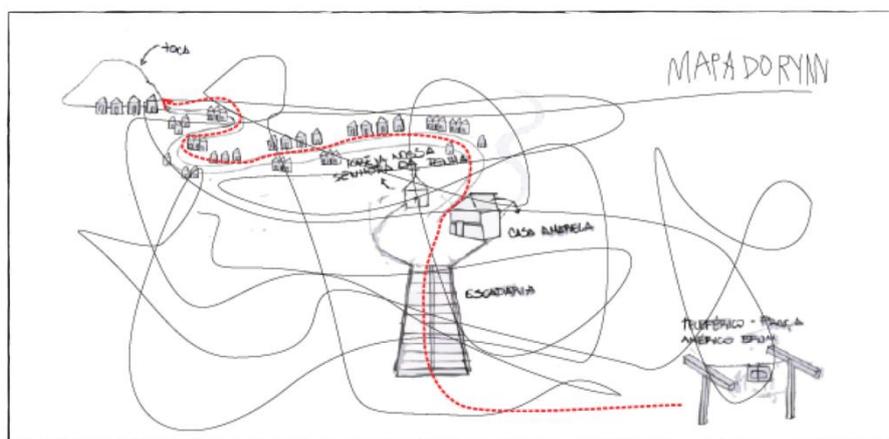
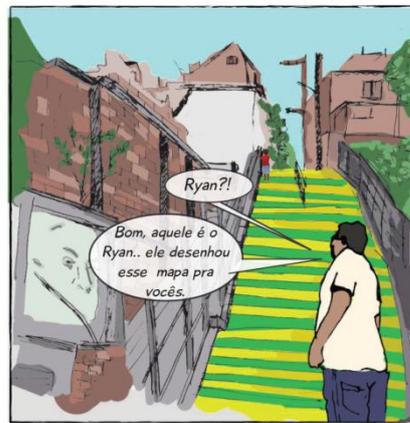
A escolha do título do trabalho, 'Voz do Morro', também parece fazer uma referência a voz ativa que o informante possui dentro da comunidade. O viés de denúncia perpassa toda a narrativa [etno]gráfica. Maurício é fotógrafo e seu trabalho é marcado por fotografias da vida cotidiana no Morro da Providência, lugar onde nasceu e cresceu. No entanto, o próprio Maurício deixa claro que, “não tem como fazer uma foto dentro da favela sem estar denunciando alguma coisa, ou é esgoto ou é luz...”

Através do discurso do informante, foi possível identificar demarcações de “fronteiras” invisíveis, como entre o “morro” e o “asfalto” ou entre a “parte rica do morro” e a “parte pobre”. As ambiências mais significativas também ficaram claras: o teleférico (e a ausência da Praça Américo Brum, onde o teleférico foi construído), a escadaria do Morro da Providência, a Casa Amarela, a igreja Nossa Senhora da Penha, as “tocas”.

'Voz do Morro' organiza o fluxo de leitura criando transições dinâmicas e bem orquestradas entre as cenas representadas. A organização dos quadros nunca se repete de uma página para outra, o que impede que sequência visual se torne monótona. As transições entre as grandes panorâmicas que ocupam a largura da página e ambientam o leitor no contexto urbano, os planos intermediários que mostram as cenas de diálogo um pouco mais de perto e as cenas em “close-up” enfatizando os detalhes, fazem com que a leitura da sequência de ambiências flua de forma clara e eficiente. A técnica escolhida para a expressão gráfica do trabalho se baseia no desenho sobre fotografi-

as produzidas durante o percurso. Depois disso os desenhos foram escaneados e, posteriormente, coloridos e diagramados digitalmente. Por último, os balões de texto foram acrescentados.

Outro aspecto criativo que diferencia este trabalho é a utilização de elementos do ambiente urbano como personagens dotados de falas. Como, por exemplo, quando a escadaria “fala” sobre um acontecimento emblemático ocorrido sobre ela mesma e fotografado por Maurício, ou quando a narrativa mostra um muro grafitado “explicando” o que ocorre na Casa Amarela. Nota-se aqui uma influência clara do trabalho *Buildings Stories*, de Chris Ware.



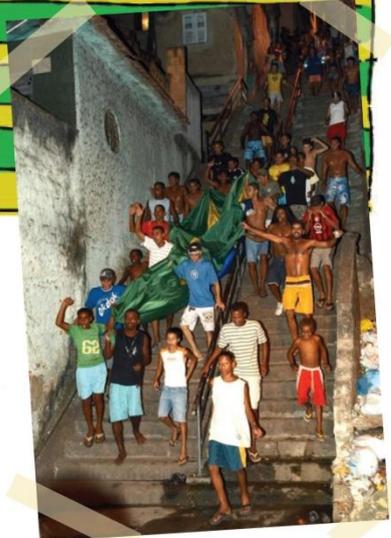


Nossa, que escadaria imensa!



Uma das propostas da prefeitura era criar um plano inclinado aqui do lado da escada. Pra isso removeram várias famílias e aí.. desistiram. Sobraram essas casas por aqui, meio demolidas, meio pela metade. O artista Vhils veio e desenhou a nós, os donos das casas demolidas, nas paredes.

Em 2008, o Maurício tirou uma foto emblemática aqui. Era uma época agitada na Providência... a polícia tinha ocupado o morro e hasteado uma bandeira lá no alto. A população, revoltada, desceu com a bandeira nas mãos. Essa foto rodou o mundo...





Tá vendo? A minha fotografia acaba tendo esse viés de denúncia e eu facilmente sou associado a esse papel aqui dentro. É como se as pessoas vissem em mim uma voz ativa aqui dentro. E todo mundo me conhece, sempre me conheceu. Nasci e cresci aqui nesse morro e ser uma espécie de porta-voz dele me dá essa responsabilidade com as pessoas.



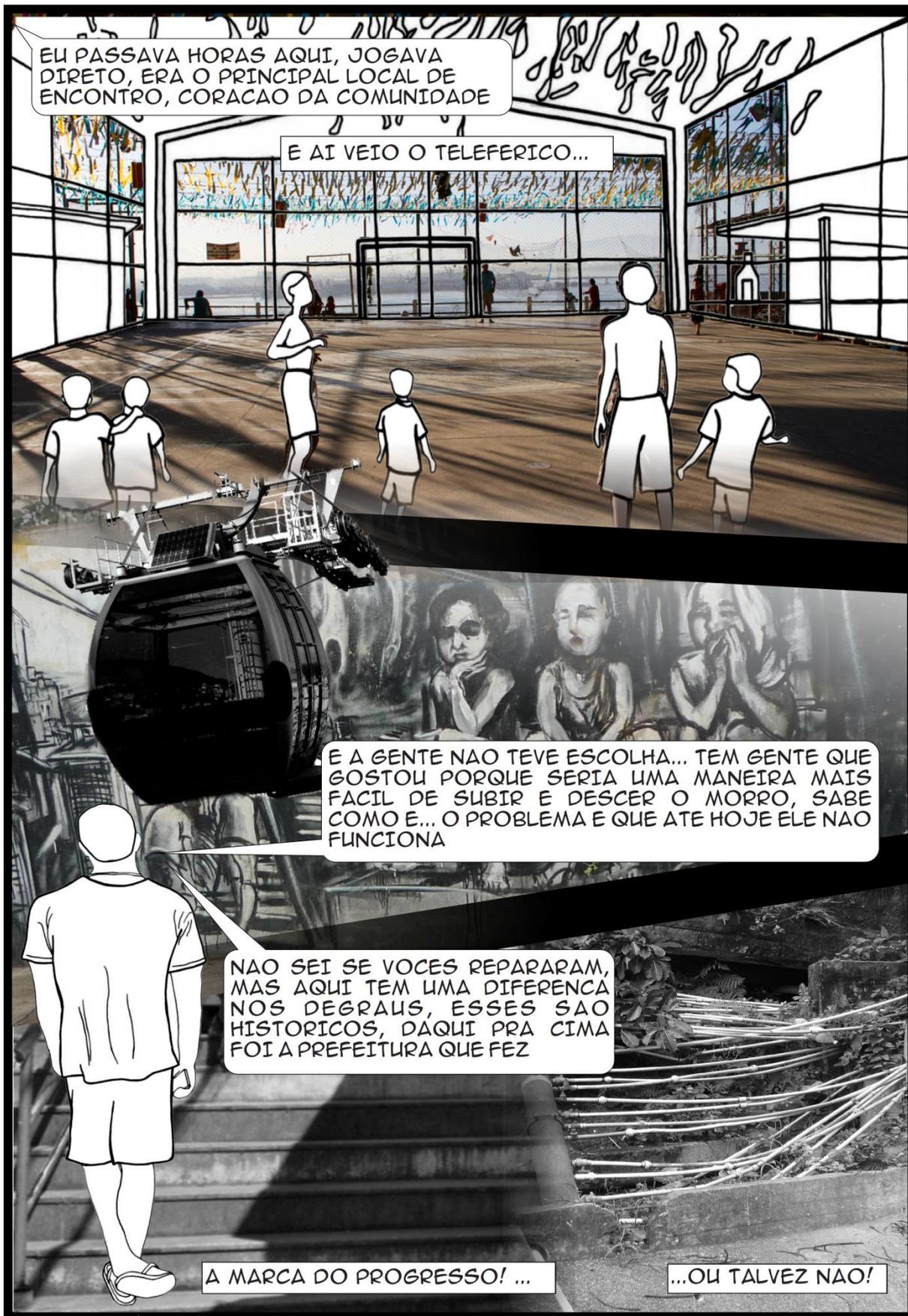
*‘A Vez do Morro’ (2013), por Douglas Oliveira (informante), Felipe Roben, Patrícia Monteiro e Gleidson Nunes*

Douglas também é fotógrafo e, além disso, é grafiteiro. Suas intervenções podem ser vistas em diversos muros do Morro da Providência, onde também nasceu e cresceu. Assim como o trabalho anterior, ‘A Vez do Morro’ é marcado por uma narrativa crítica. Viés a partir do qual o informante escolheu enxergar as intervenções recentes ocorridas no Morro da Providência. O discurso de Douglas é constantemente pontuado pela ideia de que aquelas intervenções urbanas não lhe contemplam e tampouco à comunidade do morro.

As ambiências mais significativas destacadas por Douglas foram a ex-praça Américo Brum (teleférico), a “casa da resistência” (ex-casa de Douglas), a escadaria da Providência, a Casa Amarela, a praça em frente à igreja Nossa senhora da Penha, o “mirante” (com vista para o Cristo Redentor), o oratório e o conjunto de casas adjacentes ao mesmo. O trabalho também procura traduzir a noção de perda do sentimento de ligação afetiva com o lugar, ocasionada pela transformação da antiga Praça Américo Brum (que era um local de encontro muito identificado com a comunidade) em local para o teleférico. A questão da identidade transparece novamente, quando o informante considera ser uma “ilusão” algum morador, cuja casa foi desapropriada, achar que, ao se mudar para o conjunto residencial construído pela Prefeitura na Cidade Nova, vai continuar fazendo parte da comunidade da Providência.

No decorrer desta narrativa [etno]gráfica também é possível observar a ideia de autoreflexão por parte dos integrantes do grupo. Os pré-conceitos e expectativas em relação ao lugar são postas à prova durante o percurso e durante a elaboração da própria narrativa gráfica. Os participantes tiveram a chance de se colocar em perspectiva e perceber como a alteridade foi capaz de modificar seus olhares sobre o Morro da Providência ao longo do trabalho. A constatação deste aspecto em particular foi muito importante, pois respalda uma das hipóteses principais desta tese.

Os autores de ‘A Vez do Morro’, optaram por trabalhar com fotomontagens e colagens, feitas a partir da mistura de fotos pessoais de arquivo, fotos produzidas durante o percurso comentado e desenhos à mão livre, estes últimos utilizados principalmente pra representar os personagens da história. A paleta de cores adotada é bem limitada, quase monocromática e as poucas cores são reservadas para se destacar algum elemento ou aspecto relevante na narrativa.



EU PASSAVA HORAS AQUI, JOGAVA DIRETO, ERA O PRINCIPAL LOCAL DE ENCONTRO, CORACAO DA COMUNIDADE

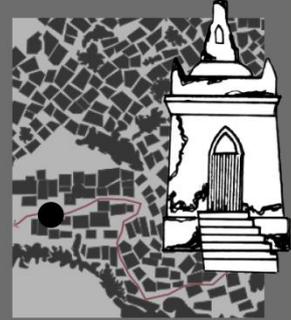
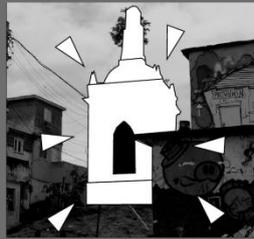
E AI VEIO O TELEFERICO...

E A GENTE NAO TEVE ESCOLHA... TEM GENTE QUE GOSTOU PORQUE SERIA UMA MANEIRA MAIS FACIL DE SUBIR E DESCER O MORRO, SABE COMO E... O PROBLEMA E QUE ATE HOJE ELE NAO FUNCIONA

NAO SEI SE VOCES REPARARAM, MAS AQUI TEM UMA DIFERENCA NOS DEGRAUS, ESSES SAO HISTORICOS, DAQUI PRA CIMA FOI A PREFEITURA QUE FEZ

A MARCA DO PROGRESSO! ...

...OU TALVEZ NAO!



CARA, AQUI EM VOLTA DO ORATORIO VOCE PODE VER NE.. TA TUDO SUMINDO, ELAS QUEREM QUE FIQUE 'VISIVEL'



TODAS ESSAS MARCAÇÕES AQUI SÃO CASAS QUE VÃO SUMIR, ÀS VEZES O DONO VENDE, ACHA QUE VAI TER UMA VIDA MELHOR, UMA CASA MELHOR, E VAI LA PRA BAIXO



MAS MUDAR LA PRO CONJUNTO E MUDAR MUITO... E LONGE, NÃO FAZ PARTE DA COMUNIDADE, E ILUSÃO... AH MAS VOU PARAR DE FALAR PORQUE EU JÁ TO FUGINDO DO TEMA



AQUI FALTA PROJETO, FALTA IDEIA, EU CONSIDERO UMA COMUNIDADE MORTA... MAS TAMBÉM ELA TENTA PERMANECER COMO ERA, NÃO TEM AGENCIA BANCARIA COMO OUTRAS AÍ, NÃO DA PRA SER FAVELA DE TURISTA TAMBÉM.

A ESPERANÇA VAI LEVANDO A VIDA  
EM FRENTE ENTRE AS VIELAS...

E NUM FUTURO DE ESPERANÇAS...



**CINE PROVIDÊNCIA!**  
**SEX/SAB 8:00 ORATÓRIO!**



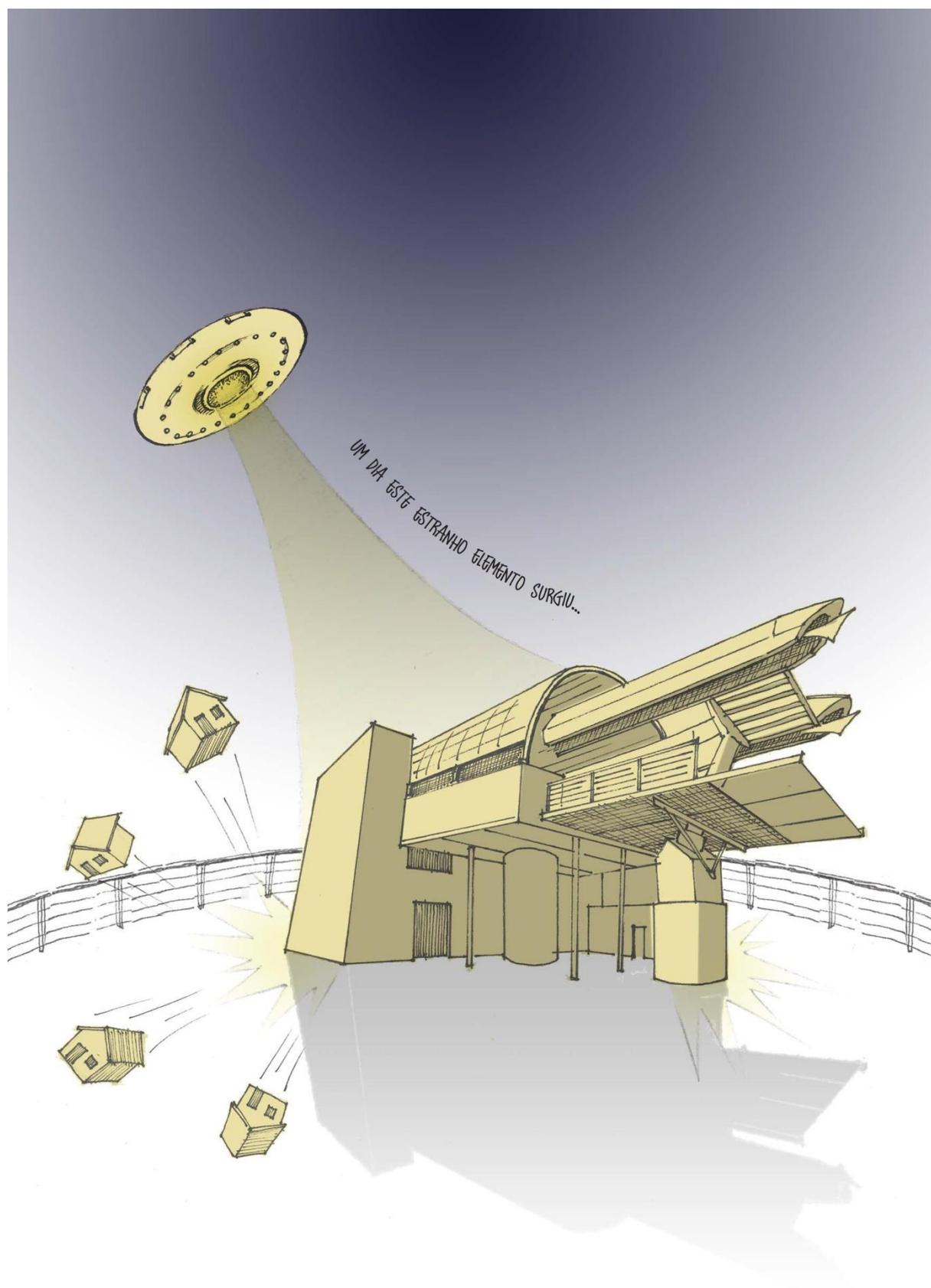
E NADA MELHOR DO QUE O RECONHECIMENTO  
NUMA FESTA NA LAJE DA CASA AMARELA!

*Providência com Diego de Deus' (2013), por Diego "Deus" (informante), Carolina Sande, Gaio Carvalho, San Jandrey e Vinícius Pontes*

O tom da narrativa de Diego "Deus" alternou entre momentos de extrema identificação com os lugares e as pessoas do Morro da Providência, onde nasceu e cresceu, e momentos de crítica às recentes intervenções urbanas no morro. A própria casa de Diego estava na mira das desapropriações promovidas pela prefeitura. A fala "um dia esse estranho objeto surgiu", adotada pelo informante para se referir à construção do teleférico, foi traduzida graficamente em uma imagem de página inteira, mostrando o desenho de um teleférico descendo de um disco voador enquanto um conjunto de casas era jogado para fora do morro.

Diversos eventos presentes no discurso de Diego encontraram ressonância nos relatos de outros informantes que moram no morro. O vazio causado pela substituição da quadra da Praça Américo Brum pelo teleférico também foi um tema marcante no discurso de Douglas em 'A Vez do Morro'. Outro tema, relatado por Diego, foi o episódio dos moradores descendo a escadaria da Providência enquanto carregavam a bandeira do Brasil que o exército havia hasteado no alto do morro. O mesmo evento já havia sido narrado por Maurício Hora, em 'A Voz do Morro'. Essas coincidências entre as narrativas sugerem que estes eventos podem ser significativos para a comunidade da Providência como um todo.

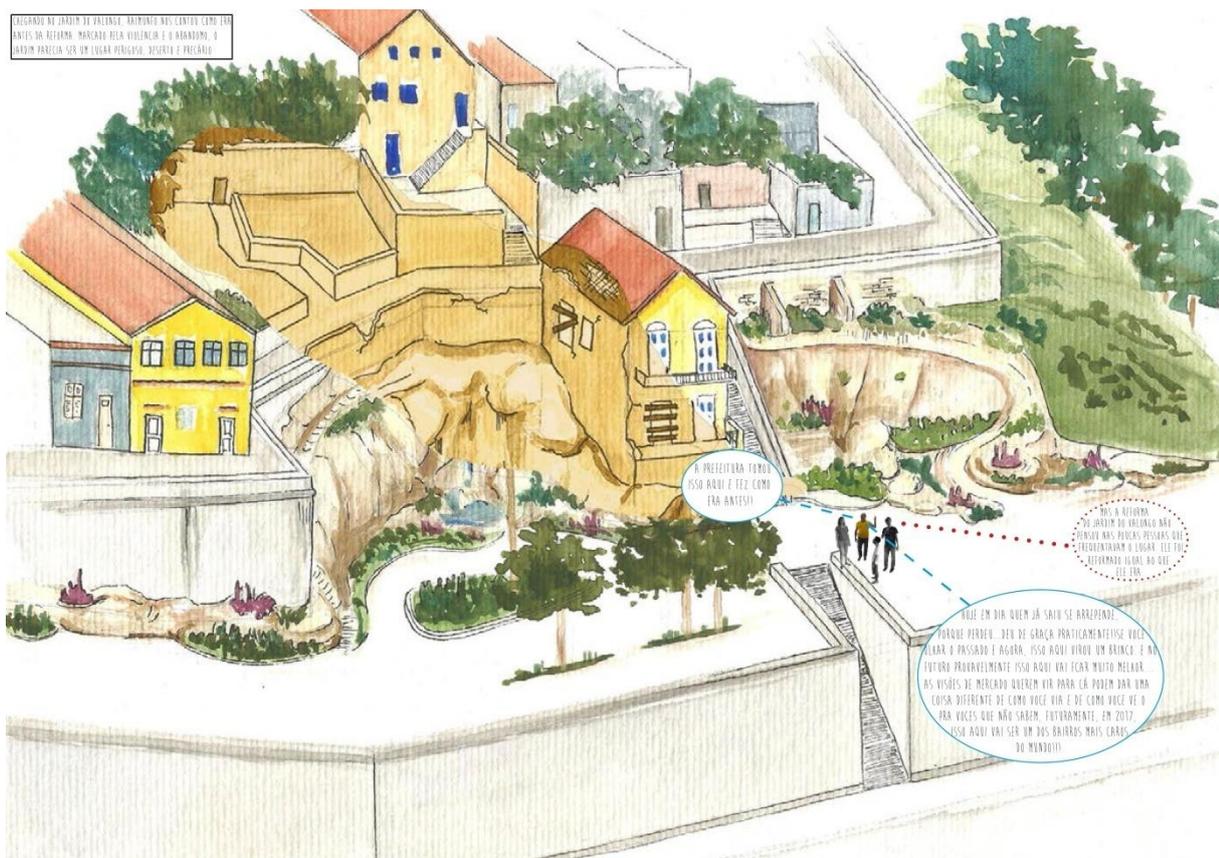
A busca estética do grupo que elaborou esta 'narrativa [etno gráfica] primou pelo acabamento e pela qualidade dos desenhos. Os desenhos à mão livre foram escaneados, coloridos digitalmente e enriquecidos com fotografias e recortes de jornal. As soluções de composição de página raramente se repetem e as constantes variações de ângulos, distâncias e enquadramentos conferem agilidade à sequência de momentos, sem, no entanto, torná-la confusa.











### 6.3.1 CONFRONTANDO OS RELATOS

Ao se confrontar as narrativas [etno]gráficas dos diversos informantes, foram observados alguns assuntos recorrentes que perpassavam um número significativo de relatos, seja qual fosse o posicionamento dos informantes em relação a esse ou aquele assunto. Portanto, no sentido de organizar as narrativas, foram eleitas algumas categorias de análise (já descritas no capítulo 1) de forma que fosse possível contrapor os diversos depoimentos e valorizar as suas multiplicidades. Essas categorias dizem respeito às noções de “*identificação*” (NORBERG-SCHULZ, 2014 [1976]) com o lugar, “*caráter*” (NORBERG-SCHULZ, 2014 [1976]) do lugar, “*percursos e mapas*” (DE-CERTEAU, 2011 [1980]) e “*demarcação*” (DE-CERTEAU, 2011 [1980]) do lugar.

#### *Identificação*

Entre os diversos relatos de nossos informantes, foi possível identificar indicadores da noção de pertencimento ou de “*identificação*” com o lugar.

Eron, por exemplo, é nascido e criado no Morro da Providência e diz sempre ter tido “orgulho de morar na favela”. Contudo, ao dizer: “o consenso das pessoas é que para melhorar de vida é preciso sair da favela, não se dá valor às coisas daqui”, Eron também explicita o sentimento de baixa auto-estima dos moradores da favela, devido (segundo ele) a mais de cem anos de descaso do poder público e da estigmatização do “favelado” pela sociedade. Por outro lado, a noção complexa de interdependência entre o lugar e seus habitantes é expressa em outra fala de Eron, quando diz: “se você pegar uma população favelada e colocar dentro de um condomínio na Barra, em uma semana aquilo vira uma favela”, ou ainda: “não adianta sair da favela se a favela não sai de você”.

A palavra “identidade” é recorrente nos discursos de Eron, Maurício, Douglas e Diego. Os quatro deixam claro que lamentam a perda de identificação dos moradores com os lugares de socialização no Morro da Providência, devido principalmente às recentes intervenções urbanas no local. A intervenção mais citada foi o teleférico construído no lugar onde havia uma quadra. O relato de Diego explicita bem essa questão:

“Moro na Providência desde que nasci. A Praça Américo Brum sempre foi o principal ponto de encontro dos moradores, o coração do bairro. Muitos eventos aconteciam aqui, atraindo, até mesmo, moradores de outras partes da cidade. Um dia este estranho objeto (o teleférico) surgiu, derrubando tudo o que via pela frente e deixando apenas boas lembranças da praça.”

Outro lugar citado pela perda de qualidade foi o Largo em frente à Igreja Nossa Senhora da Penha, bem no alto do morro. De acordo com esses quatro relatos, havia outra quadra improvisada e menor nesse largo. Com a intervenção, o largo recebeu uma escadaria e uma cruz bem no meio do espaço, impossibilitando eventuais jogos e brincadeiras.

O sentimento de desconfiança em relação às intervenções urbanas no Morro da Providência fica claro nos relatos, principalmente quando o assunto é demolição de casas e retirada de moradores da comunidade. Segundo Maurício e Douglas, retirar os moradores da comunidade e realocá-los em um conjunto “lá embaixo” ou “no asfalto”, como dizem, não é uma solução, é “uma ilusão”. “Eles não possuem nenhuma “identidade com aquele lugar”, relata Maurício. Para o fotógrafo, o problema não é a demolição em si, mas a retirada das pessoas do lugar ao qual pertencem. “Por que não demolir algumas poucas casas e verticalizar? Construir um prédio e manter as pessoas aqui?” A mesma desconfiança reside na fala de Douglas quando perguntado sobre os caminhos desenhados no chão criando um percurso entre os mirantes construídos pela prefeitura no morro, “isso aqui é pra turista não se perder”, ele diz.

As narrativas de Eron, Maurício, Douglas e Diego evidenciam um forte sentimento de identificação com o Morro da Providência, eles são parte da identidade do morro, são reconhecidos, tanto quanto a Providência faz parte deles. Estão conectados “como o caramujo e sua concha” (KUNDERA, 2009, p. 40). Nenhum deles quer sair do Morro e, como diz Maurício, apenas desejam “que as coisas (lá) melhorem, que as pessoas tenham liberdade e dignidade pra viver e andar por aí”, ou como enfatiza a fala final da narrativa de Eron, “deve-se resgatar a identidade da favela, para que aumente-se sua auto-estima, para que então possamos dar valor às suas coisas, para que acabe-se com o consenso de que para melhorar de vida é necessário sair da favela”.

As transformações urbanas que área portuária vem sofrendo nas últimas décadas, descritas nos capítulos 3 e 4, causam uma multiplicidade de posicionamentos em relação às mesmas. Por exemplo, é interessante confrontar esta última fala de Eron, com um trecho do depoimento de Eduardo Rua, nascido e criado no Morro da Conceição, que diz: “sempre gostei de morar aqui, mas era muito diferente em outras épocas. Minha mulher tinha vergonha de dizer que morava na Saúde, mas hoje as coisas mudaram, hoje temos orgulho de sermos moradores do Morro da Conceição”. Eduardo Rua e sua família - especialmente seu pai, que era dono do famoso Restaurante do Montanha e servia o “melhor cozido da cidade” – se confundem com a história no Morro da Conceição. Contudo, Eduardo também admite que essas mesmas transformações possuem aspectos negativos, quando faz uma observação sobre o aumento de preços de aluguel e compras de casa na região, após os investimentos do projeto Porto Maravilha: “perdi alguns amigos que tiveram que sair do morro porque não conseguiram arcar com as despesas, a maioria acabou indo para a Baixada”. Tais diferenças entre os discursos também nos oferecem pistas de como as intervenções urbanas recentes e em curso nos bairros da Saúde, Gambôa e Santo Cristo possuem estratégias distintas, dependendo de qual área do porto abordam.

Walmir Pimentel e Jéssica Ferrarez, como todos os informantes, também criaram uma relação de afetividade com os lugares por serem lugares onde viveram (ou conviveram) cheios de histórias pessoais, lembranças, sonhos e memórias. Todavia, também ficou clara a identificação dos dois com a cultura que os negros escravizados e seus descendentes construíram na área portuária ao longo de sua história, especialmente a religiosidade, a culinária e a musicalidade. Ambos ressaltam a importância da valorização e manutenção de tais tradições e hábitos culturais. A Pedra do Sal é o lugar com o qual mantêm uma grande identificação, justamente por, provavelmente, ser o principal “teatro de ações” dos movimentos que procuram preservar e fortalecer essas tradições.

### *Caráter do Lugar*

Duas palavras recorrentes nos discursos dos informantes, ao descreverem seus lugares, foram “vizinhança” e “fofoca”. As fronteiras borradas entre o público e o privado, a apropriação da rua para fins de lazer e encontro, como se fosse uma extensão da própria casa, foram questões recorrentes na grande maioria dos relatos. Além disso, essa característica foi sublinhada por diversos informantes como sendo um traço marcante e desejável na personalidade desses lugares. Sobre o Morro da Providência, Diego relata: “é costume os moradores deixarem as portas abertas, aqui todo mundo se conhece”. O depoimento de Douglas reforça esse aspecto: “o espaço aqui é de todo mundo, a rua é de todo mundo! Sempre tem gente andando, falando, jogando, a molecada toda vem pra cá”. A respeito do Morro da Conceição, Zelma Rabello também enfatizou o aspecto da vizinhança em seu discurso:

“Pra minha sorte encontrei um lugar incrível pra morar no Morro da Conceição! Um pedacinho de sossego no meio da cidade de caos. Acho fantástica a relação entre vizinhos. Não conseguiria viver trancado dentro de um apartamento. Gosto da fofoca, do contato, das gargalhadas na janela, do chope no boteco e da sesta ao meio-dia, de deixar a porta aberta, das crianças jogando na praçinha, das festas com boa música, das cores, dos sabores, da alegria”.

### *Mapas e Percursos*

As narrativas [etno]gráficas elaboradas como instrumento de análise oscilaram entre relatos do tipo “mapa”, ou seja, como descreve De-Certeau (2011 [1980]), relatos que meramente descrevem fisicamente e localizam os espaços, e relatos do tipo “percurso”, onde os narradores relatam e organizam uma sequência de movimentos e ações cotidianas no lugar. Em todas as narrativas [etno]gráficas elaboradas, sempre se desejou, desde o início, que os relatos do tipo “percurso” fossem privilegiados no presente trabalho, em detrimento dos relatos do tipo “mapa”. Esse objetivo determinou a eleição da linguagem dos quadrinhos como ferramenta de representação e análise da área de estudo. Ao final da pesquisa, constatou-se que nas estruturas narrativas elaboradas, sem exceção, predominaram as descrições do tipo “percurso” e estas foram pontuadas por relatos do tipo “mapa”.

### *Demarcações*

Eron defende a ideia de que “a favela é um feudo dentro da área urbana, com leis próprias, gírias próprias”. Nos relatos de Eron e de Maurício Hora, ambos criados no Morro da Providência, existem demarcações espaciais claras entre a “parte alta” e a “parte baixa” do morro. Os moradores da Ladeira do Barroso, onde habitam antigas famílias do bairro, descendentes de portugueses

e italianos, constituem a parte baixa e “rica” do morro. Os moradores que moram acima da escadaria da Providência são a parte alta e pobre, a “favela de fato”, de acordo com Maurício Hora. A Praça Américo Brum, que abrigava a antiga quadra e onde foi instalado o teleférico, se constitui como uma “fronteira” e, ao mesmo tempo, uma “ponte” entre essas duas áreas. Mesmo dentro da área que os informantes consideram ser os limites da favela da Providência existem demarcações que subdividem e organizam o espaço. Por exemplo, Maurício considera o “outro lado da favela”, virado para o porto, como a parte “nobre” e também a área que mais se transformou.

Em contrapartida à noção de “vizinhança”, esses relatos delimitam um “dentro” e um “fora” dessas vizinhanças. Na oposição entre os dois, se estabelece uma fronteira entre lugares com personalidades distintas. Essas fronteiras parecem estar em constante disputa, como evidencia a fala de Eduardo Rua: “A Pedra do Sal era um lugar de convívio da vizinhança, as crianças brincavam, os moradores se encontravam à noite para o samba, mas o evento cresceu e atraiu um público incômodo. O samba não é mais como era”. Se por um lado, a Pedra do Sal é uma fronteira, também pode ser vista como uma ponte entre o “caos” do Centro da cidade e a tranqüilidade da vizinhança do Morro da Conceição. O relato é capaz de atravessar essas fronteiras.

Existem outros dois aspectos que, tanto as narrativas [etno]gráficas elaboras quanto o mapa (apêndice C), parecem enfatizar. O primeiro é a dicotomia entre os lugares da vizinhança dos Morros da Conceição e da Providência, ricos em significado, ricos em memórias, e os espaços desabitados e degradados dos grandes galpões abandonados da parte plana no porto, vazios de conteúdo, vazios de relatos, espaços em transição, espaços de passagem. É evidente também que tal dinâmica entre esses espaços está se modificando e essa transformação se acentuará ainda mais nos próximos anos, com a finalização e ocupação dos empreendimentos propostos pelo projeto Porto Maravilha. O segundo aspecto é a identificação de determinados lugares que são significativos e importantes (por razões completamente diferentes) para um número significativo dos informantes entrevistados.

## 7. - CONCLUSÕES

Os capítulos anteriores revelaram ao leitor, uma surpreendente diversidade de abordagens possíveis quando se utiliza o desenho para explorar a cidade. Outro aspecto relevante tratado foi a multiplicidade de propósitos para os quais são possíveis empregar a simbiose entre as linguagens gráficas convencionalmente adotadas nos quadrinhos e na arquitetura e urbanismo. Na presente tese, além disso, foi proposto que esse casamento entre HQs e urbanismo fosse contaminado por um viés antropológico, no qual o cotidiano urbano pudesse ser representado e discutido a partir da contribuição de usuários do contexto estudado. Vale aqui ponderar, sobre as aptidões e as limitações proporcionadas por esse método e sobre de que maneira isso pode ser útil ou não como uma ferramenta de análise, reflexão e atuação sobre a cidade.

A partir do trabalho de campo, da elaboração das narrativas gráficas de percursos na área de estudo e do compartilhamento das mesmas com os ‘informantes’ e outros habitantes e usuários dos bairros da área portuária, conclui-se que o saldo em relação ao cumprimento das metas iniciais propostas nesta tese foi positivo, apesar das dificuldades encontradas durante a elaboração e aplicação do método no contexto abordado.

Em resposta às indagações iniciais da tese, considera-se que o dispositivo metodológico utilizado - a saber: a “narrativa [etno]gráfica”, cujos procedimentos foram descritos no capítulo sobre a metodologia utilizada na tese – se configurou em um instrumento criativo e poderoso de análise urbana. Para tanto, verificou-se que: (1) o método foi capaz de fornecer um mosaico de pontos de vista da área de estudo a partir do “saber local”, (2) a representação gráfica dos ambientes e indivíduos abordados não descreveu apenas os aspectos físicos dos lugares (como a tipologia das casas, as larguras das ruas etc.), mas conseguiu incorporar conteúdos alternativos, como valores simbólicos (atribuídos pelos ‘informantes’), formas de interação entre pessoas e lugares, reflexões, relatos de memórias, descrições subjetivas do contexto, desejos, sonhos e críticas sociais e políticas.

Foram identificadas algumas dificuldades durante a experimentação da “narrativa [etno]gráfica” no contexto da área de estudo. O primeiro obstáculo foi a falta de um preparo específico por parte de arquitetos e urbanistas para aplicar de forma correta os métodos de pesquisa de campo etnográfica. Foi preciso adquirir e aperfeiçoar tal conhecimento no transcorrer da elaboração deste trabalho. Como método de inserção do pesquisador entre os moradores da área portuária, o desenho de observação feito *in loco* mostrou-se como uma ferramenta muito eficiente. Por diversas vezes, a falta de uma longa experiência em etnografia impediu que os alunos e professores envolvidos neste trabalho conduzissem as entrevistas etnográficas e semi-estruturadas da forma mais eficiente possível. Contudo, tais imprecisões puderam ser percebidas, o que permitiu o aperfeiçoamento da condução das entrevistas seguintes. Assim sendo, ao longo do tempo, aprendeu-se como extrair dos ‘informantes’ os dados relevantes à tese. A desorganização dos dados coletados durante as primeiras saídas a campo também provou a extrema necessidade da sistematização dos mesmos, de maneira que os mesmos pudessem posteriormente ser traduzidos em narrativas gráficas. O segundo obstáculo foi a falta de um preparo específico por parte de arquitetos e urbanistas para a elaboração de narrativas gráficas que utilizem a linguagem das HQs. Tampouco, a bibliografia de autores de HQs que balizaram esta pesquisa costuma fazer parte das referências que arquitetos e urbanistas usariam em seus trabalhos. Para vencer essa barreira, também foi preciso adquirir e aprofundar o conhecimento acerca desse assunto. Isso foi feito por meio da leitura de HQs e *graphic novels* feitos por autores tidos como referência dentro dessa linguagem. Também foram fundamentais a leitura de autores que estudaram a linguagem dos quadrinhos ou escreveram sobre as relações entre quadrinhos e, finalmente, a leitura de autores que estudaram e escreveram sobre o método para se fazer HQs.

Como professor, o autor da presente tese teve a oportunidade de, através de uma disciplina eletiva oferecida para o curso de arquitetura e urbanismo da FAU-UFRJ, transmitir e consolidar esses conceitos entre seus alunos. Essa experiência mostrou-se como outro desafio, mas também foi essencial, pois permitiu que o amadurecimento dos métodos empregados na tese fosse muito maior do que o previsto inicialmente. Com a ajuda dos alunos, as hipóteses deste trabalho puderam ser verificadas em campo, possibilitando que a tese pudesse se estabelecer como um estudo prático e não apenas teórico.

A qualidade dos trabalhos realizados por alunos e professores da graduação de arquitetura, sem uma longa experiência específica em etnografia e tampouco em confecção de HQs, despertaram questionamentos e expectativas em relação ao que poderia fazer uma equipe interdisciplinar for-

mada por arquitetos e urbanistas, desenhistas, antropólogos, cartunistas, fotógrafos e, é claro, ‘informantes’ da ‘area’ de estudo.

Supõe-se que, quanto maior o número de ‘percursos de [re] conhecimentos gráficos’ elaborados a partir de um número correspondente de ‘informantes’, maior seria a facilidade para se identificar padrões que ajudem a estruturar os discursos que emergem da multiplicidade de olhares que formam uma rede sobre a área de estudo. A fim de elucidar ainda mais essa questão, propõe-se ao leitor que imagine esses percursos distribuídos sobre um mapa, um mapa que seja uma base comum para todos os percursos elaborados. Quanto mais percursos (linhas que atravessam a área), mais densa e complexa a rede se tornaria. Os padrões de lugares mais ou menos atravessados por percursos começariam a se tornar cada vez mais claros. Seria possível mapear, por exemplo, os lugares presentes em uma quantidade expressiva de depoimentos sobre a área, ou o contrário, os lugares ausentes nos discursos dos habitantes. Por meio da interpretação desse mosaico de perspectivas, poder-se-ia elaborar distinções entre os lugares com os quais as pessoas mais se identificam e com os que menos se identificam e os porquês. Da mesma forma, quanto mais os resultados dos ‘percursos de [re] conhecimento gráfico’ puderem ser compartilhados, comentados, debatidos e avaliados pela comunidade pesquisada, melhor seria a qualidade e a validade desses padrões de reconhecimento da cidade.

Essa hipótese abre uma série de caminhos pelos quais a presente tese poderia continuar a se aprofundar. Explorar, por exemplo, as experiências antropológicas recentes que estabeleceram um diálogo entre etnografia e novas tecnologias digitais, ou ainda, as novas possibilidades de leitura que nasceram por meio da experimentação da internet como suporte virtual para as HQs. Outra possibilidade interessante seria desenvolver uma base virtual, onde os percursos poderiam ser mapeados, compartilhados, comentados, avaliados e atualizados. Nesse sentido, as novas tecnologias e mídias virtuais - como sites, redes sociais e aplicativos de mapeamento colaborativo - poderiam ser ferramentas úteis nesse processo. Ou seja, mais do que fornecer respostas definitivas, o trabalho desenvolvido na tese suscitou novas perguntas e curiosidades em relação às possibilidades de desdobramento e aperfeiçoamento da ferramenta de análise urbana proposta. Poucas palavras não seriam suficientes para dizer o que resta por fazer.



## BIBLIOGRAFIA

ABREU, M. D. A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 3º. ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro - Iplan Rio, 1997.

ALEXANDER, C. *Uma Linguagem de Padrões*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ARANTES, O. *Uma estratégia fatal / A cultura nas novas gestões urbanas*. In: OTÍLIA ARANTES, C. V. E. M. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARANTES, O. *Uma estratégia fatal / A cultura nas novas gestões urbanas*. In: OTÍLIA ARANTES, C. V. E. M. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARGAN, G. C. *On the Typology of Architecture*. In: NESBITT, K. *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia Teórica*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 268-273.

ARTIGAS, V. *Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

AUGUSTO, S.; JAGUAR. *O melhor do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

AYMONINO, C. *O Significado das Cidades*. Lisboa: Presença, 1975.

BARKI, J. *O Risco e a Invenção: Um estudo sobre as notações gráficas de concepção no projeto* (tese de doutorado em urbanismo). Rio de Janeiro: PROURB - FAU / UFRJ, 2003. Orientador: Prof. Dr. Roberto Segre.

BARKI, J. *O Risco e a Invenção: Um estudo sobre as notações gráficas de concepção no projeto* (tese de doutorado em urbanismo). Rio de Janeiro: PROURB - FAU / UFRJ, 2003. Orientador: Prof. Dr. Roberto Segre.

BARROS, M. D. *Livro sobre nada*. In: BARROS, M. D. *Poesia Completa / Manoel de Barros*. São Paulo: Leya, 2010. p. 325-353.

- BECHDEL, A. *Fun Home: uma tragicomédia em família*. Tradução de André Conti. São Paulo: Conrad do Brasil, 2007.
- BENJAMIM, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENTLEY, I.; ALCOCK, A.; PAUL MURRAIN, S. M. G. S. *Responsive Enviroments*. Oxford: The Architecture Press, 1985.
- BERENSTEIN-JACQUES, P. Apresentação. In: JACQUES, P. B. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- BLUMMER, H. *Symbolic Interacionism: Perspective and Method*. Berkeley: University of California, 1969.
- BORDE, A.. *E o vento não levou: construindo o imaginário urbano carioca (Dissertação de Mestrado em História da Arte)*. Rio de Janeiro: UFRJ - Centro de Letras e Artes - Escola de belas Artes, 1998.
- BORDE, A. *Vazios Urbanos: a forma urbana em movimento (tese de doutorado em urbanismo)*. Rio de Janeiro: PROURB / FAU / UFRJ, 2003. Orientação do Prof. Dr, Roberto Segre.
- CARDOSO, E. D. et al. *História dos Bairros - Saúde, Gamboa, Santo Cristo*. Rio de Janeiro: Joa Fortes Engenharia - Editora Index, 1987.
- CARDOSO, T. A. E. F. *Crônicas Urbanas: representação e crítica da cidade nas histórias em quadrinhos (dissertação de mestrado)*. Rio de Janeiro: UFRJ / FAU - PROURB), 2014.
- CARERI, F. *Walkscapes*. São Paulo: G. Gilli, 2013 [2002].
- CAÚLA, A. *Trilogia das utopias urbanas: urbanismo, hq's e cinema*. Salvador: UFBA / PPG-AU, 2008.
- CAVALIERI, P. F. *Plano Diretor de 1992 da Cidade do Rio de Janeiro: Possibilidades de Reforma Urbana*. In: RIBEIRO, L. C. D. Q.; SANTOS-JUNIOR, O. A. D. *Globalização, Fragmentação e Reforma*. 2º ed. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- COMPANS, R. *Empreendedorismo Urbano: entre o discurso e a prática*. São Paulo: UNESP, 2005.
- COSTA, L. *Lúcio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CRUMB, R. *Minha Vida*. Tradução de Daniel Galera. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

- CULLEN, G. Paisagem Urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1961].
- DE-CERTEAU, M. A invenção do cotidiano. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 17. Ed. ed. Petrópolis: Vozes, 2011 [1980].
- DINIZ, L. A identidade em quadrinhos: a construção de si em Persépolis, de Marjane Satrapi e Fun Home, de Alison Bechdel. In: DALCASTAGNÈ(ORG.), R. Histórias em quadrinhos: diante da experiência dos outros. [S.l.]: Vinhedo, 2012. p. 56-75.
- DINIZ, N. Da emergência do imaginário da revitalização ao Porto Maravilha. Rio de Janeiro: Tese (mestrado) - UFRJ / Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2013.
- DURKHEIN, É. As regras do método sociológico. São Paulo: Martins Fontes, 2014 [1895].
- EDWARDS, B. Understanding Architecture Through Drawing. Nova York: Taylor & Francis, 2008 [1994].
- EISNER, W. Nova York: A Vida na Grande Cidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- EISNER, W. Quadrinhos e Arte Sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FLICK, U. Introdução à pesquisa qualitativa. Tradução de Joice Elias Costa. 3ª. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- FONSECA, R. "Fabrica de Sonhos", para o samba ou para a cidade? - Análise de uma nova intervenção urbana na Área Portuária do Rio de Janeiro. Niterói: UFF / EAU / Programa de Pós-Graduação em arquitetura e urbanismo (Dissertação de Mestrado em Gestão do Espaço Urbano), 2006.
- FRASER, I.; HENMI, R. Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing. Nova York: John Wiley & Sons, Inc., 1994.
- GARCÍA, S. A novela gráfica. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GEERTZ, C. O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- GERSON, B. História das Ruas do Rio: e da sua liderança na história política do Brasil. 5º. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.
- GIORGI, A. Sobre o método fenomenológico utilizado como pesquisa qualitativa nas ciências humanas: teoria, prática e avaliação. In: \_\_\_\_\_ A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos. Tradução de Ana Cristina Nasser. 3. Ed. ed. [S.l.]: Petrópolis, 2012.

GOMPERTZ, W. Isso é Arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GREGORY, D. Everyday matters: a memoir. Nova York: Hyperion, 2003.

HARVEY, D. Condição Pós-Moderna. 12ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar. In: \_\_\_\_\_ Ensaios e conferências: Martin Heidegger. 6ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2010 [1951]. p. 125-141.

HOORN, M. V. D. Bricks & Balloons / Architecture in comic-strip form. Rotterdam: 010 Publishers, 2012.

JOLÉ, M. Reconsiderações sobre o "andar" na observação e compreensão do espaço urbano. Caderno CRH, Bahia, v. 18, n. 45, p. 423-429, set./dez. 2005. ISSN 0103-4979.

JOLÉ, M.; PEREIRA, M. D. S. Onservar o espaço público para [re] desenhá-lo. PROURB-FAU-UFRJ. Rio de Janeiro. 2010.

KUNDERA, M. A arte do romance. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KUSCHNIR, K. Desenhando cidades. Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, v. 02, n. 04, p. 295-314, 2012.

LARAIO, R. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LASEAU, P. Graphic Thinking for Architects and Designers. 2ª. ed. New York Chichester Weinheim Brisbane Singapore Toronto: John Wiley & Sons, INC., 1997.

LÉVI-STRAUSS, C. A noção de estrutura em etnologia. In: LÉVI-STRAUSS, C. Antropologia Estrutural. São Paulo: Cosac-Naify, 2012 [1958].

LYNCH, K. A Imagem da Cidade. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1960].

MATTHEWS, E. Compreender Merleau-Ponty. Petrópolis: Vozes, 2010.

MAZUR, D.; DANNER, A. Quadrinhos / história moderna de uma arte global. Tradução de Marilena Moraes. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda., 2014.

MCCLOUD, S. Desenhando Quadrinhos. São Paulo: M. Books do Brasil, 2008.

MERLEAU-PONTY. The Structure of Behavior. Londres: Methuen, 1965.

- MOLLICA, O. D. M. A Cidade e o Desenho no Universo das Representações. Rio de Janeiro: UFRJ - Curso de pós-graduação / Escola de Comunicação, 1990.
- NESBITT, K. Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NIETZSCHE, F. W. Os Pensadores. 3º. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NORBERG-SCHULZ, C. O Fenômeno do Lugar. In: (ORG.), K. N. Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [1976].
- PAULA, K. C. L. D. A Arquitetura Além da Visão: uma reflexão sobre a experiência no ambiente construído a partir da percepção das pessoas cegas congênitas. Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, 2015.
- PCRJ. Porto do Rio: Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2001.
- RABHA, N. M. D. C. E. Bairros Portuários: aspectos sociais e culturais. In: SCHWEIZER, P. J.; CESARIO(ORGS.), S. Revitalização de Centros Urbanos em Áreas Portuárias. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.
- RABHA, N. M. D. C. E. Bairros Portuários: aspectos sociais e culturais. In: SCHWEIZER, P. J.; CESARIO(ORGS.), S. Revitalização de Centros Urbanos em Áreas Portuárias. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.
- RAPOPORT, A. Aspectos Humanos de la Forma Urbana: Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales com el diseño de la forma urbana. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1978.
- RAPOPORT, A. Aspectos Humanos de la Forma Urbana: Hacia una confrontación de las Ciências Sociales com el diseño de la forma urbana. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1978.
- RELPH, E. Reflexões sobre a emergência / aspectos e essência do lugar. In: EDUARDO MARANDOLA JR., W. H. L. D. O. (.). Qual o espaço do lugar? / geografia, epistemologia, fenomenologia. Petrópolis: Vozes, 2011.
- ROCHA, A. L. C. D.; ECKERT, C. Etnografia: saberes e práticas. In: PINTO, C. R. J.; GUAZZELLI, C. A. B. Ciências Humanas: pesquisa e método. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.
- ROCHA, A. L. C. D.; ECKERT, C. Etonografia: saberes e práticas. In: PINTO, C. R. J.; GUAZZELLI, C. A. B. Ciências Humanas: pesquisa e método. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.
- ROSSI, A. A arquitetura da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- SACCO, J. Notas sobre Gaza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SACCO, J. Palestina, uma nação ocupada. São Paulo: Conrad Livros, 2011.
- SALAVISA, E. Desenho de Observação 2 - FAU UFRJ. desenho de arquiteto, 2009 [2006].  
Disponível em: <<https://desenhodearquiteto.wordpress.com/category/caderno-de-croquis-de-le-corbusier/>>. Acesso em: 23 abril 2014.
- SANTOS, C. N. F.; VOGEL, A. Quando a rua vira casa: A Apropriação de Espaços de Uso Coletivo em um Centro de Bairro. 2. Ed. ed. Rio de Janeiro: Convênio IBAM/FINEP, 1981.
- SATRAPI, M. Persépolis. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SEIBEL, T. The Alternative Project (Blog). Rock City - Terminally Ill
- SPIEGELMAN, A. Maus: a história de um sobrevivente. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SPRADLEY, J. P. The Ethnographic Interview. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- STEINBERG, S. Reflexos e sombras (com a colaboração de Aldo Buzzì). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.
- STRYKER, S. Die Theorie des Symbolischen Interaktionismus. In: AUWÄRTER, M.; KIRSCH, E.; SCHROTER, K. Seminar: Kommunikation, Interaktion, Identität. Frankfurt: Suhrkamp, 1976. p. pp. 257-274.
- THIBAUD, J. P. La méthode des parcours commentés. In: GROSJEAN, M.; THIBAUD, J. P. L'espace urbain em méthodes. Marseille: Parenthèses, 2000.
- TIBERGHIEN, G. A. A Cidade Nômade. In: CARERI, F. Walkscapes: o caminhar como prática estética. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 17-22.
- TORRES, A. Centro: das nossas desatenções (série Cantos do Rio). Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura, 1996.
- TRAVANCAS, I. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: DUARTE, J.; BARROS, A. Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação. 2ª. ed. São Paulo: Atlas, 2012. Cap. 6, p. 98-109.
- TRELCAAT, S. Comic City: deux vers trois dimensions. In: \_\_\_\_\_ Archi & BD: La ville dessinée. Paris: Cité de l'Architecture et du patrimoine & Blou: Monografik, 2010. p. pp. 218-239.

URBAN SKETCHERS. Sobre o Urban Sketchers Brasil. Urban Sketchers Brasil. Disponível em: <<http://brasil.urbansketchers.org/p/sobre-o-urban-sketchers-br.html>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

VAINER, C. B. Pátria, empresa e mercadoria. In: ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. A Cidade do Pensamento Único. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 75-103.

VASCONCELLOS, L. M. D. Plano de Renovação das Docas de Londres: Imagem e Realidade. In: MACHADO, D. B.; VASCONCELLOS, E. Cidade e Imaginação. Rio de Janeiro: UFRJ / FAU / PROURB, 1996.

WARE, C. Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo. São Paulo: Quadrinhos na Cia / Cia das Letras, 2009 [2000].

WARE, C. Building Stories. Nova York / Toronto: Pantheon Books / Random House, 2012.

WATSON, C. Pedágio do pensamento. In: ALMEIDA, C. D.; BASSETO, R. Sketchbooks: as páginas desconhecidas do processo criativo. São Paulo: Ipsis, 2010. p. 8-9.

*Catálogos, publicações e documentos municipais pesquisados*

CORREDOR CULTURAL: COMO RECUPERAR, REFORMAR OU CONSTRUIR SEU IMÓVEL. Rio de Janeiro : Instituto Municipal de Arte e Cultura(RIOARTE) / Instituto de Planejamento Municipal(IPLANRIO) / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro(PECRJ), 1985.

MORRO DA CONCEIÇÃO: DA MEMÓRIA O FUTURO. [pesquisa e texto, SIGAUD, Márcia Frota; PINHO, Cláudia Maria Madureira de] Rio de Janeiro : PECRJ / Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos (IPP) / Sextante, 2000.

PLANO ESTRATÉGICO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Boletins. Rio de Janeiro : Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, ano I, 1994.

\_\_\_\_. Diagnóstico da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PCRJ, 1995

\_\_\_\_. PlanoEstratégico da Cidade do Rio de Janeiro – Rio Sempre Rio. Rio de Janeiro : PCRJ, 1996.

PLANO DIRETOR DECENAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro : Secretaria Municipal de Urbanismo / PCRJ, 1993.

PORTO DO RIO. Rio de Janeiro : PCRJ / Secretaria Municipal de Urbanismo / Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2001.

PROJETO SAGAS. Rio de Janeiro : PCRJ / Secretaria Municipal de Cultura / Departamento Geral de Patrimônio Cultural, 1984.

RIO ESTUDOS - nº 99. Recuperação e Revitalização da Região Portuária. IPP / PCRJ, 2003

Periódicos

Rio, Cidade do Samba – A fábrica de sonhos que virou realidade. Liesa News, Rio de Janeiro: VIEIRA, Cláudio (Íris Editora), Ano IV – Nº 5 – Fevereiro de 2006. 26pp. Edição Especial.

## APÊNDICE A: ANÁLISE MORFOLÓGICA<sup>118</sup>

Majoritariamente, a forma urbana predomina em qualquer descrição de uma cidade. Porém, visando uma abordagem sistemática, buscou-se utilizar instrumentos de análise que pudessem esclarecer o pensamento acerca da interpretação do espaço urbano, começando pela identificação das partes constituintes da forma da cidade e como estas partes se inter-relacionam e se estruturam nas diferentes escalas e contextos.

Na introdução desta tese, foi apresentado um mapa que define os limites da área de estudo (Figura 0.1). Os critérios de delimitação dessa área estão submetidos ao objetivo de facilitar a análise de um determinado fenômeno urbano, em relação a um contexto mais geral da cidade. Contudo, ao longo da pesquisa, as visitas a campo proporcionaram uma maior intimidade com a área de estudo. Em um dado momento, percebeu-se que, para se fazer uma análise mais criteriosa, seria melhor dividir a área de estudo em diversas partes ou subáreas (Figura 0.1). O critério de delimitação dessas subáreas obedeceu ao conceito de área de Rossi. Para o arquiteto e teórico, a delimitação de uma determinada área é definida “por caracteres de homogeneidade física e social” (ROSSI, 1998, p. 67). Procurou-se, desta forma, identificar áreas que apresentam “uma constância dos modos e dos tipos de vida que se concretiza em edifícios semelhantes” (ROSSI, 1998, p. 67). Como parte desse processo foi preciso, em primeiro lugar, identificar os elementos constitutivos (tipos) dessas subáreas e como os mesmos se articulam. Para tanto, foram essenciais os conceitos de “tipo” (ROSSI, 1998) e a análise da relação entre tipologias e morfologia urbana (AYMONINO, 1975).

Antes de avançar na pesquisa, é conveniente um esclarecimento sobre o método de definição dos tipos encontrados na área de estudo. O trabalho “A Arquitetura da Cidade”, de Aldo Rossi, foi um dos textos que ajudaram a definir o conceito de tipologia. Por sua vez, Rossi se baseia na de-

---

<sup>118</sup> Este apêndice apresenta um material complementar, produzido em 2005, com o intuito de estabelecer possíveis comparações entre as representações gráficas de cidade exibidas aqui neste apêndice e os desenhos elaborados e apresentados no corpo da tese (especialmente nos capítulos 5 e 6), assim como examinar os métodos de pesquisa que lhes deram origem.

finição de Quatremère de Quincy que defende a idéia de que um tipo não é em si um modelo passível de ser copiado indefinidamente. O tipo seria uma espécie de geratriz que preservaria a essência do edifício, uma forma ideal que ecoa no imaginário coletivo.

A identificação das tipologias dos edifícios encontrados na área de estudo passou necessariamente por uma comparação entre as construções, visando traçar alguns pontos de convergência de natureza formal e funcional. Desta forma foi preciso se fazer uma redução do incontável número de configurações possíveis, eliminar os detalhes particulares de cada edifício para se alcançar uma forma básica comum àquele conjunto de edificações.

Segundo Argan <sup>119</sup>, a essência do tipo pode ser classificada a partir de três categorias. A primeira delas se refere à configuração do edifício, ou seja, se ele está colado nas divisas do lote ou recuado, ou se o mesmo se organiza ao redor de um pátio central ou se, ao invés disso, possui um quintal no fundo do terreno. A segunda está vinculada a maneira como a parte estrutural foi resolvida naquela construção. Nesta categoria podem-se estabelecer diferenças entre vigas retas e arcos ou entre cúpulas e tetos planos. A terceira categoria e última trata de avaliar os detalhes da superfície, ritmo das aberturas, elementos ornamentais, estilo etc. Para Argan, todo projeto arquitetônico passa por estas três categorias e conseqüentemente seguem um tipo (mesmo que inconscientemente) ou tentam criar um novo tipo. (ARGAN, 2006)

Buscando explorar as categorias de análise mencionadas no parágrafo anterior foi realizado um mapeamento das subáreas (Figura 0.1), através do qual foram investigadas características como: forma do lote urbano, forma de ocupação do lote, dimensão e formato das quadras e ruas. Os conceitos de *pattern language* [linguagem de padrões] de Alexander(2013) e de *contextual clues* [pistas contextuais] de Bentley (1985) também foram incorporados à metodologia de investigação da área de estudo. Com isso, foi possível representar graficamente os principais tipos arquitetônicos encontrados na área de estudo (Figura 0.2) e os principais conjuntos e inter-relações formadas pelo somatório dessas tipologias (

---

119 Argan publica na década de 1960 uma pesquisa sobre o teórico do século XIX Quatremère de Quincy. Foi através dessa pesquisa que os neo-racionalistas, entre eles Aldo Rossi, tomaram maior contato com o conceito de tipo. Ver em: ARGAN, Giulio Carlo. "On the Typology of Architecture", publicado originalmente em *Architectural Design* n. 33, dez. 1963, pp. 564-65. Apud. NESBITT, 2006, pp. 268-273.

Figura 0.3).

Posteriormente, o entendimento da dinâmica entre esses componentes foi aprofundado através do mapeamento das permanências (Figura 0.4), dos elementos primários (ROSSI, 1998), das áreas que tendem a se modificar e das intervenções urbanas recentes (possíveis elementos primários). Curiosamente, constatou-se que, de maneira geral, existe uma sobreposição espacial entre as permanências (tanto de plano como de edificações) e as áreas-residência. Talvez isso aconteça em decorrência da estagnação econômica que a zona portuária enfrentou durante algumas décadas.

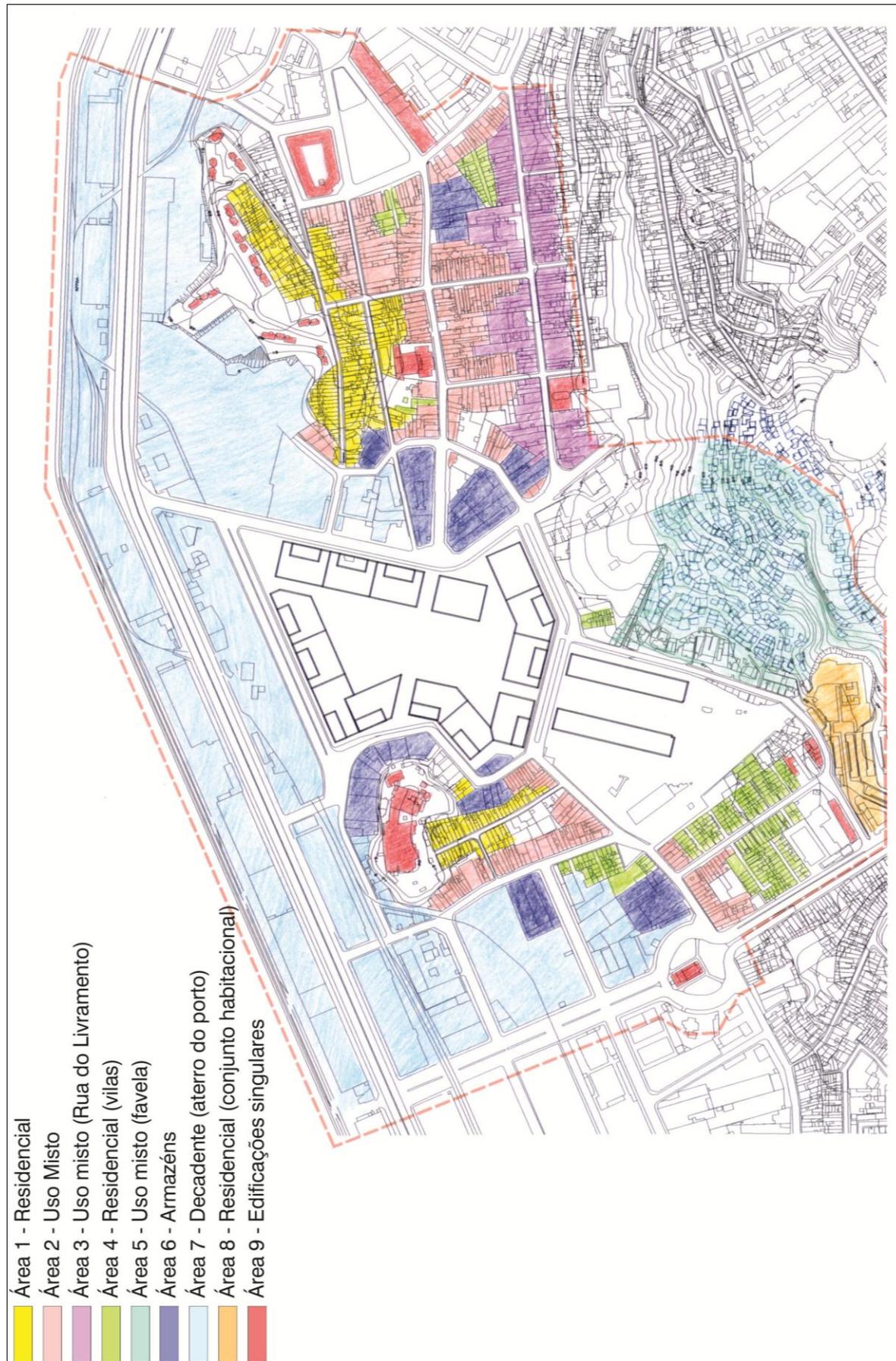


Figura 0.1: Mapa de Subáreas

Figura 0.2: análises realizadas na área de estudo (croquis do autor).



Figura 4.6.1 - análise das quadras

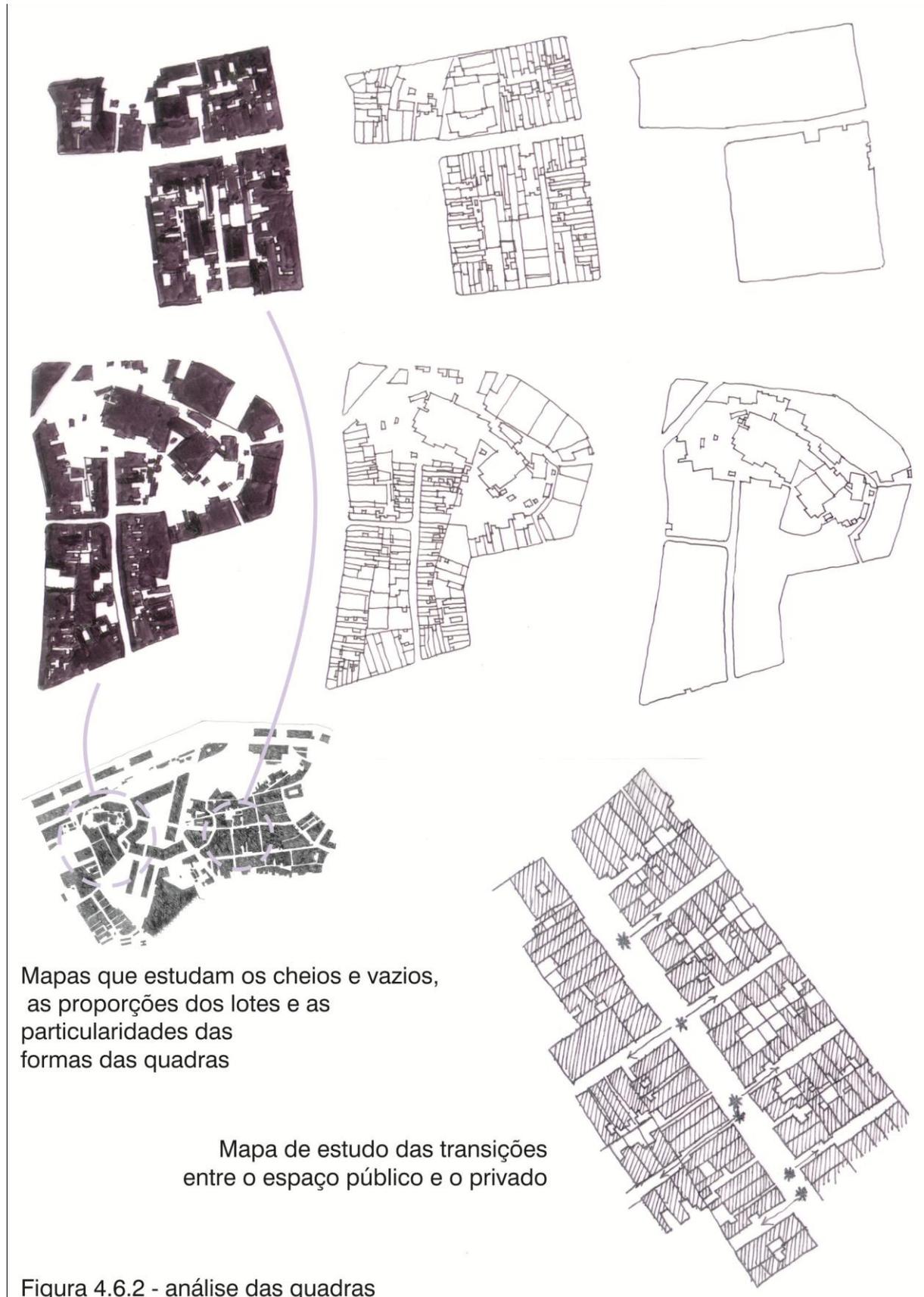
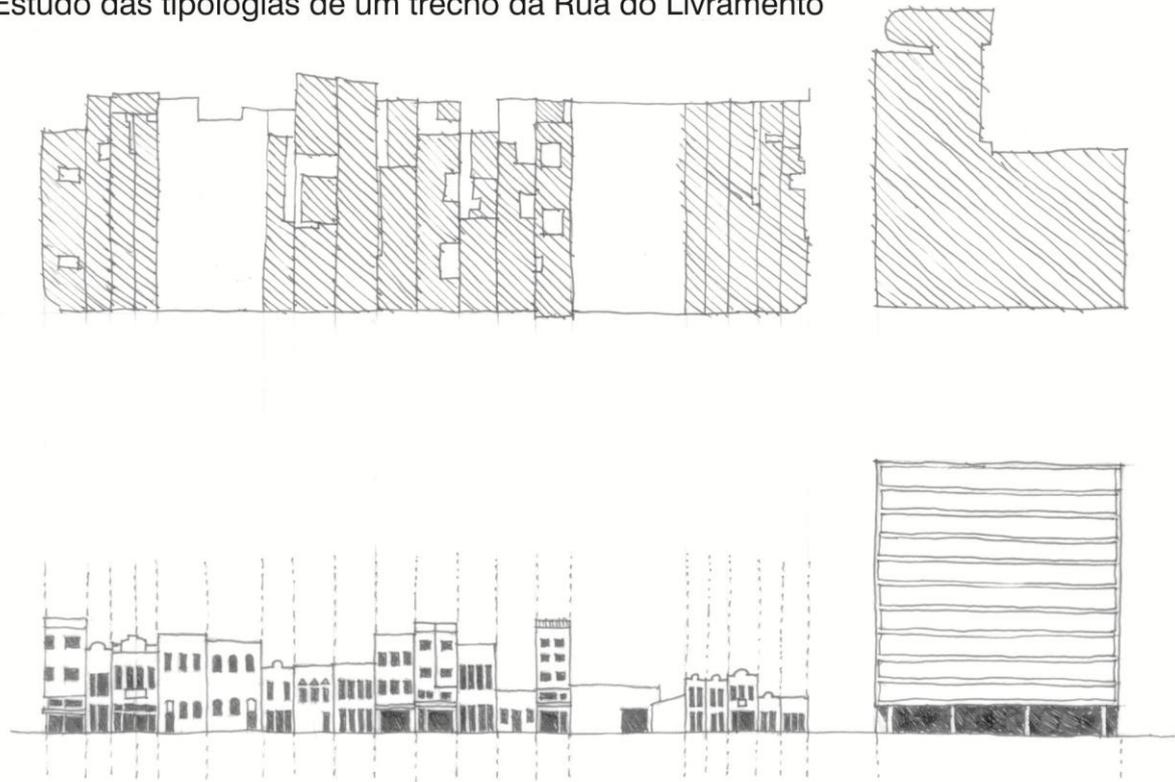


Figura 4.6.2 - análise das quadras

Figura 0.3: Estudo de tipologias (Rafael Fonseca 2005).

Estudo das tipologias de um trecho da Rua do Livramento



Estudo das tipologias de um trecho da Rua Santo Cristo

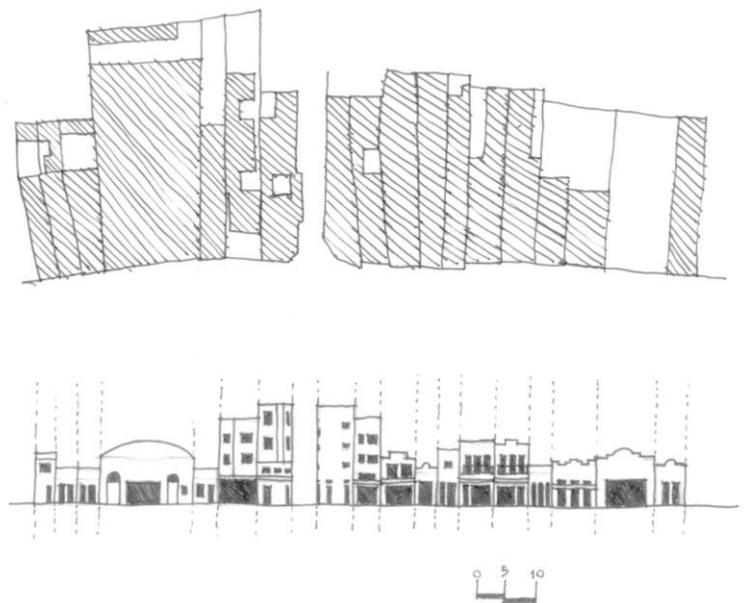


Figura 4.7.1 - análise das relações tipológicas.

Esse levantamento possibilitou o estudo das relações entre os caracteres visuais de cada edifício em seu contexto. Com isso foi possível analisar dois tipos de características:

- elementos arquitetônicos (como detalhes, janelas, portas, proporções de fachadas, entre outros)
- relação entre estes elementos (ritmo vertical, ou horizontal, skyline, entre outros)

Tanto os elementos como as relações entre os mesmos podem variar entre uma situação extremamente similar e uma totalmente contrastante.

Estudo das tipologias de um trecho da Rua Pedro Ernesto

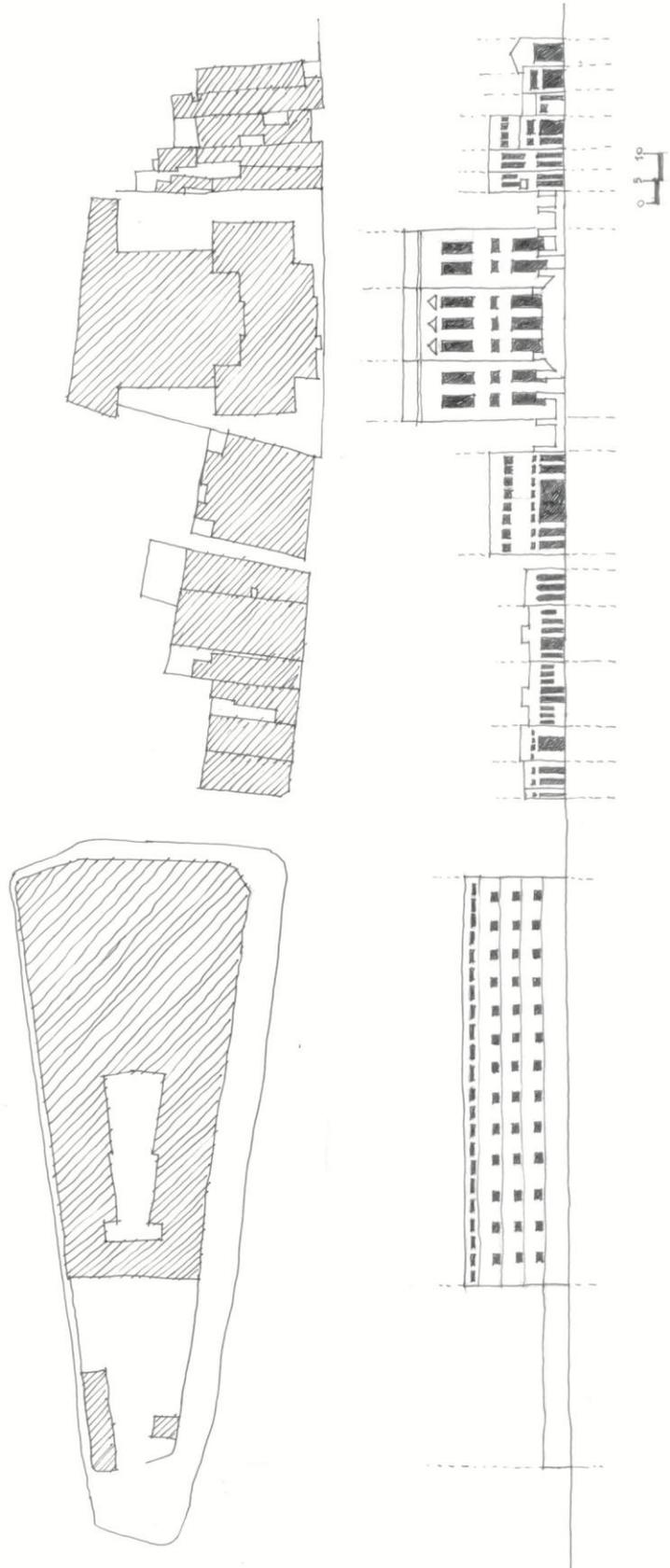


Figura 4.7.2 - análise das relações tipológicas

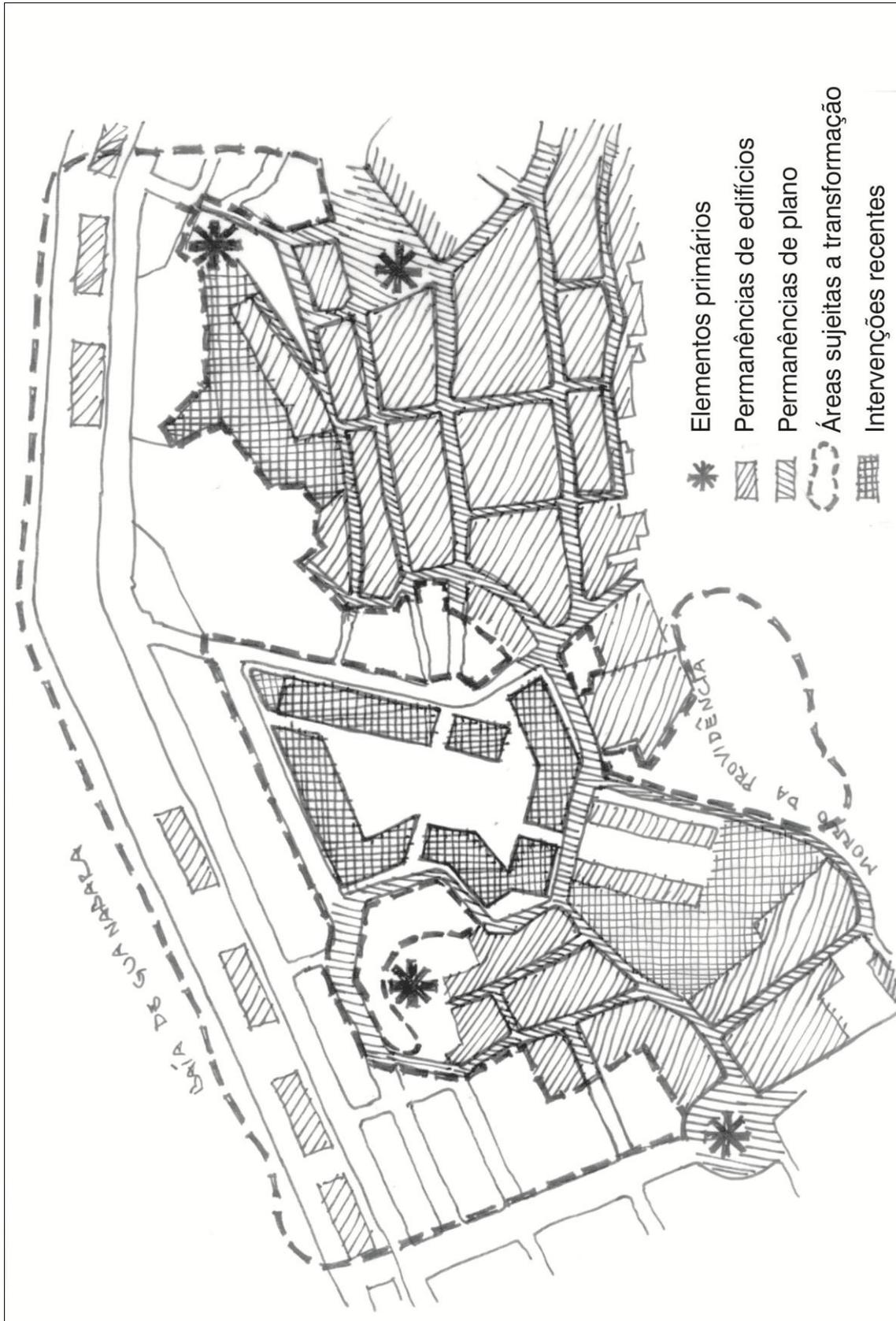


Figura 0.4: Mapa de permanências (Rafael Fonseca, 2005)

Por outro lado, a grande área que abrigava intensas atividades portuárias em um passado recente - correspondente ao aterro realizado na primeira década do século XX - está identificada no mapa como uma área sujeita à transformação. Essa classificação leva em conta, principalmente, a degradação dos edifícios que lá se encontram e as especulações que ocorrem em cima dessa região. Entretanto, a área do aterro do porto também pode ser interpretada como um elemento primário. O porto e sua retro área foram propulsores do processo de urbanização dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo no passado e retardadores desse mesmo processo em um presente próximo.

Uma das características mais marcantes na área de estudo é, notadamente, a diferença entre as ambiências das ruas da região. Rapoport (1978), por exemplo, classificaria estas diferenças em diferenças físicas (visão, sons, cheiro, temperatura, tato, etc), sociais (comportamento, tipos físicos, atividades: intensidade e classe. Clubes, restaurantes, igrejas, etc) e temporais (mudanças das características -como tipo de gente, intensidade de uso, tipo de uso - ao longo do tempo).

Mais do que isso, a estrutura física da cidade serve de base para as relações sociais. Aqui, nos aproximamos do pensamento fenomenológico “heideggeriano” de Christian Norberg-Schulz, que enxerga na arquitetura um ponto de apoio existencial do ser humano. Norberg-Schulz<sup>120</sup> sustenta que, além da orientação (LYNCH, 1997 [1960]), as cidades devem estimular a identificação das pessoas com lugares específicos. Em outras palavras, as pessoas deveriam não só saber se orientar, mas também se identificar com esse ou aquele determinado lugar.

Em entrevistas com os moradores verificou-se que, um dos fatores preponderantes que fazem com que eles se identifiquem com seus bairros é determinado pelo modo como se relacionam, em maior ou menor intensidade, os espaços públicos e privados.

Após o levantamento das diversas ambiências encontradas na área de estudo (Figura 0.5), visando identificar o caráter específico de cada lugar, observaram-se basicamente três tipos mais significativos de ambiências diferentes.

---

120 Texto de Christian Norberg-Schulz intitulado “The Phenomenon of Place”, publicado originalmente em *Architectural Association Quarterly* 8, n. 4, 1976 : pp. 3-10. Apud: (NESBITT, 2006, p. 444-450).

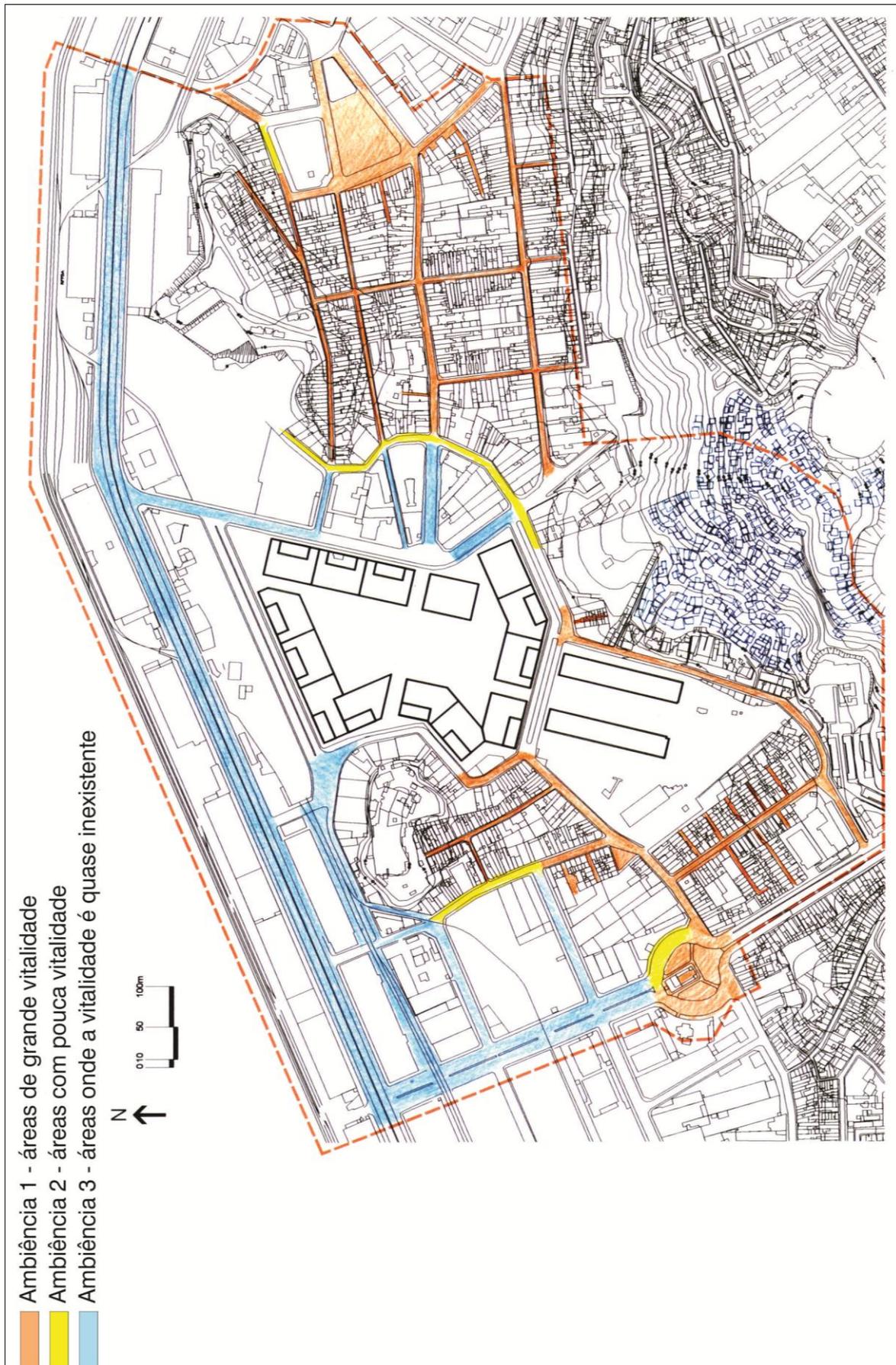


Figura 0.5: Mapa de ambiências.

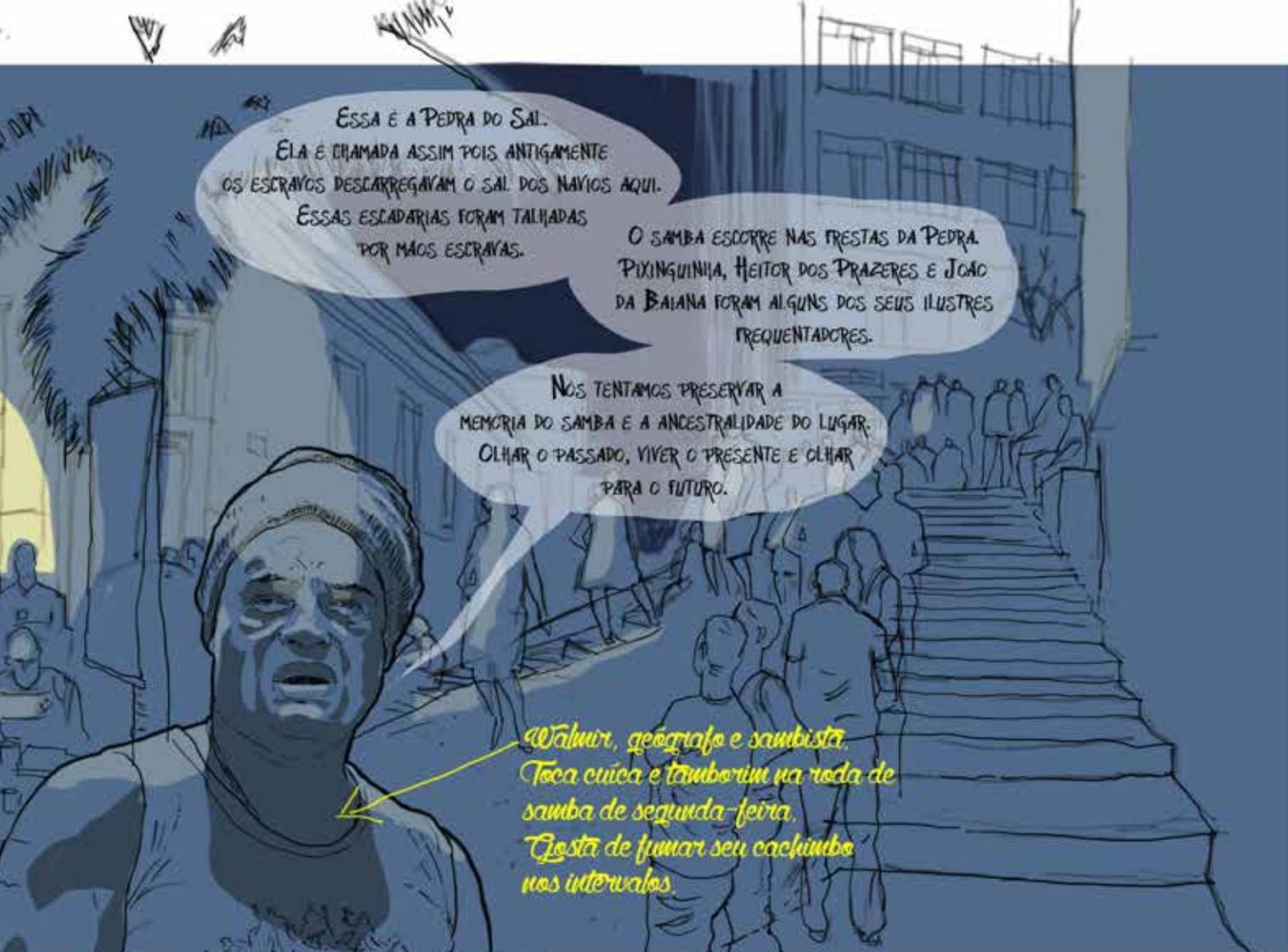
Os lugares de maior vitalidade são as ruas “tipo corredor”, onde ocorrem uma série de fatos cotidianos, relações de troca, atividades diversas, intimidades domésticas. Algumas praças e praças integram este contexto (Figura 0.5, ambiência 1). É evidente que estas relações não são completamente desvinculadas da forma urbana, visto que a mesma possibilita a fruição, digamos assim, destas relações.

A segunda ambiência se origina de uma rua “tipo corredor”, mas já sem nenhuma ou pouquíssima atividade. Estes lugares se assemelham à ruas desertas, com lojas, serviços e casas fechadas, consequência do esvaziamento econômico da região (Figura 0.5, ambiência 2).

A terceira ambiência é formada pelas grandes avenidas, ocupadas por galpões e armazéns (muitos deles desativados), eventualmente cobertas por grandes viadutos, mas que, de maneira geral, estão carentes de alguma atividade que lhe empreste alguma vida (Figura 0.5, ambiência 3).

Percebe-se que a zona portuária é formada por áreas com características distintas e pela “sobreposição de diversos tempos históricos” (ROSSI, 1998). Com a construção recente de algumas intervenções urbanas, a área tende a se tornar ainda mais complexa. Com isso, surgem novos pontos de referência, novos significados, novas centralidades. A esse respeito, o texto de Aymonino (1975) bastante oportuno:

“O centro antigo é cada vez mais uma parte da cidade contemporânea. Na cidade contemporânea, de facto, o monumento, como lugar de referência e de síntese do significado e por isso necessariamente central (não no sentido topográfico, mas arquitectónico), ao qual se chega e que é visível de vários pontos (de todos, no limite) vizinhos e longínquos, como eram as catedrais, os campanários, as torres municipais, as cúpulas etc., foi substituído por um sistema de percursos, como lugar de representação total da forma urbana e da sua múltipla utilização.” (AYMONINO, 1975, p. 23)



Essa é a Pedra do Sal.  
Ela é chamada assim pois antigamente  
os escravos descarregavam o sal dos navios aqui.  
Essas escadarias foram talhadas  
por mãos escravas.

O samba escorre nas frestas da Pedra.  
Pixinguinha, Heitor dos Prazeres e João  
da Baiana foram alguns dos seus ilustres  
frequentadores.

Nos tentamos preservar a  
memória do samba e a ancestralidade do lugar.  
Olhar o passado, viver o presente e olhar  
para o futuro.

*Waluir, geógrafo e sambista.  
Toca cuica e tamborim na roda de  
samba de segunda-feira.  
Gosta de fumar seu cachimbo  
nos intervalos.*



# NAS FRESTAS DO CHÃO

TRANSVISÕES DA ÁREA PORTUÁRIA  
APÊNDICE B

Este volume foi apresentado como **Apêndice B** na tese de doutorado de Rafael Fonseca, intitulada “*Nas Frestas do Chão: Transvisões da Área Portuária*”. Rio de Janeiro: UFRJ-FAU-PROURB, 2015.

Participaram deste trabalho:

Professores: Rafael Fonseca e Tânia Cardoso (coordenação e edição).

Moradores e frequentadores da Área Portuária: Walmir Pimentel, Eron, Zelma Rabello, Eduardo Rua, Valdir Dos Santos, Angélica Ferrarez, Maurício Hora, Douglas Oliveira, Diego “Deus”, Raimundo Mesquita

Alunos (2-2013): David Mendonça, Julia Triches, Nathalie Ventura, Carolina Sant’Anna Sampaio, Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo, Giulia S. de Oliveira, Lays Veríssimo, Leandro Giles, Leonardo Fuchs, Luciana Andrade, Deborah Anjos, Viviane Matos, Daniel Guerra, Carolina Sande, Gaió Carvalho, San Jandrey, Vinícius Pontes, Felipe Rohen, Patrícia Monteiro e Gleidson Nunes.

Alunos (2-2014): Natália Bittencourt, Othon Alonso, Tanya Guimarães, Vitor Nunes, Marcello Almeida, Nathally Corrêa, Fátima Bispo, Isabela Couto, Gabriela Levy, Erick De Mouros, Luis Gustavo Araujo, Diego Bonadiman, Maria Eduarda Leitão, Gabriel Parreira, Kathelyn Gandra.

NAS  
FRESTAS  
DO CHÃO

TRANSVISÕES DA ÁREA PORTUÁRIA  
TURMAS DE COMUNICAÇÃO VISUAL 2013/2014

# SUMÁRIO

## **PRIMEIRA PARTE:** APRESENTANDO UMA VISÃO DELIBERADAMENTE SUBJETIVA DE UM CONTEXTO URBANO EXISTENTE

“Walmir Pimentel” (2013), por Walmir Pimentel, David Mendonça, Julia Triches, Nathalie Ventura e Carolina Sant’Anna Sampaio. 9

“A favela nasceu do descaso do poder público” (2013), por Eron, Mikhaila Copello, Daniel de Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo. 19

“Eu Morro Por Esse Morro” (2014), por Zelma Rabello, Marcello Almeida, Nathally Corrêa e Fátima Bispo. 33

## **SEGUNDA PARTE:** EXPLORANDO A RELAÇÃO AFETIVA ENTRE AS PESSOAS E OS LUGARES A PARTIR DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO

‘Meu Nome é Rua’ (2014), por Eduardo Rua, Natália Bittencourt, Othon Alonso, Tanya Guimarães e Vitor Nunes. 49

“A subida e outras histórias” (2014), por Valdir Dos Santos, Diego Bonadiman, Maria Eduarda Leitão, Gabriel Parreira e Kathelyn Gandra. 59

“Muséu a Céu Aberto” (2013), por Angélica Ferrarez, Giulia S. de Oliveira, Lays Veríssimo, Leandro Giles, Leonardo Fuchs. 71

**TERCEIRA PARTE: ASSUMINDO UMA  
POSIÇÃO CRÍTICA EM RELAÇÃO ÀS  
TRANSFORMAÇÕES NA CIDADE**

- ‘A Voz do Morro’ (2013), por Maurício Hora, Luciana Andrade, Deborah Anjos, Viviane Matos e Daniel Guerra. 83
- ‘A Vez do Morro’ (2013), por Douglas Oliveira, Felipe Rohen, Patrícia Monteiro e Gleidson Nunes. 97
- ‘Providência com Diego de Deus’ (2013), por Diego “Deus”, Carolina Sande, Gaio Carvalho, San Jandrey e Vinícius Pontes. 111
- ‘O Porto Vive’ (2014), por Raimundo Mesquita, Isabela Couto, Gabriela Levy, Erick De Mouros e Luis Gustavo Araujo. 125

# NAS FRESTAS DO CHÃO

## TRANSVISÕES DA ÁREA PORTUÁRIA

por Rafael Fonseca

Partindo da relação cotidiana e afetiva entre a cidade e seus habitantes como tema, esta pesquisa investiga as possibilidades do “percurso comentado” como método de construção de narrativas gráficas que, por sua vez, buscam interpretar o que Norbeg-Schulz chamou de “caráter” ou “espírito” do lugar, ou ainda, o que João do Rio chamou de a “alma das ruas”.

### OS QUADRINHOS NA ARQUITETURA

Alguns arquitetos flertaram com o universo das HQ's com o intuito de expressar um ponto de vista, articular uma crítica e se fazer presente no meio profissional. Para tais arquitetos, a linguagem das HQ's não é apenas uma forma, mas antes de tudo um meio para potencializar a propagação de suas ideias e princípios arquitetônicos. Para esses arquitetos, o assunto agora não é mais sobre os quadrinhos como uma linguagem extremamente adequada para representar a vida urbana, afinal, para os mesmos, esse já é um assunto superado. As novas indagações devem investigar o vasto potencial dos quadrinhos para contribuir no desenvolvimento de projetos arquitetônicos e urbanísticos, assim como para incorporar questões teóricas no processo e fomentar discussões mais ricas e instigantes entre os envolvidos na elaboração das propostas. Sendo assim, as propostas de projeto são enriquecidas por conteúdos culturais, sociológicos e históricos, assim como podem configurar-se como instrumento de crítica social e política. Resumindo, sob essa nova perspectiva, não é só estudo da arquitetura e do urbanismo que favorece os autores de quadrinhos, mas, sobretudo, a linguagem dos quadrinhos contribui para o desenvolvimento conceitual das propostas defendidas por arquitetos e urbanistas, além de favorecer o debate e a crítica acerca de aspectos culturais, sociológicos, políticos e históricos do contexto onde os projetos se inserem. O arquiteto madrilhense Andrés Jaque, um investigador da simbiose entre arquitetura e os quadrinhos, concluiu certa vez que: ‘através da construção da narrativa gráfica, nós projetamos, e através do compartilhamento da narrativa, nós fazemos com que outras pesso-

as participem do processo de projeto’. Em outras palavras, para diversos arquitetos a linguagem das HQ's não se configura apenas como um meio de comunicação; ela literalmente é capaz de contribuir no processo de criação do projeto, seja arquitetônico ou urbano.<sup>1</sup>

### QUADRINHOS? ISSO É SÉRIO?

Apesar de serem lidas por pessoas de todas as idades, ao longo da primeira metade do século XX, as HQ's eram essencialmente associadas do público infantil e adolescente. Contudo, durante a década de 1950, as histórias dirigidas ao público adulto começam a ganhar força. Na década de 1960, a geração Comix Underground, totalmente desvinculada da indústria tradicional dos quadrinhos, foi responsável por uma verdadeira revolução da linguagem das HQ's. Os quadrinhos deixaram definitivamente de ser coisa de criança e passaram a discutir temas inimagináveis até então. Drogas, homossexualismo, aborto, preconceito racial, sexo, violência, abuso sexual e menstruação são alguns exemplos dos temas abordados pelos autores underground. No entanto, talvez a contribuição mais significativa do movimento underground para a presente pesquisa seja a introdução do tema autobiográfico. Os trabalhos de autores como Robert Crumb, Harvey Pekar e Aline Kominisky se tornaram referências, abordando temas corriqueiros e cotidianos de suas próprias vidas, sem maquiagem, sem superpoderes, sem máscaras ou capas vermelhas. Esses trabalhos tiveram enorme influência sobre as gerações seguintes de autores de quadrinhos e abriram o caminho para o surgimento das graphic novels. Em 1978 Will Eisner publica *A Contract with God and Other Tenement Stories* [Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço], uma narrativa de diversas histórias que se passavam nos cortiços judeus de Nova York na década de 1930. Mesmo que não tenha sido a primeira vez que o termo “graphic novel” apareceu na capa de uma publicação de quadrinhos, o sucesso de *Contract with God*

<sup>1</sup> HOORN, Mélanie Van Der. *Bricks & Balloons - architecture in comic-strip form.* - Rotterdam: 010 Publishers, 2012.

- que foi vendido em livrarias e acabou tornando-se um marco dentro da história dos quadrinhos – contribuiu para a popularização do termo e para a mudança de paradigma em relação aos limites das HQs. Na década de 1980, outra publicação teria ainda mais repercussão que *Contract with God* de Eisner. O trabalho autobiográfico intitulado *MAUS* - criado pelo cartunista underground Art Spiegelman e originalmente publicado na revista *RAW* entre 1980 e 1991- catapultou os quadrinhos a um patamar jamais imaginado até então, inclusive ganhando um prêmio Pulitzer especial em 1992. Foi a primeira e única vez que uma HQ recebeu tal honraria.<sup>2</sup>

A partir de então, as HQ's revelaram autores que elaboravam histórias cada vez mais longas, densas e graficamente sofisticadas. Para contar tais histórias, o formato de *graphic novel* foi gradativamente sendo adotado pelos artistas de quadrinhos, em detrimento do formato descartável do *comic book*. A década de 1990 revelou nomes como Chris Ware, Daniel Clowes, Marjane Satrapi, Alice Bechdel, Guy Delisle e Joe Sacco. Alguns desses cartunistas erigiram seus trabalhos em torno de uma relação mais ou menos duradoura com o mundo real a sua volta. Invariavelmente, os temas de suas histórias giram em torno de narrativas do cotidiano urbano, narrativas autobiográficas ou narrativas jornalísticas. Nesse contexto, os acontecimentos históricos formam o pano de fundo para as suas pequenas histórias individuais e, por conta disso, muitas vezes seus trabalhos guardam uma forte crítica social e política. A peculiaridade que distingue os trabalhos de tais autores é que os mesmos estavam inseridos cotidianamente nos mundos representados por eles. Eram personagens de suas próprias histórias e suas visões eram baseadas em observações diárias que iam se sobrepondo, se sedimentando e poderiam durar dias, meses, anos e até décadas. Os desenhos e narrativas gráficas construídas a partir da observação direta, *in loco*, buscam não só expressar os lugares, mas também tentam criar um meio de se relacionar com eles, intervindo na maneira como as pessoas (inclusive o próprio observador) os enxergam. Desenhar não é a captura de um instante, é a construção de um.

Este volume apresenta os resultados das “narrativas [etno]gráficas”<sup>3</sup> elaborados no âmbito da dis-

<sup>2</sup> GARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. - São Paulo: Martins Fontes, 2012.

<sup>3</sup> Método que conjuga o ‘percurso comentado’, o ‘croqui etnográfico’ e a ‘narrativa gráfica’, desenvolvido na tese de doutorado “Nas Frestas do Chão: Tranvisões da Área Por-

ciplina eletiva Comunicação Visual, oferecida pelo Departamento de Análise e Representação da Forma (DARF) aos alunos da graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da UFRJ.

Ao longo do segundo semestre de 2013 e do segundo semestre de 2014, foram feitas dez “narrativas [etno]gráficas”. Cada uma delas foi elaborada por um grupo de trabalho formado por um ‘informante’<sup>4</sup> da área estudada nesta tese e por mais três ou quatro alunos de graduação da FAU-UFRJ. Todos os trabalhos foram devidamente acompanhados e orientados pelos professores da disciplina. Na ocasião, a disciplina foi ministrada pelo professor Rafael Fonseca (setor de expressão gráfica do DARF/FAU-UFRJ) e contou com a participação de Tânia Cardoso como tutora.<sup>5</sup>

Alguns aspectos permearam todos os trabalhos. O primeiro foi o fato da linguagem dos quadrinhos ter se mostrado como um meio capaz de potencializar a inserção de certos temas como: a interação entre as pessoas e os lugares, práticas cotidianas, emoções, lembranças, contextos históricos e críticas na representação gráfica dos lugares. Além disso, também tornou possível a introdução das noções de “tempo” e “movimento”, em contraposição aos desenhos arquitetônicos e urbanísticos convencionais. Em segundo lugar, o meio permitiu que os informantes interagissem com o desenvolvimento das “narrativas [etno]gráficas”. Outra característica interessante foi a identificação e o envolvimento com o trabalho, por parte dos informantes, no momento em que se viram representados graficamente em uma mídia inteligível. Outro ponto comum aos trabalhos foi a visualização dos lugares por meio de uma representação gráfica abrangente e múltipla, fazendo uso da interação entre os diversos sistemas de representação arquitetônica (plantas, cortes, elevações, perspectivas, vistas aéreas, mapas etc.) e a linguagem dos quadrinhos, com suas transições entre os momentos/cenas/diálogos/ações/aspectos e a simbiose entre texto e imagens.

---

túria” (UFRJ/FAU/PROURB), de Rafael Fonseca.

<sup>4</sup> Os “informantes” são moradores e frequentadores da área portuária, previamente selecionados.

<sup>5</sup> Arquiteta portuguesa Tânia Cardoso, mestre em urbanismo pelo PROURB, onde defendeu sua dissertação intitulada *Crônicas Urbanas: representação e crítica da cidade nas histórias em quadrinhos* (CARDOSO, 2014).

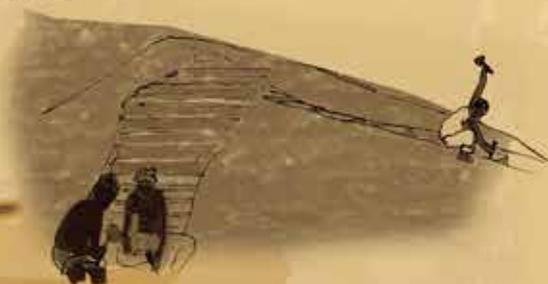
“Walmir Pimentel” (2013), por Walmir Pimentel,  
David Mendonça, Julia Triches, Nathalie  
Ventura e Carolina Sant’Anna Sampaio.

Nos séculos XVII e XVIII, nas proximidades da Pedra do Sal eram desembarcados escravos vindos da África. O mar avançava até onde hoje se encontra a Pedra



Dizem que a escadaria que até hoje é parte marcante da Pedra foi esculpida pelos próprios escravos.

A Pedra já se chamou "quebra-bunda", mas se tornou Pedra do Sal por conta do grande volume de sacas de sal levadas pelos negros morro acima



Depois da Abolição da Escravatura, começaram a chegar na região negros vindos da Bahia, trazendo consigo seus hábitos religiosos, rodas de capoeira e batucadas, ganhando o apelido de "Pequena África".

Há quem considere esta parte da Região Portuária carioca como a origem do samba e do choro, onde moraram ou frequentaram a região, ícones como João da Baiana, Donga, Sinhô, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres e Hilário Jovino.



Nessa época a Pedra do Sal era utilizada pelas baianas que colocavam a roupa para coarar.



De lá também saíram as Tias Baianas, que promoviam em suas casas batuques que mais tarde deram origem ao samba carioca.

# WALMIR PIMENTEL



IDADE: 9 ANOS  
HOBBIES: BRINCAR NA RUA  
DO ESCORREGA  
ESTUDANTE



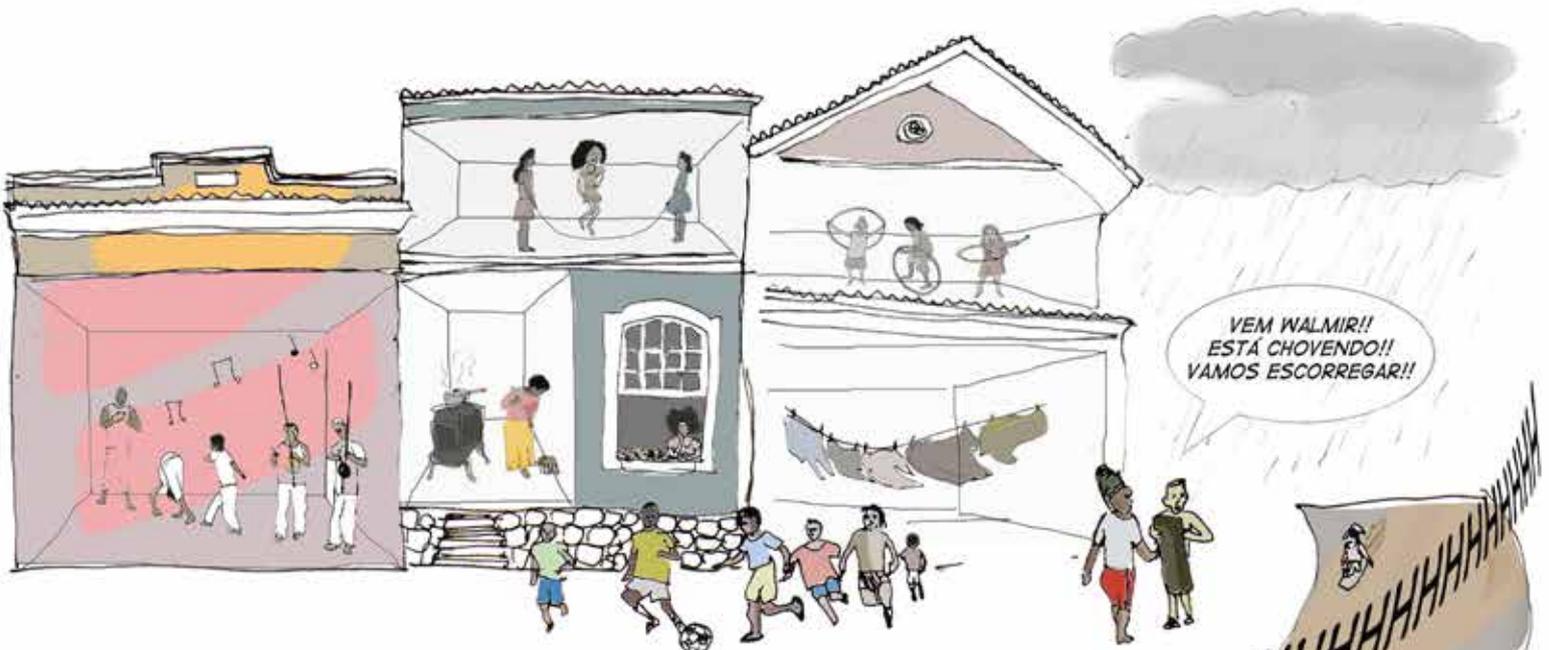
IDADE: 19  
HOBBIES: JOGAR  
FUTEBOL  
GRADUANDO EM  
GEOGRAFIA NA UERJ



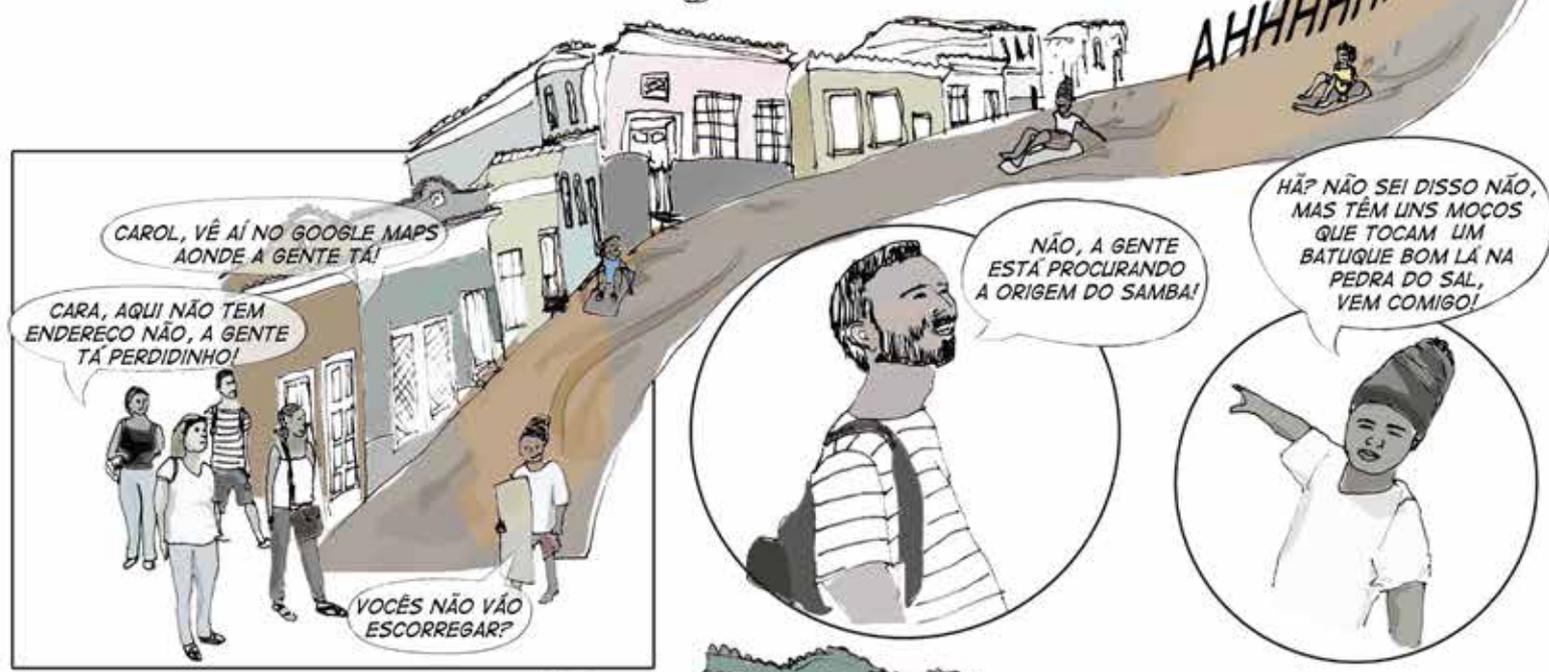
IDADE: 32  
HOBBIES: TOCAR CUICA  
MÚSICO DA RODA DE SAMBA DA  
PEDRA DO SAL, PESQUISADOR  
INDEPENDENTE E PROFESSOR DE  
GEOGRAFIA

RIO DE JANEIRO 1900





VEM WALMIR!!  
ESTÁ CHOVENDO!!  
VAMOS ESCORREGAR!!



NÃO, A GENTE  
ESTÁ PROCURANDO  
A ORIGEM DO SAMBA!

HÃ? NÃO SEI DISSO NÃO,  
MAS TEM UNS MOCOS  
QUE TOCAM UM  
BATUQUE BOM LÁ NA  
PEDRA DO SAL,  
VEM COMIGO!



CAROL, VÊ AÍ NO GOOGLE MAPS  
AONDE A GENTE TÁ!

CARA, AQUI NÃO TEM  
ENDERECO NÃO, A GENTE  
TÁ PERDIDINHO!

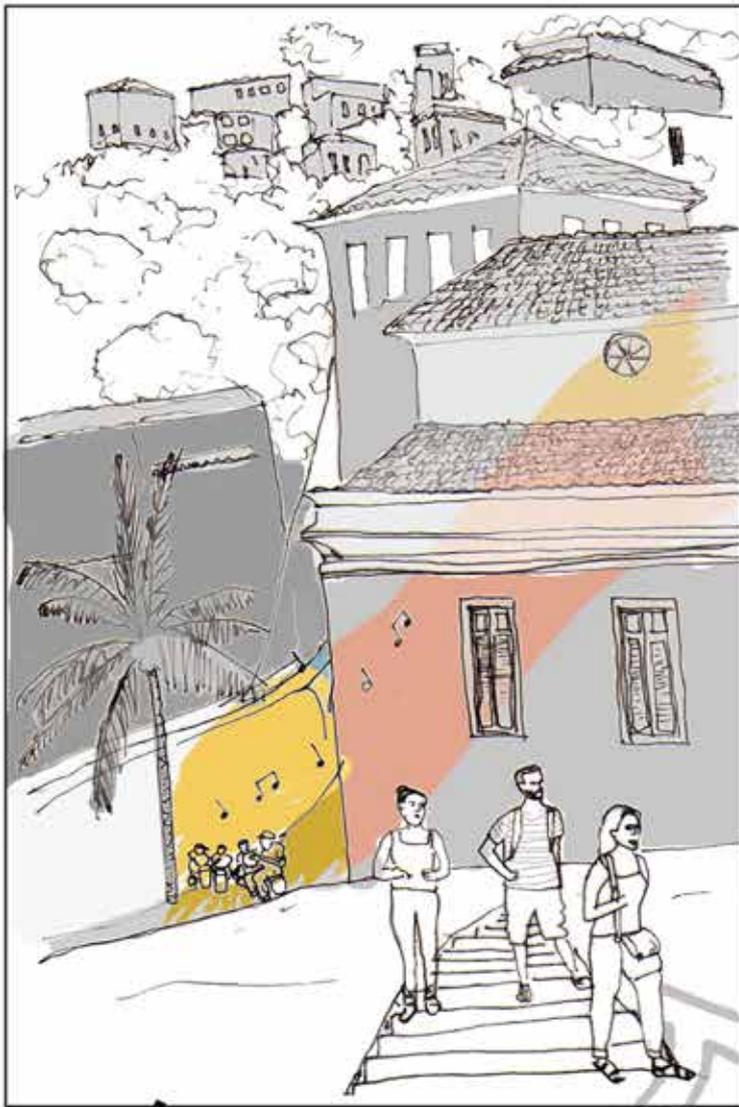
VOCÊS NÃO VÃO  
ESCORREGAR?



GENTE,  
ESSA AQUI É ALEGRIA DO MORRO!

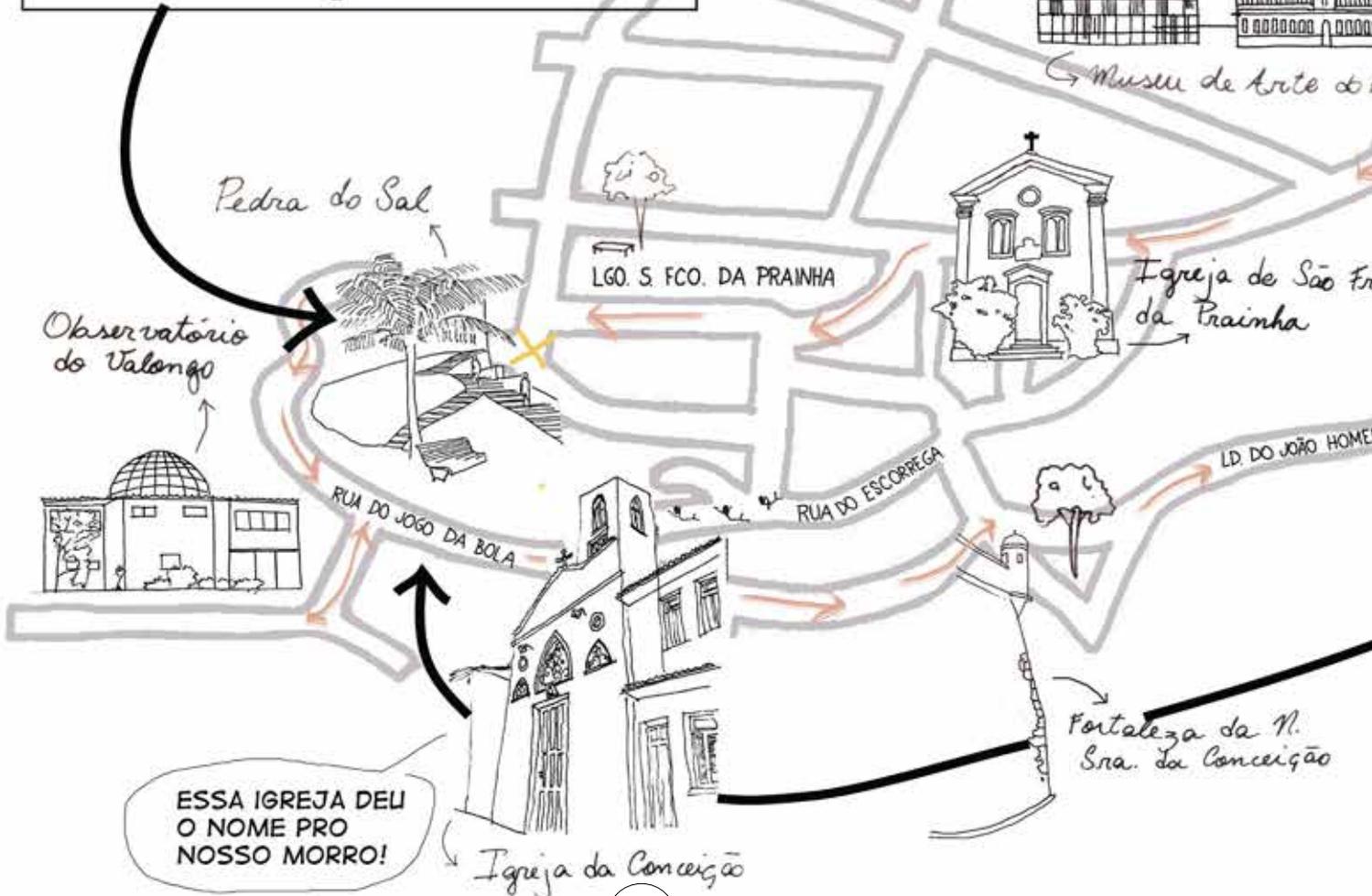
OLHA SO PRA ISSO DAVID!  
ACHO QUE FORAM ESSAS BATUCADAS  
QUE DERAM INICIO AO SAMBA QUE A GENTE  
ESCUITA POR AÍ HOJE!

ISSO NÃO É NADA!  
VEM QUE VOU MOSTRAR O MEU  
MORRO PRA VOCÊS!



BOM DIA, SEU PIXINGUINHA!

TUDO BOM, WALMIR?

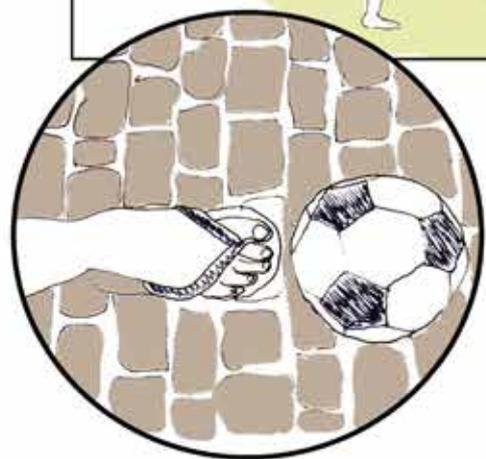
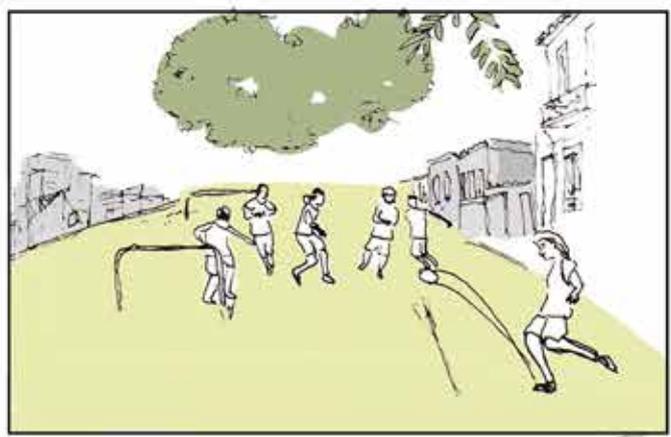
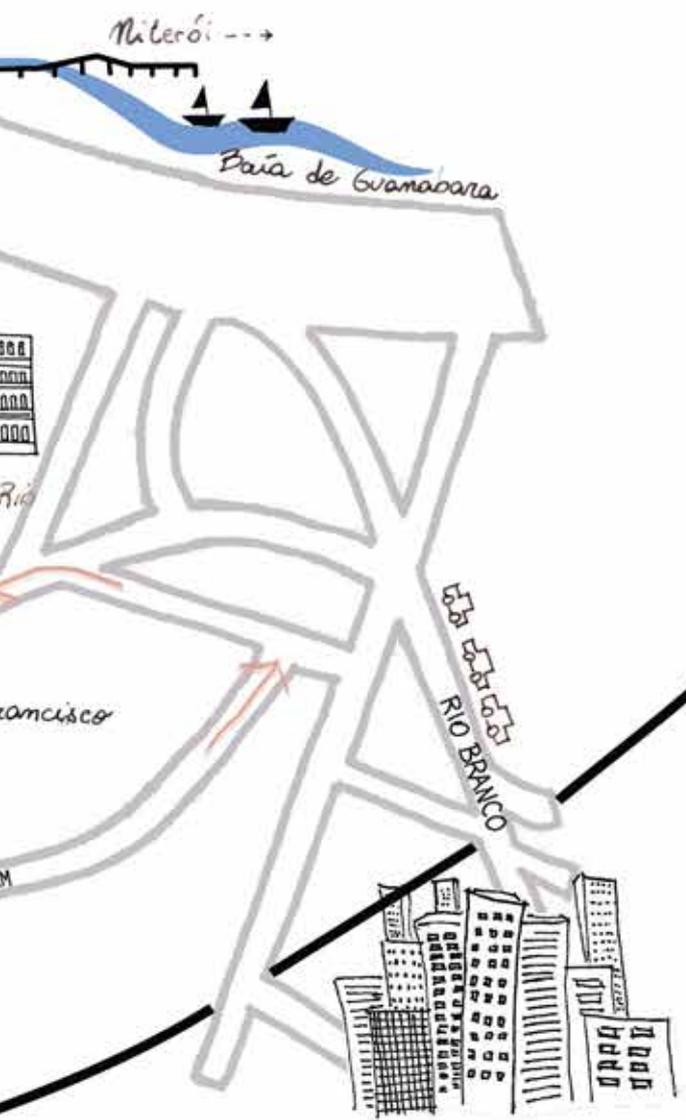




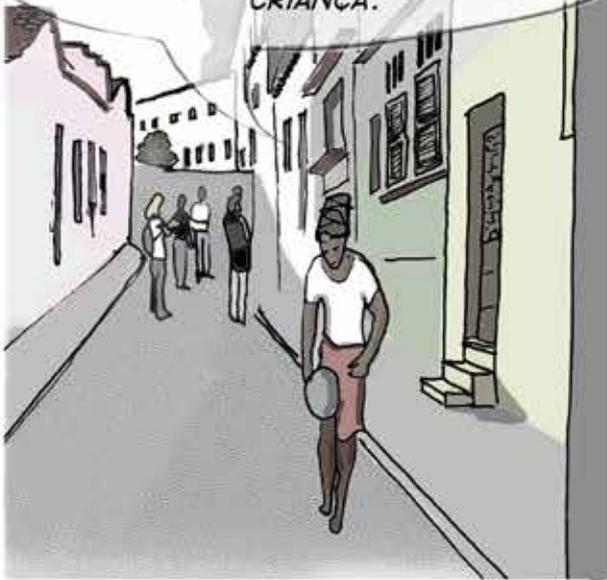
CLUIDADO COM A BOLAAAA!



PEGUEI! AQUI GENTE!



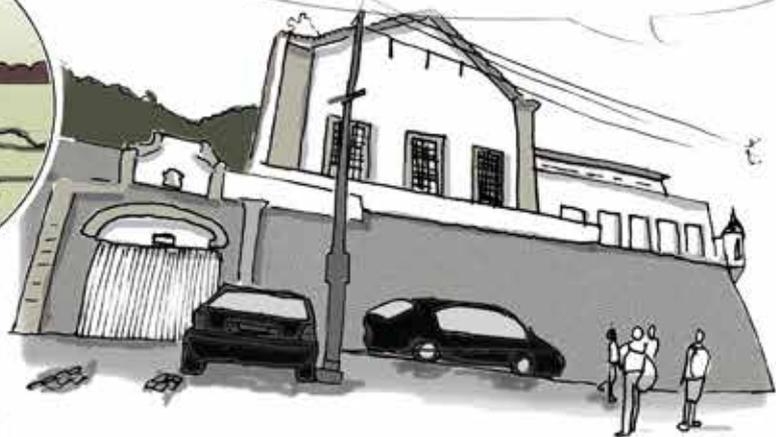
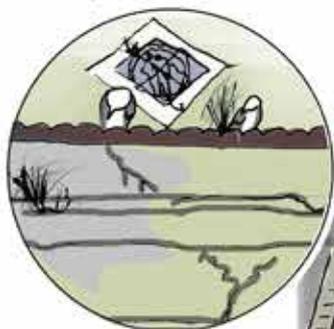
DE LINS ANOS PRA CÁ, O MORRO VEM SOFRENDO MUITO. AS COISAS NÃO SÃO MAIS AS MESMAS DE QUANDO EU ERA CRIANÇA.



OLHA COMO A CIDADE CRESCEU... ACHO QUE ESQUECERAM DA GENTE AQUI DEPOIS QUE COMEÇARAM A CONSTRUIR ESSES PRÉDIOS ALTOS ALI NO CENTRO.



OLHA ESSE FORTE! TÁ AQUI DESDE O COMEÇO DESSA HISTÓRIA.



FICO TÃO TRISTE EM VER COMO AS COISAS FICARAM.



POIS É JULIA, OLHA SÓ COMO FICOU A RUA DO ESCORREGA, NINGUÉM ESCORREGA MAIS.



E A BATUCADA AGORA É LUGAR PROS CARROS PARAREM. PARECE QUE O BATUQUE FOI ESQUECIDO E NÃO SE VE MAIS A ALEGRIA DE ANTIGAMENTE.





ISSO NÃO  
PODE FICAR  
ASSIM!!!



VOU  
FALAR COM O PESSOAL  
DO BATUQUE, ESSE SAMBA  
TEM QUE VOLTAR. O MORRO  
NÃO DEVE SER DEIXADO DE  
LADO.



GENTE, CHEGOU A  
HORA DA GENTE FAZER  
ALGUMA COISA, VAMOS  
RECUPERAR A VIDA DA  
PEDRA DO SAL!



BOA WALMIR!

COM ESSES CONES OS  
CARROS NÃO VÃO MAIS  
ENTRAR.

DEIXA QUE EU PINTO  
ESSA PAREDE



ERA DISSO  
QUE EU TAVA  
FALANDO!

QUERO VER  
HEIN DAVID,  
SO NO SAPATINHO...

**DAVID  
MENDONÇA**

27 ANOS

AQUARIANO

HOBBIES:  
SURFAR

ESTUDA  
ARQUITETURA  
NO MOMENTO  
NA AUSTRALIA

**JULIA  
TRICHES**

20 ANOS

AQUARIANA

HOBBIES:  
PINTAR E  
NADAR EM  
AGUAS  
SALGADAS

ESTUDA  
ARQUITETURA E EM  
BREVE TAMBEM  
TA SE MANDANDO  
PRA AUSTRALIA

**NATHALIE  
VENTURA**

21 ANOS

CANCERIANA

HOBBIES:  
DESENHAR E  
ANDAR DE  
BICICLETA

ESTUDANTE DE  
ARQUITETURA DO  
FUNDAO E SEM  
PREVISAO DE IR PRA  
LUGAR NENHUM  
MESMO

**CAROLINA  
SANT'ANNA  
SAMPAIO**

20 ANOS

CAPRICORNIANA

HOBBIES:  
CANTAR

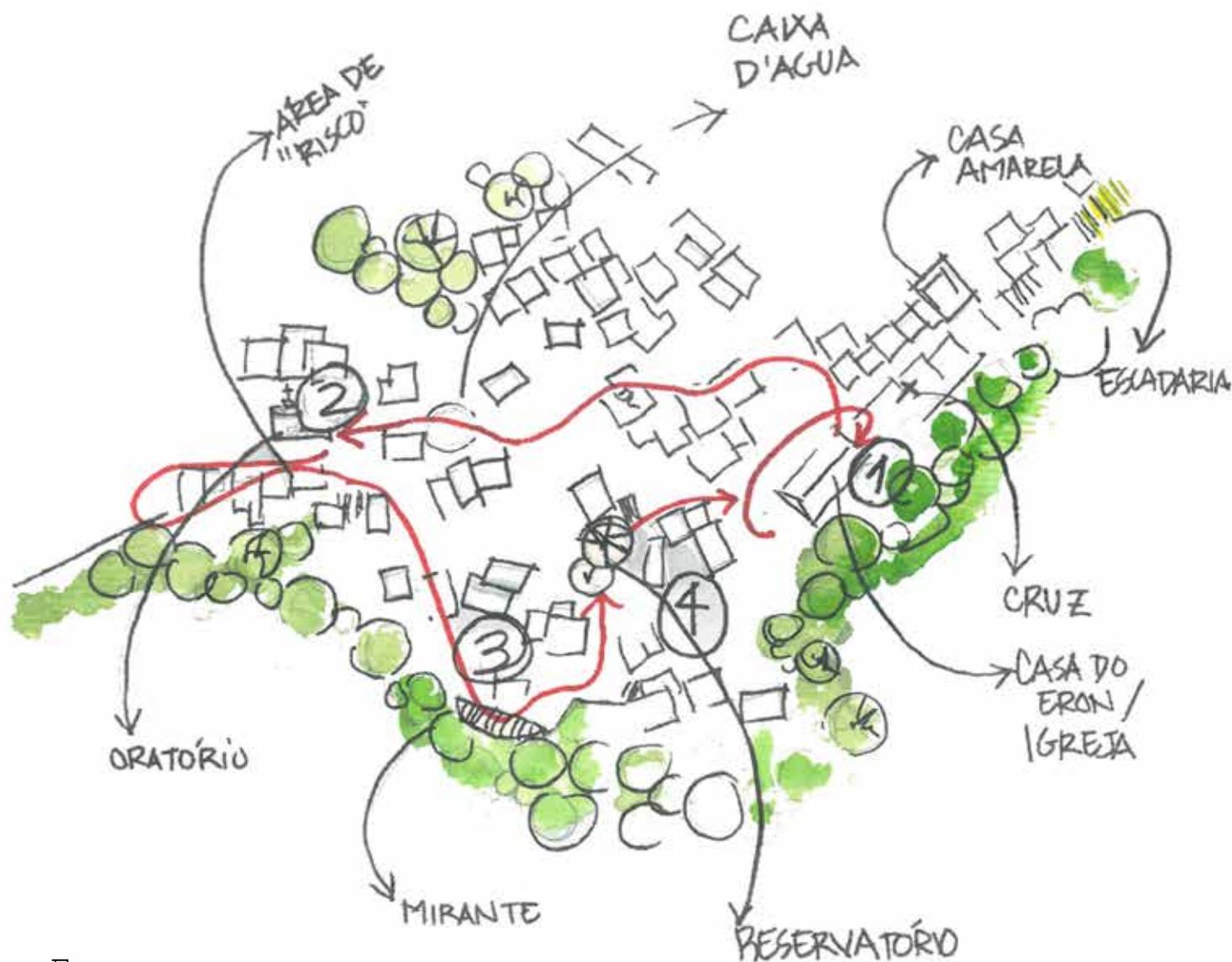
FAZ  
ARQUITETURA  
E TA INDO PRA  
ESCOCIA



“A favela nasceu do descaso do poder público”  
(2013), por Eron, Mikhaila Copello, Daniel de  
Moraes, Tobias Mueller e Marina Belo

A FAVELA NASCEU DO DESCASO DO PODER PÚBLICO





Eron

46 anos

Filho de pai sergipano, mãe cria do morro e avó portuguesa. Um de quatro irmãos e pai do Arthur.

Nascido e criado no morro da Providência com muito orgulho.

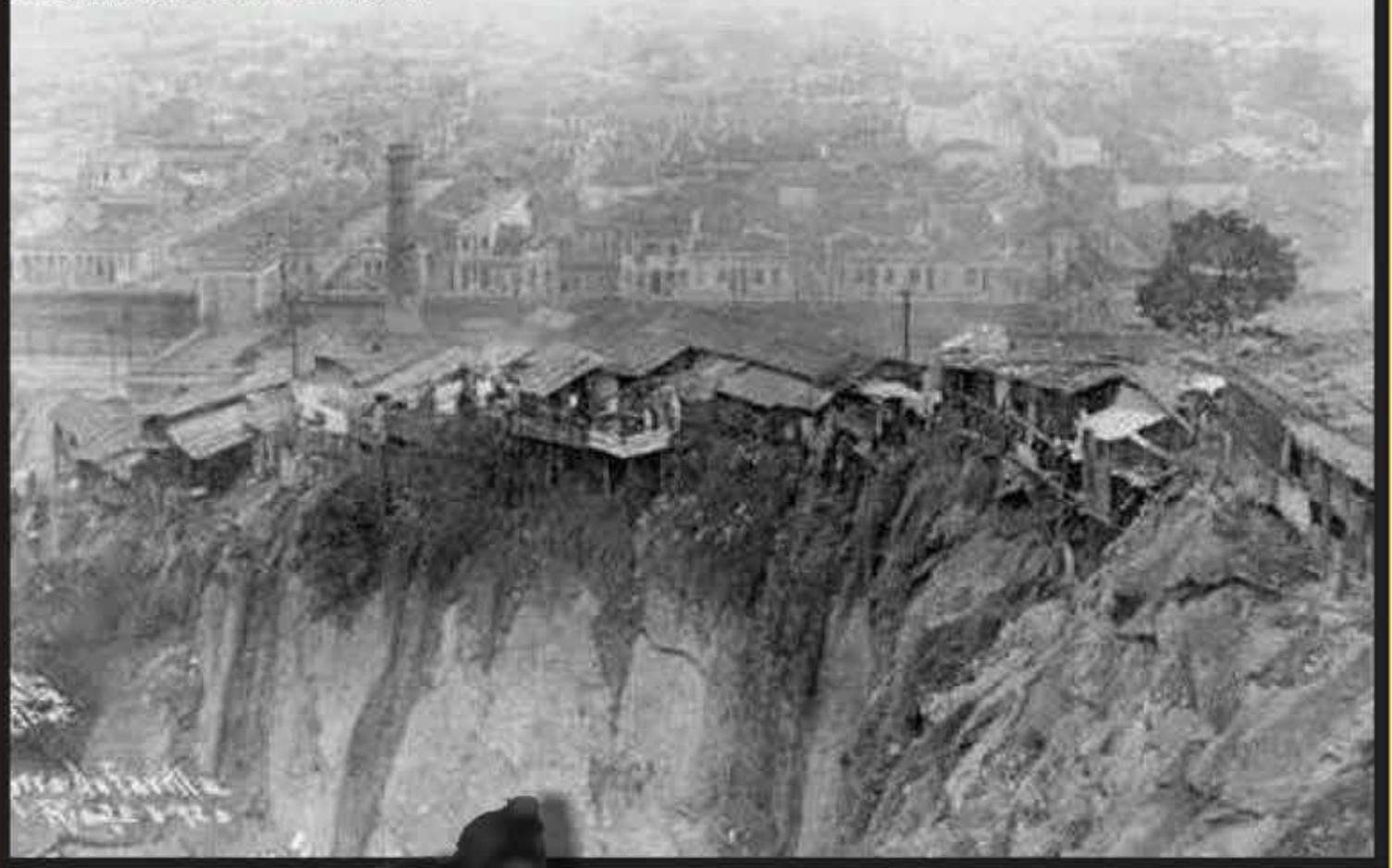
Formado em Biologia mas nunca chegou a dar aula, mas já foi professor de reforço escolar, trabalha com livros e cuida da igreja da Nossa Senhora da Penha da Providência, organiza rodas de capoeira, ensina capoeira às crianças da favela.



corrupção na forma par... profundir en la formació del marc  
tidiano... permiti una democràcia mes  
cion... va i participativa.  
pe... flexio... ecte més rellevant en l'escàndol  
1... corrupci... operació pretòria" és la intervenció  
poder... m problem... nicipal sobre... tament de la ciu-  
la id... e determinad... a gestió de... atatge. És a di-  
nes o... a l'existència... re el model... és molt trist  
gent". sistema de r... cebe... cons... rdua de la visió  
ció i una... que no sols... b... a defin... iter... nec  
sible sir... s afavoreix... as p... e fa a l'e... ra... nta  
pels grup... s implicats, e... m la nostra, que... er cap... inters  
tament personal resulta import... ja fa més de 30 a... amb e... Po  
nic per explicar els escàndols, es e... ular, d'una forma d'entendre la ciutat  
que les persones que han conviscut... participar en la seva organització i crei  
de temps amb una situació d'irregi... xement al servei dels ciutadans .  
tats tant escandalosa, i sense... L'actuació municipal en matèria urba  
©... poder liderar canvi... nística i d'habitatge ha sigut depredado

**A PRIMEIRA FAVELA DO BRASIL, A PROVIDÊNCIA, FOI CONSTRUÍDA POR VETERANOS DA GUERRA DE CANUDOS. MILHARES DE SOLDADOS REUNIRAM-SE NO RIO QUANDO A GUERRA TERMINOU EM 1897, PORQUE O GOVERNO HAVIA LHES OFERECIDO HABITAÇÃO NA CAPITAL DA NAÇÃO. OS VETERANOS CONSTRUÍRAM ABRIGOS PROVISÓRIOS NO MORRO ENQUANTO ESPERAVAM A HABITAÇÃO PROMETIDA. COMO ISSO NUNCA SE MATERIALIZOU, O ASSENTAMENTO INICIAL SE TRANSFORMOU EM UMA COMUNIDADE PERMANENTE, ORIGINALMENTE CHAMADO DE "MORRO DA FAVELA", ASSIM NOMEADO EM ALUSÃO À PLANTA QUERCIFOLIUS (POPULARMENTE CONHECIDA COMO FAVELA) QUE ENCOBRIA A REGIÃO AONDE OS SOLDADOS VIVIAM DURANTE SUAS BATALHAS NO NORDESTE.**

## DESILIZAMENTO DA PEDRA LISA



*GRANDE MARCO EM DEZEMBRO DE 68 A GRANDE TRAGÉDIA DA PROVIDÊNCIA, NO LADO AONDE É O MIRANTE, CAIU UMA PEDRA GIGANTESCA QUE ARRASTOU A FRALDA DO MORRO, 55 BARRACOS ARRASTADOS, MAIS DE 120 PESSOAS DESAPARECIDAS, NA ÉPOCA DA ANTIGA FAVELA. LOGO À GEORIO CONDENOU TODO O ALTO DO MORRO, SENDO ASSIM TODOS "FILHO DE CANUDOS" E DESCENDENTES DE ESCRAVOS, FORAM REMOVIDOS.*

*OS IMIGRANTES NORDESTINOS DA DÉCADA DE 70, PASSARAM A HABITAR O MORRO. NESTE PERÍODO OS BARRACOS DE MADEIRA E PAPELÃO, FORAM SUBSTITUÍDOS POR CASAS DE TIJOLO E ALVENARIA. CASAS CONSTRUÍDAS EM REGIME DE MUTIRÃO. NORDESTINOS POSSUÍAM OUTRA ESTRUTURA SOCIAL, ERAM DENOMINADOS DE "PARAÍBAS" JÁ OS MORADORES ANTERIORES OS "CRIAS".*



TODA A FAVELA CRESCER DE  
FORMA RADIAL A IGREJA...  
QUE ASSIM COMO EU CRIARAM  
RAIZES NESTE MORRO.

**SAIAM**

MESTRE



*NA INFÂNCIA DE ERON FUTEB OL ERA NA QUADRA EM FRENTE DA IGREJA E BRINCAR SÓ PERTO DE CASA.*



*A CRIAÇÃO ERA NA BASE DE SURRA REGADA A PUXÃO DE ORELHA E CHINELADA À VONTADE.*

*AI DAQUELE QUE FALA-SE "PERA AI", "TO INDO", PARA A MÃE.*





TÁ OLHANDO  
OQUE MANÉ?

## O BECO

HOUVE UM PERÍODO ANTES MESMO DO CRIME ORGANIZADO, DOS COMANDOS, DAS ARMAS MAIS PESADAS. AONDE A VIOLÊNCIA ERA DESMEDIDA, COM MUITOS CONFLITOS ENTRE DIFERENTES GRUPOS. NÃO SE FICAVA NA RUA A NOITE E BRINCAR ERA SEMPRE DE OLHO NO BECO.

**PÉ DE FERRO:** ALMA PENADA QUE ANDAVA BATENDO UMA BOLA DE FERRO PELO MORRO. NINGUÉM PODIA VÊ-LO OU TENTAR VÊ-LO SE NÃO ERA ATINGIDO PELA BOLA E DESMAIAVA. PÉ DE FERRO NÃO ERA MAL NEM MATAVA, SÓ NÃO QUERIA SER VISTO. UMA VEZ UM GRUPO DE BANDIDOS FICARAM NO BECO PARA TENTAR DESMASCARA-LO, POREM SUAS ARMAS TRAVARAM E TODOS CORRERAM.



NO ORATÓRIO, UM GRUPO VOLTANDO DO SAMBAVILU O ORATÓRIO TODO ACESSO...NO DIA SEGUINTE FORAM PROCURAR SABER SE ESTAVA TENDO ALGUMA COISA DA IGREJA, QUANDO SE DERAM CONTA DE QUE NÃO EXISTE INSTALAÇÃO DE LUZ ELÉTRICA NO MESMO.



DUAS FREIRAS QUE ENTRARAM NO RESERVATÓRIO E NUNCA MAIS SAÍRAM OU APARECERAM.

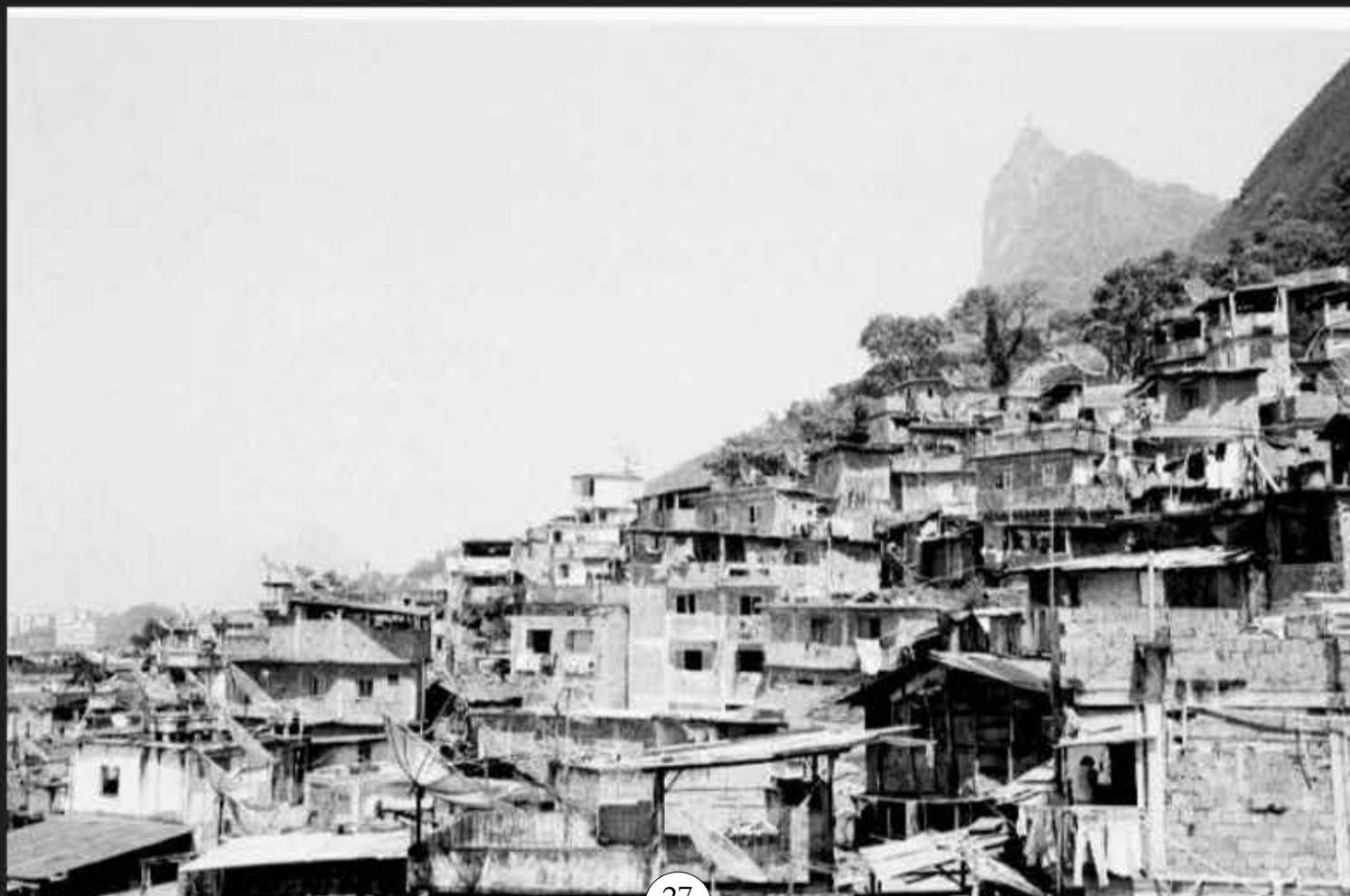


PÉ DE FERRO NÃO PODE SER ILUSTRADO, POIS NUNCA FOI VISTO.

NÃO ERA SÓ A VIOLÊNCIA E O BECO QUE NOS ASSOMBRAVAM...LENDAS E HISTÓRIAS TAMBÉM.



“  
A FAVELA  
É UM  
FEUDO NA  
ÁREA  
URBANA,  
COM LEIS  
PRÓPRIAS  
E GÍRIAS  
PRÓPRIAS  
”





ERON, ESSE GALO  
É BOM MESMO?



ESTUDO SEMPRE  
EM PRIMEIRO  
LUGAR.

"BRIGA DE GALO ERA O VIDEO GAME DA FAVELA"



ERON NA CAPOEIRAGEM

**ATUALMENTE,  
CASAS VÊM  
SENDO  
DESABITADAS,  
DEMOLIDAS,  
MARCADAS...  
E O  
PROCESSO SE  
DA DE UMA  
FORMA BEM  
SEMELHANTE  
AO INÍCIO DA  
HISTÓRIA.**



**DEVE-SE RESGATAR A IDENTIDADE DA FAVELA, PARA QUE AUMENTE-SE SUA AUTO-ESTIMA. PARA QUE ENTÃO POSSAMOS DAR VALOR AS SUAS COISAS, PARA QUE ACABE-SE COM O CONSENSO DE QUE MELHORAR DE VIDA É NECESSÁRIO SAIR DA FAVELA.**

**TOBIAS MUELLER**  
- 29 ANOS

*NASCIDO NA BAYARIA - ALEMANHA, GOSTA DE CULTURAS DIFERENTES, FOTOGRAFIA, MÚSICA BOA E PESSOAS INTERESSANTES. ESTUDA ARQUITETURA E SONHA EM PRODUIR MÚSICA E SER DIRETOR DE CINEMA.*



**MARINA BELO**  
- 21 ANOS

*NASCIDA E CRIADA NA ZONA NORTE DO RIO ESTUDANTE DE ARQUITETURA, DANÇARINA E APAIXONADA POR HISTÓRIA, TEM O SONHO DE UM DIA PODER ESTUDAR DE PERTO OS EDIFÍCIOS QUE MUDARAM A ARQUITETURA MUNDIAL*



**MIKHAILA COPELLO**  
- 21 ANOS

*NASCIDA NO CORAÇÃO DO RIO DE JANEIRO E CRIADA EM JACAREPAGUÉ E NOVA IGUAÇU CONCILIA SUA VIDA ENTRE ARQUITETURA, ARTE E POLÍTICA. PRETENDE UM DIA FAZER TRABALHOS QUE MUDEM A REALIDADE DO PAÍS*

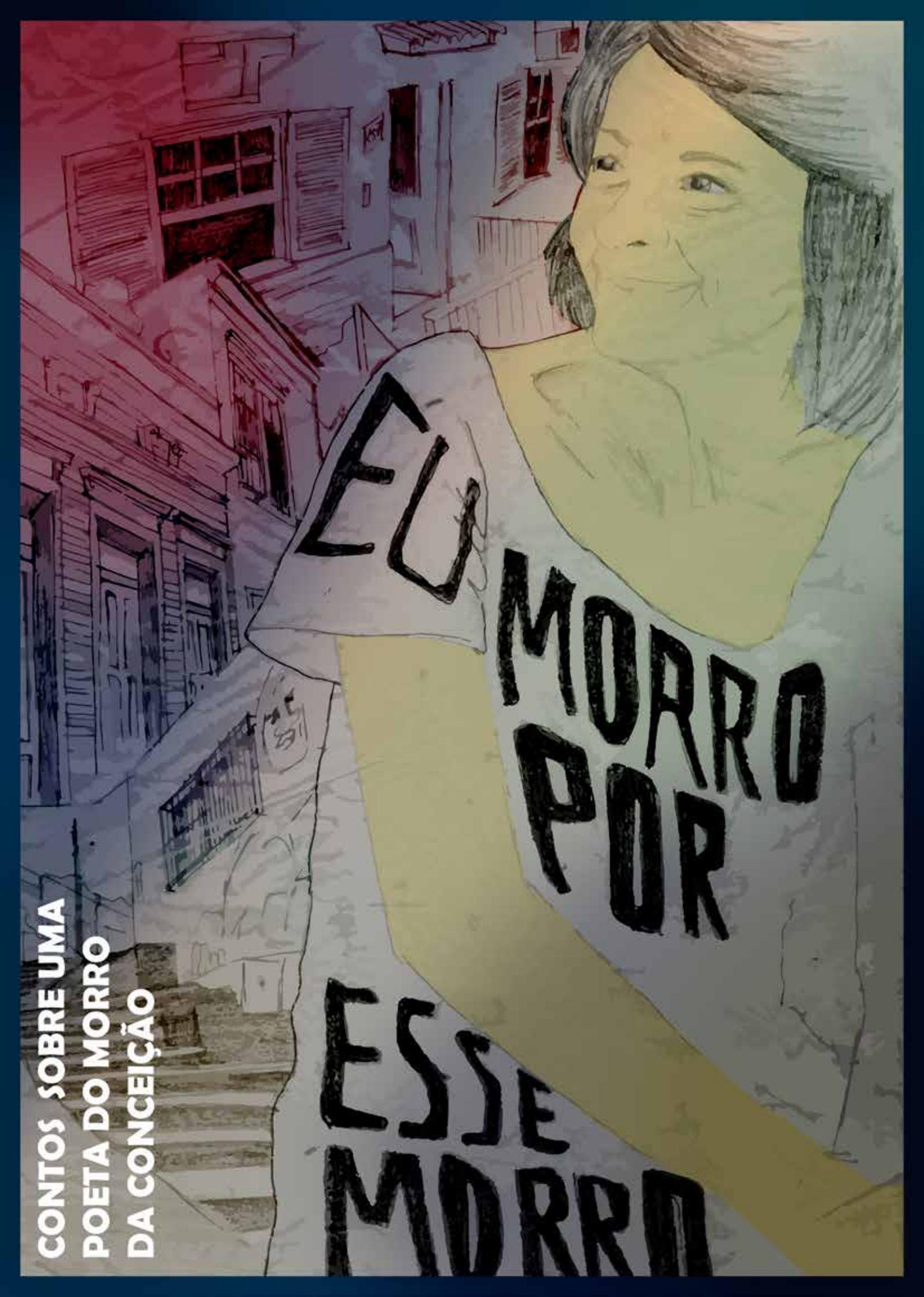


**DANIEL DE MORAES**  
- 24 ANOS

*NASCIDO E CRIADO EM NITERÓI, APÓS ANOS PERDIDO ENCONTROU NA ARQUITETURA ALGO QUE REALMENTE AMA E ACREDITA.*

'Eu Morro Por Esse Morro' (2014), por Zelma  
Rabello, Marcello Almeida, Nathally Corrêa e  
Fátima Bispo

**CONTOS SOBRE UMA  
POETA DO MORRO  
DA CONCEIÇÃO**

An illustration of a woman with grey hair, wearing a yellow t-shirt, looking slightly to the right. The background is a sketch of a street scene with buildings and windows. The text on the t-shirt is written in large, bold, black letters.

**EU  
MORRO  
POR**

**ESSE  
MORRO**





## Zelma Rabello

Poeta, sonhadora, artista...  
Mãe, amante, flamenguista  
Como não se encantar por ela?  
Moradora do morro da Conceição  
Frequentadora dos bares do entorno  
Santinha no bloco e irreverente no  
coração  
Bastaram duas horas de prosa  
Para um mar de poesia  
Está pra nascer alguém  
Que leve a vida com tanta alegria

## ÍNDICE

### A personagem

Primeiro conto: Dos lugares onde andei

Segundo conto: Tô indo embora

Terceiro conto: As três casas

Quarto conto: O Morro chora

Quinto Conto: As santinhas

Sexto Conto: O flautista

Sétimo Conto: A festa

Autores

## PRIMEIRO CONTO : DOS LUGARES ONDE ANDEI

Nasci e me criei no Rio de Janeiro,  
logo ali em Vila Isabel.  
Com muita dedicação fiz meu papel.  
De mãe, esposa e filha.  
Criei dois filhos, amei um marido e acompanhei a  
mamãe até seu último suspiro.  
Há 20 anos, quando mamãe veio a falecer,  
eu me mudei.

Fui embora pra Rio das Ostras.  
À procura de paz, tranquilidade,  
sossego... Era casada com um  
médico e juntos estávamos  
escrevendo novas linhas de uma  
história tudo parecia ir bem, fizemos  
a mudança, arrumamos a casa  
E quando me ancorei, descansei minha  
asao marido olhou pra mim e disse: vou-me embora!  
Não podia acreditar, disse que ia morar com os filhos e  
a mãe em Niterói.

Nessa hora a perda não é a única coisa que dói  
Eu fiquei sozinha com um filho de 12 anos e um monte  
de coisas inacabadas. Estava acostumada a ter a presença  
masculina dentro de casa, Alguém pra fazer aquelas coisas  
que a gente chama de "coisas de homem"...  
Trocar lâmpada, consertar o encanamento, pintar o  
portão, acordar do lado, ocupar o coração.  
Sem ter mais o que fazer, me fiz forte Tracei meu norte e  
escrevi minha própria história...

Ainda tentando me acostumar com a nova realidade  
Fui até uma loja de ferragens comprar uma mangueira pra regar meu jardim  
E como quem está confiante,  
entrei na loja e em um estante decidi o que levar  
Escolhi uma que era toda cheia de voltinhas  
Mas antes que eu concluísse,  
o vendedor me olhou e cuidadosamente, disse:  
A senhora quer isso pra que?  
Pra regar meu jardim, ora.  
Não, senhora. Isso é pra conduzir fios.  
- disse o vendedor, como quem tem pena  
Em vez de me constranger,  
eu achei aquilo um espetáculo!  
Era disso que eu precisava.  
Da mangueira? Não, não.  
De um homem!  
Alguém que entendesse do que eu não entendo.  
Alguém que me somasse.

Mas eu não tinha como dizer isso a ele, assim de sopetão  
Então lhe fiz um poema  
Digitei, imprimi e num envelope com meu telefone entreguei a ele na loja mesmo.  
Não nos casamos mas tomamos chopp e vivemos bons momentos

### *Desejos e percevejos*

*Olho para os percevejos que serviram de presente pra eu chegar perto do moço.  
Tinha loja de ferragens, eu vi duas ou três vezes e nem precisava mais, não me saiu da cabeça.  
Mas como é que uma mulher diz isso para um rapaz?  
Eu entrei na loja dele e pedi os percevejos que eu não queria pra nada, desculpa pra ver o moço e eu nem sou assim tão moça, mas sou muito encabulada.  
Não tinha mais pra vender e ele catou com cuidado alguns que tinham sobrado dentro de uma caixa usada. Precisa de muitos?  
Nem tanto, só pra fazer um mural.  
Foi o que eu disse bem fria mas o meu coração batia que dava até pra escutar.  
Eu queria era que o moço catasse mil percevejos só pra matar meus desejos de estar ali perto dele, de ficar olhando o moço e ele nem adivinhava. Eu se fosse um percevejo, esperava o dedo dele só pra ver se ele abrandava assim de uma só levada e visse que o que eu queria, nem era percevejo, nada.  
Perguntei quanto custava doída que ele me cobrasse, que a gente afinal trocasse qualquer coisa nessa vida mas ele disse: não é nada. Olho para os percevejos, dançados feito ilusão e não sei onde os fincar, senão no meu coração.*

EU FUI PRA RIO DAS OSTRAS EM BUSCA DE ALGUMA COISA QUE SE PERDEU COM O TEMPO  
COM O TEMPO, COM O PROGRESSO, COM O DINHEIRO...  
JÁ NÃO TINHAM MAIS MOTIVOS PRA ESTAR NAQUELA CIDADE  
E POR MAIS QUE ME CORTASSE O CORAÇÃO  
DEPOIS DE 15 ANOS, VOLTEI PRO RIO DE JANEIRO  
QUANDO SAÍ DE LÁ, FIZ UMA POESIA PRA TENTAR AO MENOS ME JUSTIFICAR

*Tô indo embora*

" ... .. "

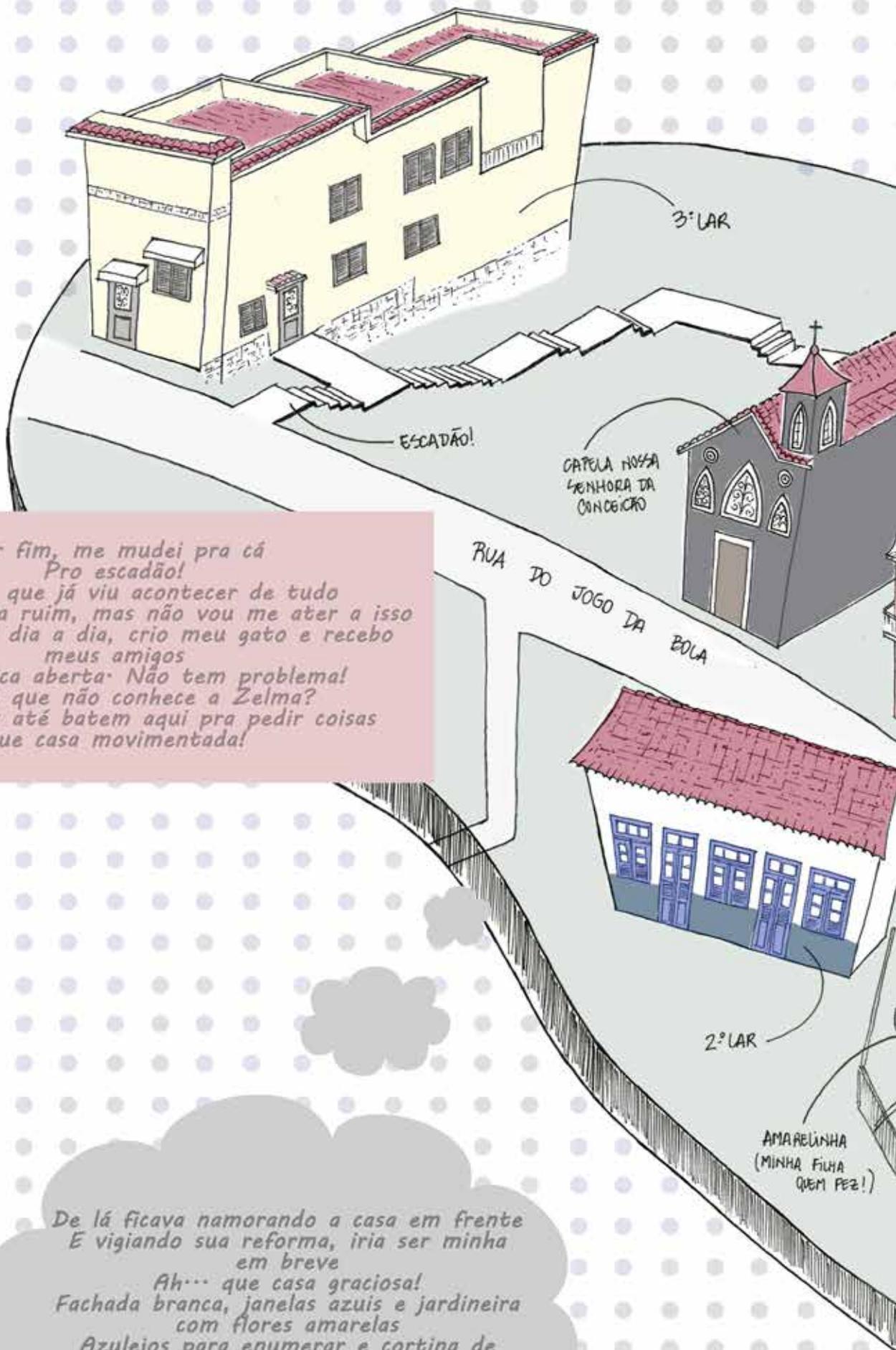
*Cheguei aqui farejando  
cheiro de terra molhada,  
cheguei aqui encantada  
com a estrelada do céu.  
E no ar os vagalumes  
que morriam de ciúmes  
do brilho de lá de cima!*

" ... .. "

" ... .. "

*Aí cresceu. Cresceu demais.  
Foi ficando deformada.  
Culpa dessa dinheirada  
do petróleo que chegou  
e nem sequer perguntou  
que mudança se queria.  
Feito represa entornada  
feito forte ventania  
arrasou o que podia...*

" ... .. "



Por fim, me mudei pra cá  
Pro escadão!  
Uma casa que já viu acontecer de tudo  
Coisa boa e coisa ruim, mas não vou me ater a isso  
Aqui vivo meu dia a dia, crio meu gato e recebo  
meus amigos  
A porta fica aberta. Não tem problema!  
Quem é que não conhece a Zelma?  
Uns e outros até batem aqui pra pedir coisas  
Que casa movimentada!

De lá ficava namorando a casa em frente  
E vigiando sua reforma, iria ser minha  
em breve  
Ah... que casa graciosa!  
Fachada branca, janelas azuis e jardineira  
com flores amarelas  
Azulejos para enumerar e cortina de  
renda pra agradecer  
Ao lado da pracinha, dava pra ouvir o  
grito das crianças  
Uma energia sem igual



*Pra minha sorte encontrei um lugar incrível pra morar  
Morro da Conceição!  
Um pedacinho de sossego no meio dessa cidade de caos  
Acho fantástica a relação entre os vizinhos...  
até aqueles que aporrinham um pouquinho  
Não conseguiria viver trancada dentro de um apartamento  
Gosto da fofoca, do contato, das gargalhadas na janela  
Do chopp no boteco e da sesta ao meio dia,  
De deixar a porta aberta, das crianças jogando na pracinha,  
das festas com boa música, das cores, dos sabores, da alegria!  
Hoje fazem cinco anos que estou aqui  
Mas cinco anos que valem por mais de vinte  
Conheço o morro como ninguém  
e não saio daqui por nada  
As vezes causo ciúme nos moradores mais antigos  
que insistem em ratificar:  
A Zelma só mora aqui há cinco anos!  
Mas deixo eles falarem..  
O que eu sei é que esses cinco anos  
foram  
valiosos e ainda tem sido  
A gente pinta e borda por aqui!*

*Aqui no morro já morei em três casas  
e em cada uma delas vivi uma história  
especialmente diferente  
A primeira, ao lado da igreja  
uma casa imponente e elegante  
com um pé direito gigante, que luxo morar nela!  
A porta de duas folhas em azul turquesa  
Não satisfeita com tanta beleza  
Ganhou um puxador tal como cristal lapidado  
Feito pela minha filha, a  
melhor artista plástica que já ouvi falar*

○ morro jorra água dia e noite.  
Uma fonte de água limpa e fresquinha  
escorre sem parar  
Como lágrimas entre as pedras  
fazendo o morro chorar.  
Quem teve a ideia de  
cobrir as pedras de cimento?



Isso me revolta bem no fundo  
Eu também fico chateada é com essa  
poda radical que a prefeitura faz  
Não tem o mínimo de sensibilidade,  
Na realidade chegam e cortam tudo  
Como se tudo fosse erva daninha  
Podiam deixar as mamonas, fazer um canteiro,  
encher de flores coloridas  
Mas, infelizmente, não existe essa preocupação  
As vezes, quando chove  
eu vejo subir no escadão umas pessoas, que com  
medo de se molhar, pegam folhas de mamona  
e se cobrem feito guarda chuva,  
é muito divertido, lindo de se observar.  
Se eu pudesse, fazia uma "barragemzinha"  
E aproveitava essa água que desce da fonte  
Enchia de peixes... carpas coloridas  
E se alguém quisesse pescar pra comer, poderia.  
Por que não?  
Uma lástima esse sonho ser só meu  
Mas posso garantir, escadão querido  
De uma forma ou de outra,  
Ainda vou te ver florido!

- 1ª: santinha que é "santinha" não disfarça, é "santinha" mesmo e pronto, ninguém tem nada com isso.
- 2ª: Tem que ser um pouco sapeca, um tanto dissimulada, com a "santidade" à mostra.
- 3ª: Lugar de pinquetes, musas, garotas da laje e destaques é outro bloco, não exageremos, santasi!
- 4ª: Leve sua religião para a sua igreja, o negócio aqui é carnaval.
- 5ª: é proibido pegar a força homem ou mulher comprometidos.
- 6ª: qualquer preconceito será condenado com as penas do inferno.
- 7ª: imandade (claro), solidariedade, e, vamos ser iníquos: alguns pecadinhos serão admitidos, tipo perder a unha, mas não perder a piada.
- 8ª: ofender até a morte o santinhas da Conceição das línguas maldosas, da inveja, das rofoças, as faladeiras serão excomulgadas.
- 9ª: toda e qualquer irreverência será permitida e muito desejada, tristeza só das frotas.

Juntamos nossa alegria e fizemos um bloco de carnaval: Santinhas da Conceição! Éramos poucas mulheres, nenhuma delas santinha, mas dedicamos ao bloco, nosso coração: Apesar daqui ser um local tradicionalmente religioso, o nosso bloco é demasiado irreverente. Sempre fomos independentes. Com nossa própria marchinha, fazendo reviver o carnaval de rua espontâneo e inocente. Mas não pense que basta ser moça, é preciso seguir os 10 mandamentos. Se cumprir as regras pode nos acompanhar senão, fica da janela vendo o bloco passar



Nessa vida eu já vivi grandes  
amores  
colecionei versos e prosas  
Algumas frases com rima,  
outras sem encaixe  
Mas todas formaram  
minha história  
Hoje, com 67 anos me sinto  
completa  
Formei meus filhos,  
ganhei meus netos  
Fiz grandes amigos  
e extrai da vida o melhor  
néctar que ela pôde me  
oferecer  
Posso dizer que vivi, e ainda vivo  
o amor?  
Ele continua aqui. Ao meu lado,  
ativo e aceso.  
Hoje, amo um flautista,  
que embora tenha encontrado  
no melo da vida,  
Me faz feliz como quem me  
acompanha desde sempre  
Ele tem ciúme das minhas poesias antigas  
E de seus respectivos destinatários  
Ah.. meu grande amor, não se preocupe!  
Não permita ao seu coração tal judiaria  
Se eu tivesse te conhecido antes só a você escreveria...



Meu flautista  
toca flauta no  
meu corpo  
seus dedos  
vão achando  
e eu vou me  
em melodia, não há quem  
cante, só sussurros e a  
prazer dilacerante.  
toque do dedo  
a nota que faltava!  
cada nota  
desmanchando  
harmonia do  
Viro flauta e o  
acertando  
desencadeia a sinfonia toda.

Ah quem me dera poder ser aquela  
flauta que tem sempre os seus  
dedos sobre ela.

Tô longa de ser santa  
não me chamo CONCEIÇÃO  
mas eu subi o morro  
e daqui não saio não  
Vê se me entende  
eu sou figura  
mas nesse morro  
quem é que é PURA?

Tem FOFOQUEIRAS  
ai meu Deus, socorro  
Corta a língua delas  
joga pro cachorro  
Às sete horas  
não durmo mais  
porque me acorda  
o DÓIDO de gás

Eu morro  
eu morro

**EU MORRO POR ESSE MORRO**

No nosso morro  
não falta BAR  
nosso negócio  
é bebericar  
tem a Eva, tem o Sérgio  
e o Geraldinho  
pra tomar uma  
eu pra bater papinho

A casa Porto  
e Imaculada  
e Zero Quatro  
Êta cachafada



Marcello Almeida - Ilustração/pintura e diagramação

Nascido no Rio de Janeiro e morador da zona norte

Vive com a mãe, irmã e seus bichos de estimação

Pontualidade, com certeza, não é seu forte

Mas sim, instinto de liderança e organização.

Como um bom fã, ele está sempre atualizado

nas séries de tv e nos vídeos mais bizarros

Pincéis, lápis de cor... nada o encanta mais

Contudo, se lhe oferecer uma paçoca

Ele não nega jamais.



Nathally Correa - Ilustração/pintura e história

Viajar de São Gonçalo até a faculdade é uma tortura

Mas ela supera isso pela paixão à arquitetura

Solteira assumida, não faz questão de cerimônia

Só tem medo mesmo é de lagartixa, palhaço e insônia

As vezes fala o que não deve na hora errada

Mas sempre conserta com uma boa gargalhada

Sua personalidade é um tanto bipolar

Relaxa lutando artes marciais

E se anima ouvindo o Chico tocar



Fatima Bispo - Ilustração e pintura

Emotiva, serena e sensível

Não pode assistir um filme bobinho que já desaba a chorar

Dizem que seu bolo de chocolate é incrível

E que música pop lhe faz delirar

Divide seu apartamento em Copacabana com seu gatinho

O qual tem nome e sobrenome: Ignacio Rodriguez

Nome de ator mexicano mas com valor raro

Ele é quem lhe faz companhia nas noites em claro





“Meu Nome é Rua”(2014), por Eduardo Rua, Natália Bittencourt, Othon Alonso, Tanya Guimarães e Vitor Nunes.



“VOU CONTAR UMA COISA EM PRIMEIRA MÃO AQUI PRA VOCES..”

“QUERO SER REI MOMO!”

*Rio de Janeiro, outubro de 2014*

*Na faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ recebemos o desafio de ilustrar uma região da área portuária da cidade do Rio de Janeiro, de acordo com as histórias e vivências de um morador.*

*Encontramos com Eduardo Rua na Casa Porto aos pés do Morro da Conceição acompanhados de Rua e Egen, um personagem surpresa que adicionou curiosidades à história ilustrada a seguir...*



NATÁLIA BITTENCOURT

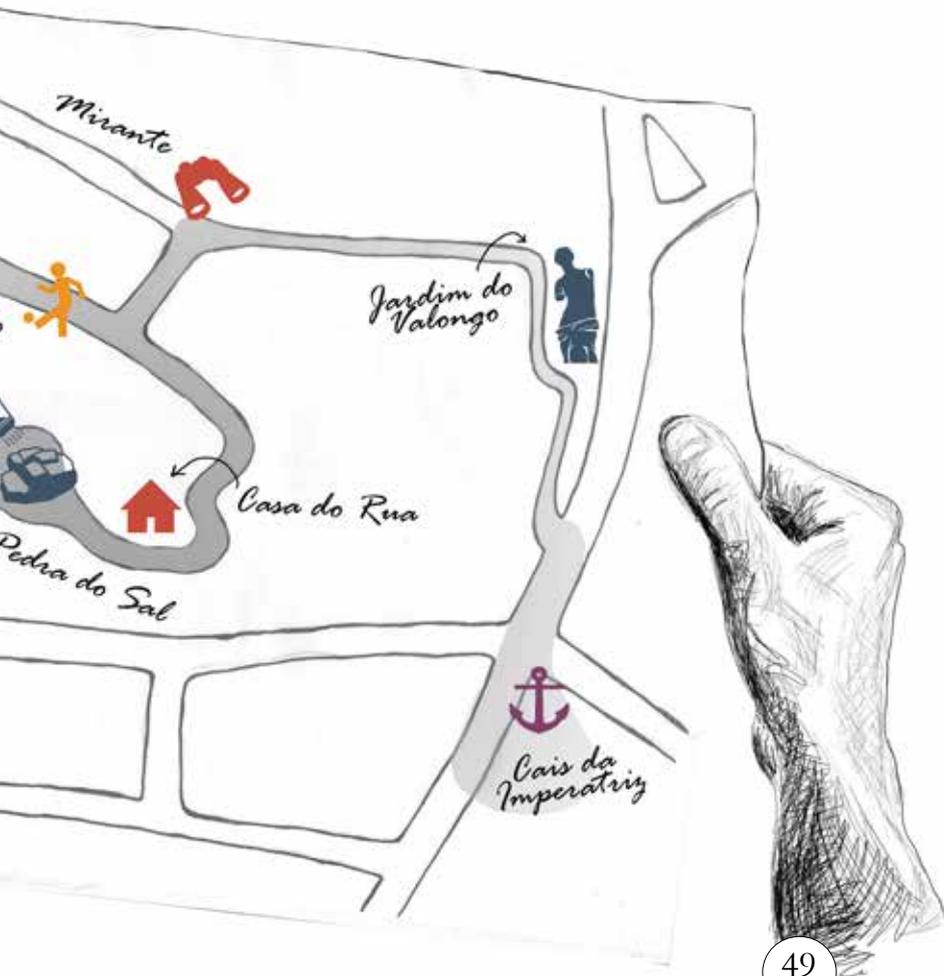
OTHON ALONSO

TANYA GUIMARÃES

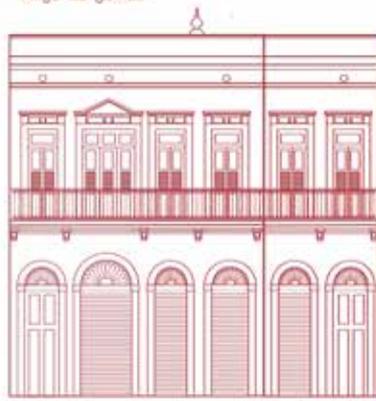
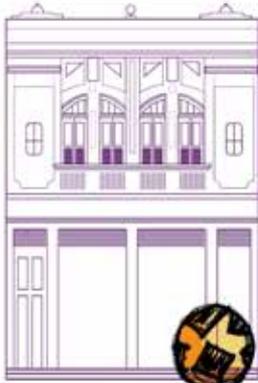
VITOR NUNES



*Meu nome é Rua*



Restaurante do montanha



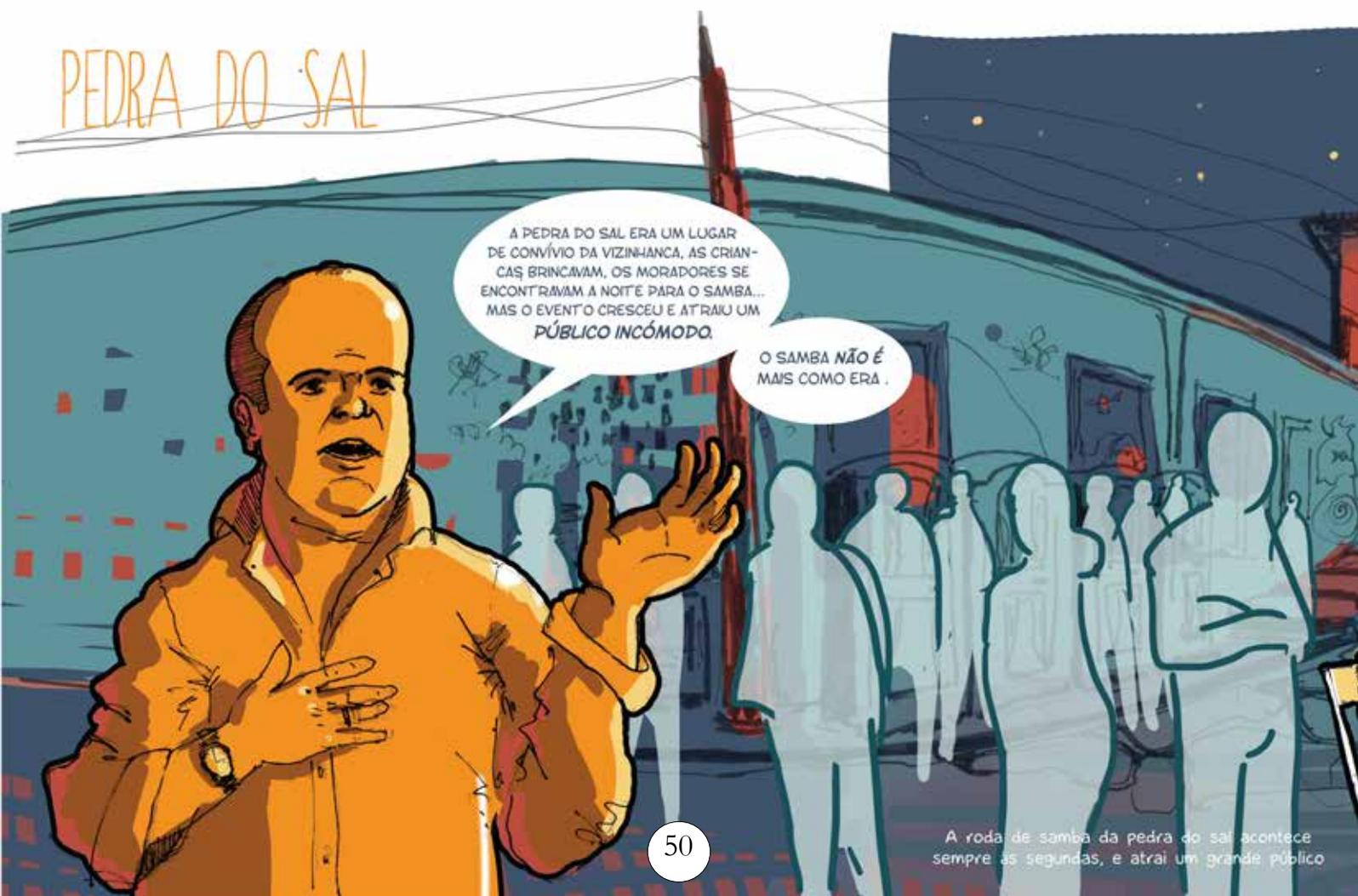
# VIDA DO RUA



MEU NOME É  
**EDUARDO RUA.**

NASCI E CRESCI AQUI  
NESSA REGIÃO  
FILHO DE PAI PORTUGUÊS E  
MÃE BRASILEIRA, NASCI NA  
PRO-MATRÊ E MOREI EM CIMA DO  
RESTAURANTE DO MONTANHA ATÉ  
OS MEUS 14 ANOS DE IDADE.

# PEDRA DO SAL



A PEDRA DO SAL ERA UM LUGAR  
DE CONVÍVIO DA VIZINHANÇA, AS CRIANÇAS  
BRINCAVAM, OS MORADORES SE  
ENCONTRAVAM À NOITE PARA O SAMBA...  
MAS O EVENTO CRESCEU E ATRAIU UM  
**PÚBLICO INCÔMODO.**

O SAMBA NÃO É  
MAIS COMO ERA.

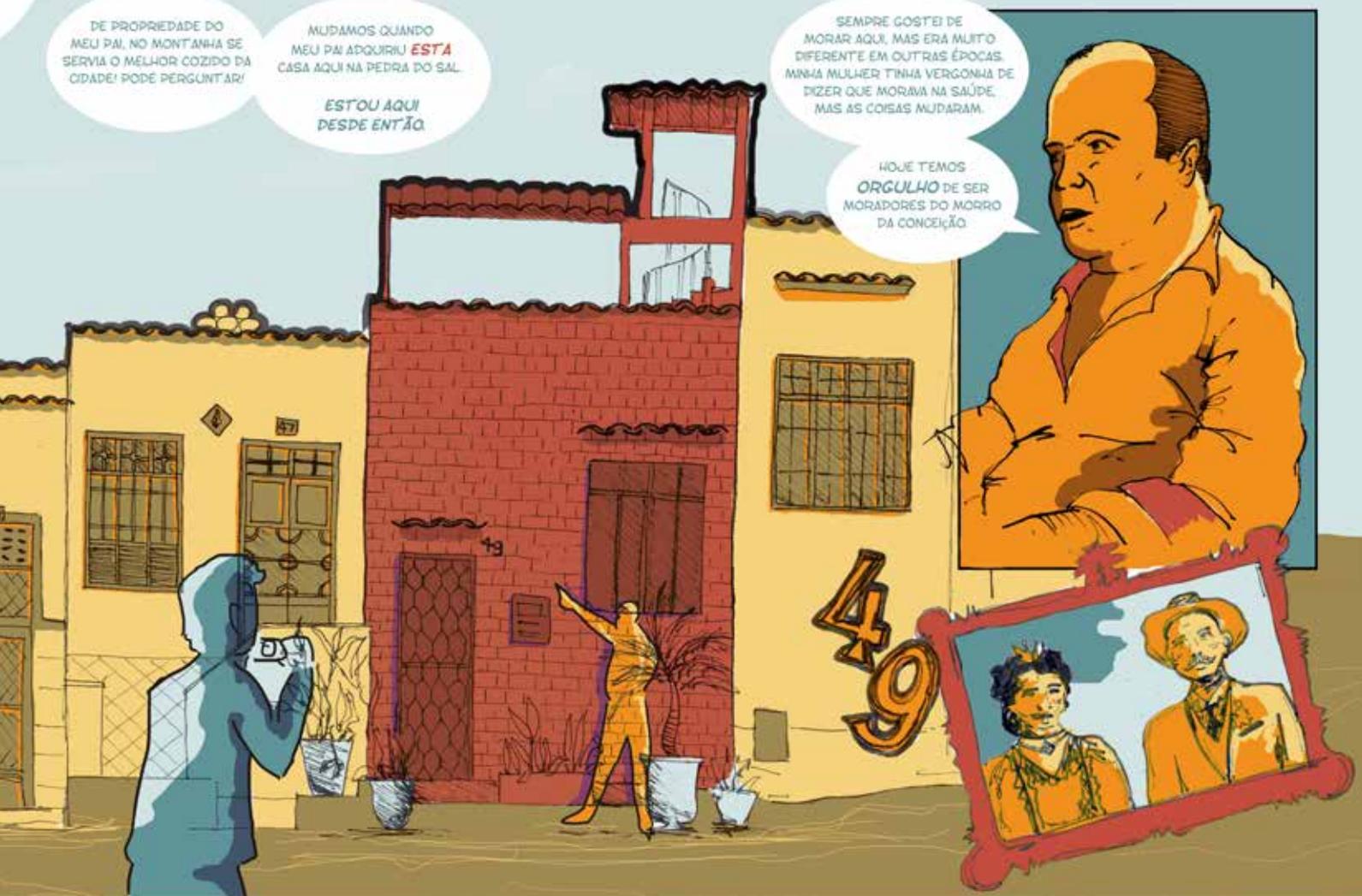
DE PROPRIEDADE DO MEU PAI, NO MONTANHA SE SERVIA O MELHOR COZIDO DA CIDADE! PODE PERGUNTAR!

MUDAMOS QUANDO MEU PAI ADQUIRIU **ESTA** CASA AQUI NA PEDRA DO SAL.

**ESTOU AQUI DESDE ENTÃO.**

SEMPRE GOSTEI DE MORAR AQUI, MAS ERA MUITO DIFERENTE EM OUTRAS ÉPOCAS. MINHA MULHER TINHA VERGONHA DE DIZER QUE MORAVA NA SAÚDE, MAS AS COISAS MUDARAM.

HOJE TEMOS **ORGULHO** DE SER MORADORES DO MORRO DA CONCEIÇÃO.



Plantei esse coqueiro em abril de 1984, 30 anos atrás...



UM DIA, SUBINDO PELA PEDRA DO SAL NA HORA DO SAMBA, UMA MULHER QUEIMOU A MINHA FILHA COM CIGARRO...

TIVEMOS QUE COLOCAR UMA CORRENTE PARA TENTAR CONTER O JAMBO DA MULTIDÃO PRA FRENTE DAS CASAS.



ESSA PRAÇA É O LUGAR ONDE REUNIMOS OS AMIGOS PARA JOGAR BOLA, OU UM CHURRASCO NO FIM DE SEMANA, COM ESSA VISTA DO MIRANTE...



## MIRANTE VS MIRANTE

Com os investimentos do Porto Maravilha na área, o preço do aluguel e de compra de imóveis subiu de forma assustadora.

## JARDIM DO VALONGO



ESSE É O JARDIM DO VALONGO

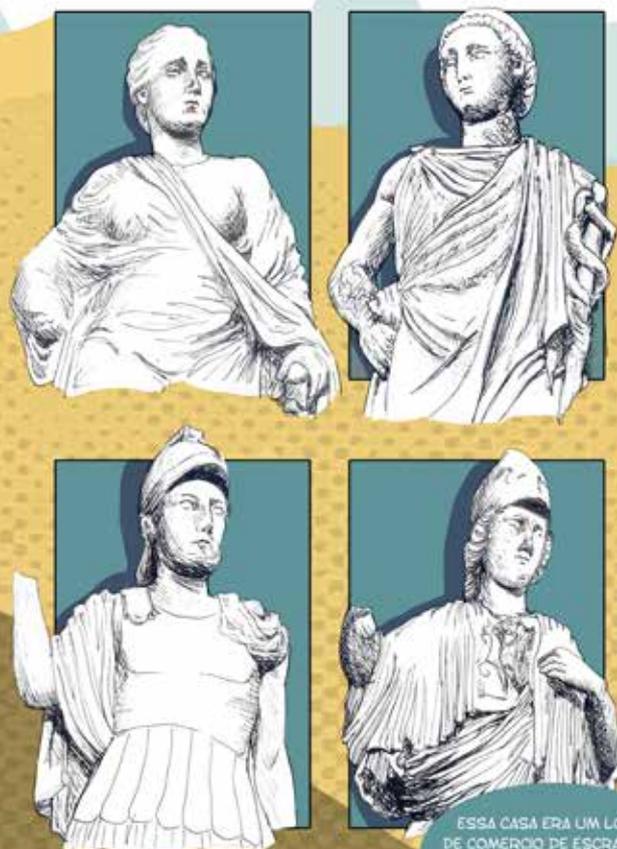
QUANDO ERA CRIANÇA, ASSISTIA AO MEU PAI E SEUS AMIGOS JOGAREM MALHA, UM TRADICIONAL JOGO DE PORTUGAL BASEADO EM UM SISTEMA DE PINOS E PESOS.

EM CADA ESPAÇO DESSE, FICAVA UM GRUPO DE JOGO



"Já perdi alguns amigos que tiveram que sair do morro porque não conseguiram arcar com as despesas... A maioria acabou indo para a Baixada."

Estátuas do sec. XIX, realocadas do Cais da Imperatriz para o jardim



ESSA CASA ERA UM LOCAL DE COMÉRCIO DE ESCRAVOS, E FICOU ABANDONADA DURANTE MUITO TEMPO



SIM, ELA FOI RESTAURADA ASSIM COMO O JARDIM DO VILONGO, E SE TORNOU UM MUSEU QUE CONTA A HISTÓRIA DOS ESCRAVOS QUE VIVERAM NESSA ÁREA.



AQUI FUNCIONAVA O  
CAIS DA IMPERATRIZ,  
ONDE OS ESCRAVOS CHE-  
GAVAM.



EDUARDO RUA

HEGEU

VITOR NUNES

NATALIA BITTENCOURT



SAIDEIRA....

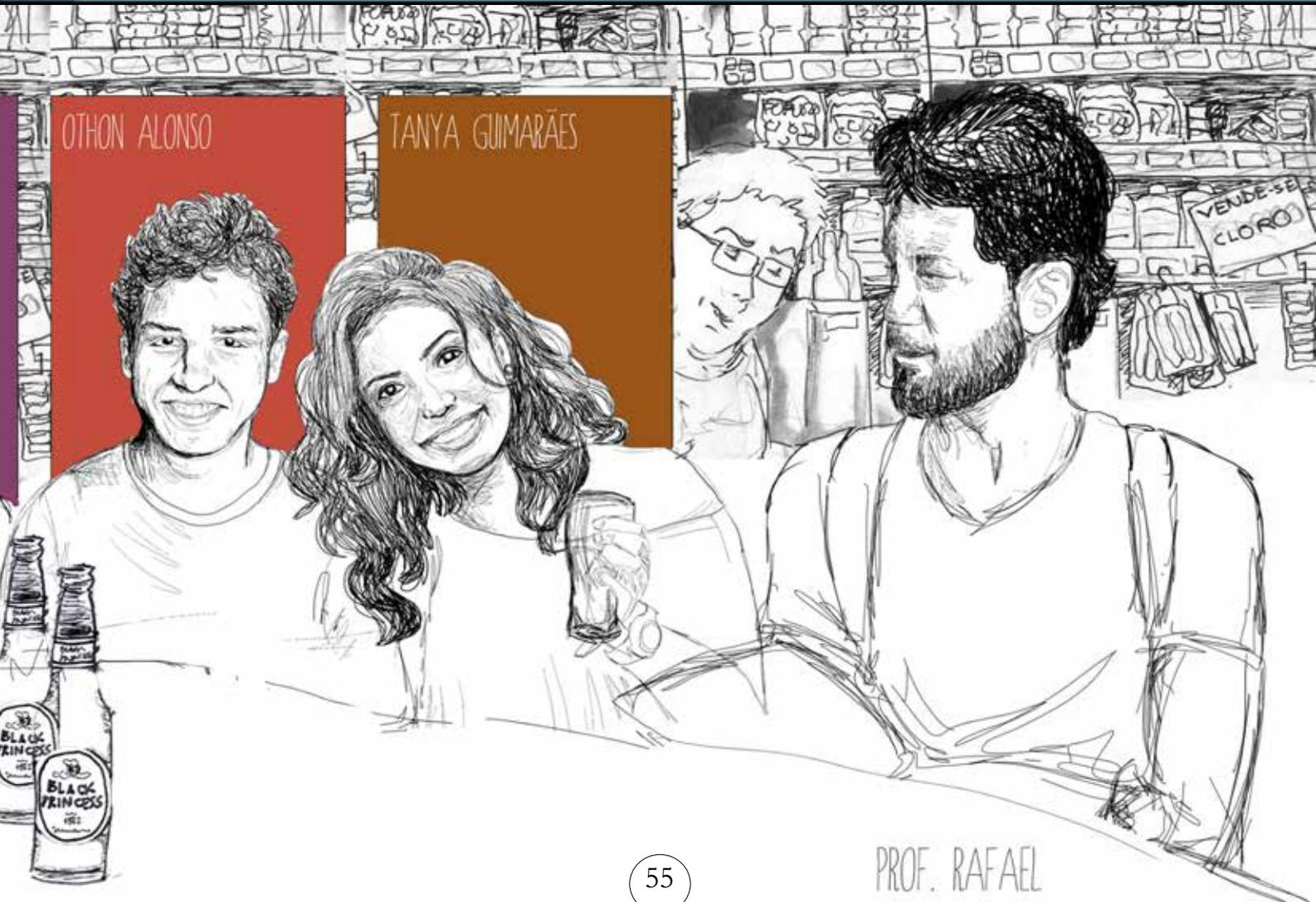
BEM, AQUI ACABA  
NOSSA VISITA  
PESSOAL...

QUE TAL UMA  
BLACK PRINCESS  
NO BAR DA DONA  
REGINA?

O LEGAL É QUE DÁ PRA  
VER A HISTÓRIA DO LOCAL AT-  
RAVÉS DAS DIFERENTES CAMADAS  
DE PEDRA QUE FORAM SURTINDO COM  
AS MODIFICAÇÕES AO LONGO DO  
TEMPO.



## CAIS DA IMPERATRIZ



OTHON ALONSO

TANYA GUIMARÃES

PROF. RAFAEL

“A subida e outras histórias” (2014), por Valdir  
Dos Santos, Diego Bonadiman, Maria Eduarda  
Leitão, Gabriel Parreira e Kathelyn Gandra



TUDO ISSO SÓ TEM SENTIDO NUM PLANO MAIOR. POSSO PARTIR TRANQUILO AGORA PORQUE HOJE EU ENTENDO ISSO.

COMO A GENTE CHEGOU AQUI E POR QUÊ ELE ESTÁ DIZENDO ISSO? VAMOS VOLTAR UM POUCO NO TEMPO E ENTENDER A HISTÓRIA DO SEU VALDIR

# A SUBIDA E OUTRAS HISTÓRIAS

GAMOIA, RIO DE JANEIRO, NUMA SEGUNDA FEIRA DE MUITO CALOR...

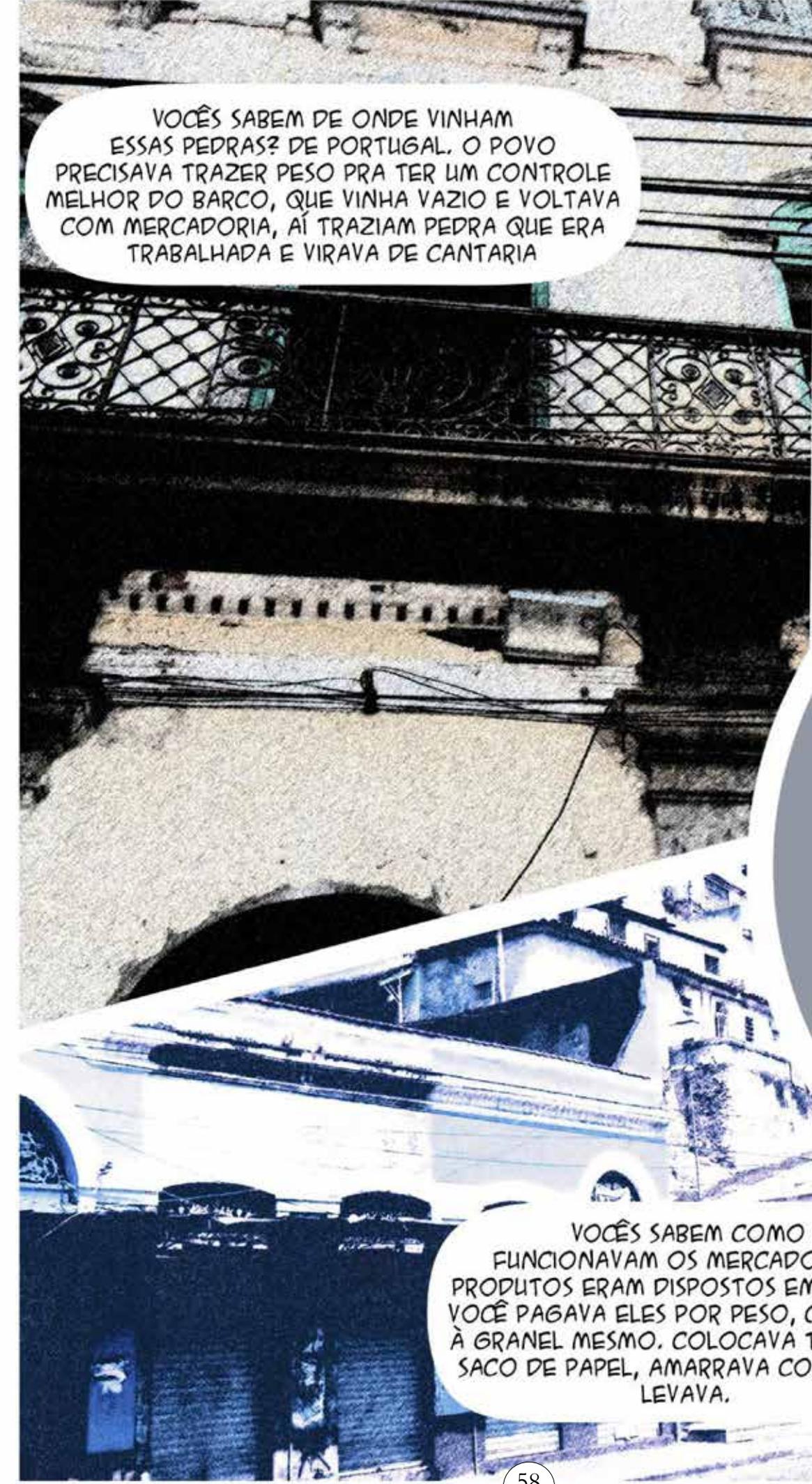
ENTÃO VOCÊS SÃO OS ESTUDANTES QUE VIERAM AQUI CONVERSAR COMIGO?

O QUE VOCÊS QUEREM SABER? O QUE VOCÊS QUEREM CONHECER?

MEU NOME É VALDIR, EU TENHO 72 ANOS, SOU ENGENHEIRO E VIVI AQUI BOA PARTE DA MINHA VIDA

UM POUCO DA SUA HISTÓRIA

VAMOS CAMINHANDO PRA LÁ QUE TEM BASTANTE COISA PRA VER.



VOCÊS SABEM DE ONDE VINHAM  
ESSAS PEDRAS? DE PORTUGAL. O POVO  
PRECISAVA TRAZER PESO PRA TER UM CONTROLE  
MELHOR DO BARCO, QUE VINHA VAZIO E VOLTAVA  
COM MERCADORIA, AÍ TRAZIAM PEDRA QUE ERA  
TRABALHADA E VIRAVA DE CANTARIA



VOCÊS SABEM COMO  
FUNCIONAVAM OS MERCADOS? OS  
PRODUTOS ERAM DISPOSTOS EM CAIXAS E  
VOCÊ PAGAVA ELES POR PESO, COMPRAVA  
À GRANEL MESMO. COLOCAVA TUDO NUM  
SACO DE PAPEL, AMARRAVA COM SISAL E  
LEVAVA.



ESSE EDIFÍCIO DE TIJOLINHOS ANTIGAMENTE ERA UM TRAPICHE CONSTRUÍDO POR D. PEDRO II. ELES CONSTRUÍAM DEQUES DE MADEIRA PRA CHEGAR NOS BARCOS MAIORES E DESCARREGAVAM O MATERIAL DIRETO AQUI.

ESSE AQUI É O HOTEL BARÃO DE TEFÉ QUE EU JÁ CONHECI HOSPEDANDO GRANDES MÉDICOS QUE TRABALHAVAM NO HOSPITAL DOS SERVIDORES DO ESTADO



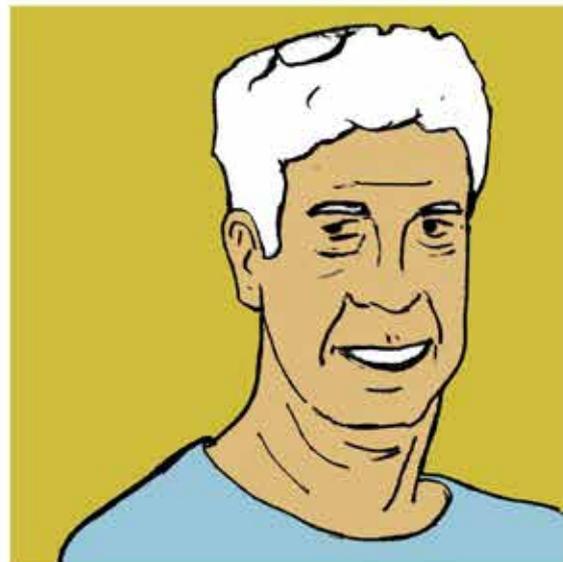
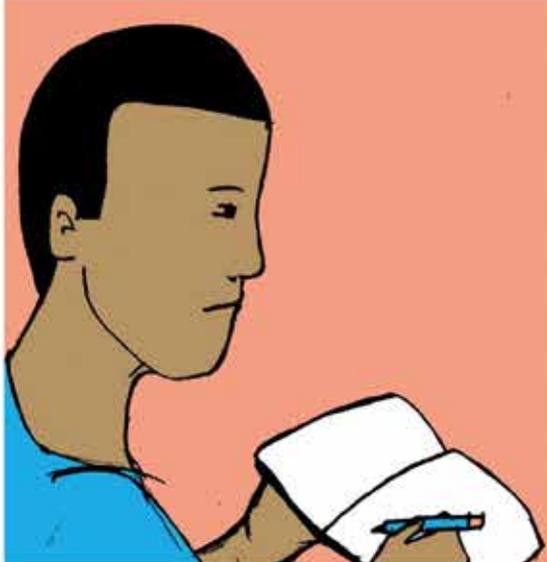
OLHEM SÓ ESSE GRADIL. ANTIGAMENTE AS COISAS FEITAS EM FERRO E BRONZE ERAM MAIS DIFÍCEIS DE SER TRABALHADAS. HOJE EM DIA COM O PLÁSTICO É MUITO MAIS FÁCIL DE MOLDAR AS COISAS



MAS PERAÍ QUE A GENTE VAI SEGUIR POR ESSA LADEIRA AGORA! NÃO É MELHOR VOCÊS MUDAREM A PÁGINA? O DESENHO VAI FICAR GRANDE



MAS SEU VALDIR,  
A GENTE QUER SABER MAIS  
DA SUA VIDA!



TUDO BEM, MAS  
SE PREPAREM QUE A  
GENTE VAI ANDAR  
**BASTANTE**

ISSO AÍ ERA UM PROSTÍBULO, COM CERTEZA, O NÚMERO 9.

EU SOU O JOÃO, TOMO CONTA DO BAR ALI EMBAIXO.

DEPOIS DE MAIS ALGUNS MINUTOS DE CONVERSA...

EU CONHECI MUITO ESSA CASA COR DE TIJOLO AÍ. ISSO ERA UM SOBRADO CAÍDO, UM INFERNO. MAS MORAVA MUITA GENTE.

MAS EU NÃO ENTENDIA DISSO NÃO... E VOCÊ, QUEM É?

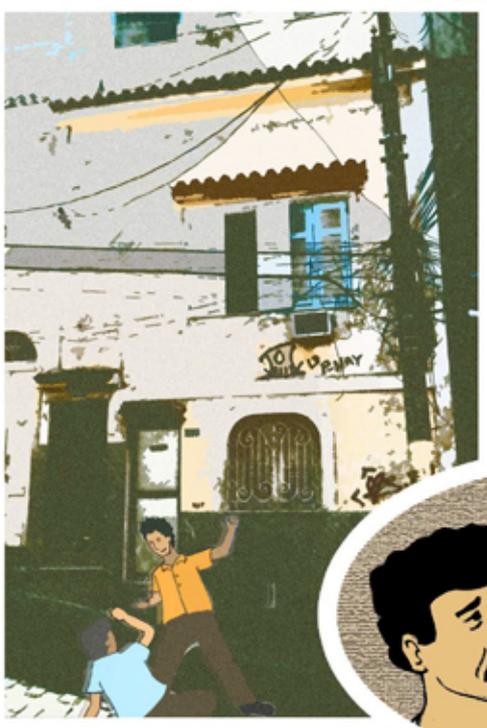
E ALI MAIS PRA FRENTE ERA UMA INDÚSTRIA QUE TINHA AQUI, DE CAFÉ

JOÃO QUASE QUE ROUBA MINHA HISTÓRIA!

ESSAS PEDRAS DAQUI ERAM ASSIM MESMO, NÃO ERA PARALELEPÍPEDO NÃO. AÍ O QUE A GENTE FAZIA ALI NO MORRO DO VALONGO, PEGAVA UMA TÁBUA, PASSAVA SEBO E ESCORREGAVA. E NA RUA DE TRÁS A GENTE ANDAVA DE CARRINHO DE ROLIMÃ.

ESSA AQUI ERA A CASA DE UM GAROTO QUE ME BATIA, MUITO. O CAMARADA ERA GRANDE. E TODA VEZ QUE ELE ME BATIA DE MAIS, EU VINHA PRA CÁ CHORANDO A MULHER ME DAVA UMA BANANA D'ÁGUA. AÍ EU ENCHIA A BOCA DE BANANA E PARAVA DE CHORAR.

AQUI ERA UM BOTEQUIM DE UNS PORTUGUESES QUE MORAVAM MAIS ALI EMBAIXO.... A FILHA DELES ERA MAIS VELHA QUE EU MAS ERA MUITO BONITA.



EU MORAVA  
NESSA CASA AÍ, UMA  
CASA QUE HOJE ELA TÁ  
ASSIM, ABANDONADA...



VOCÊS VÃO  
CONHECER COMO SE  
VIVIA ANTIGAMENTE, O  
ODOR, O CHEIRO,

MAS SÓ SE NÃO  
REPARAR NA BAGUNÇA

AQUI A GENTE  
NÃO PODE ARRUMAR  
NADA, NÃO PODE TER  
NADA DENTRO DE CASA  
PQ TÁ COM MUITA  
GOTEIRA E A ÁGUA QUE  
CAI DESTRÓI TUDO

SENHORA, ELES  
SÃO ESTUDANTES DE  
ARQUITETURA E ACHAMOS  
QUE A SUA CASA CONTÉM  
MUITO DA ÉPOCA QUE  
CONSTRUÍRAM. PODEMOS  
ENTRAR?

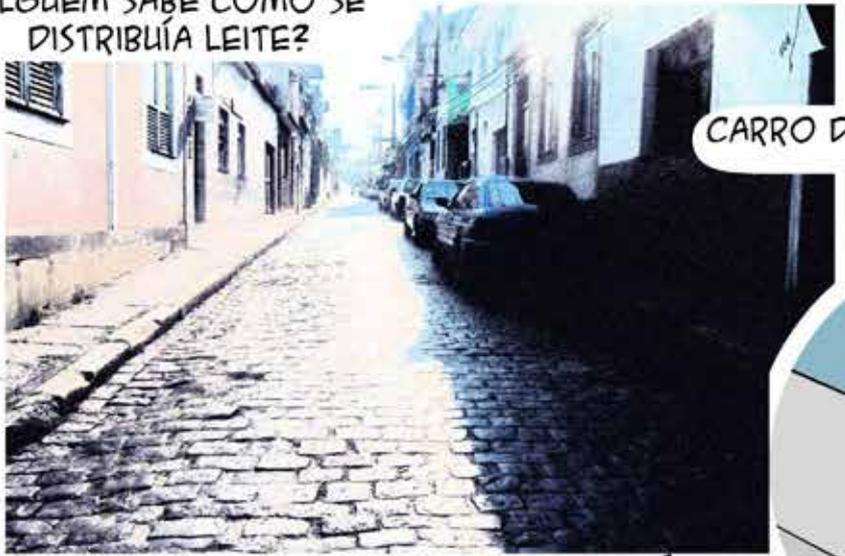


ESSAS CASAS ANTIGAS TÃO TIRANDO TUDO.  
VENDERAM E TÃO CONSTRUINDO OUTRAS. NA FRENTE FICA A  
MESMA COISA, MAS POR DENTRO TÃO TIRANDO TUDO E  
FAZENDO OUTRA

NESSA ESQUINA  
DAQUI EU VIVI MUITA  
COISA...

ALI NAQUELA ESCADA,  
MEU IRMÃO GOSTAVA DE  
BRINCAR DE ESCOREGAR E  
ACABAVA COM AS CALÇAS  
TODAS... ALI EM CIMA  
FICAVA O PITA, UM  
LIBANÊS QUE VENDIA  
TODO TIPO DE DOCE  
CASEIRO!  
E ALI NA LADEIRA A  
GENTE JOGAVA

ALGUÉM SABE COMO SE  
DISTRIBUÍA LEITE?



A IMPORTÂNCIA DE VOCÊS  
CONHECEREM ISSO AQUI É PORQUE É  
MUITO FÁCIL VOCÊS CONHECEREM UMA  
FACHADA. MAS COMO É REALMENTE UMA  
CASA DESSAS DAQUI? AÍ VOCÊS NÃO TÊM  
IDEIA. COMO VOCÊ VÊ QUE O BANHEIRO NÃO  
É NENHUM DESSES ESPAÇOS AQUI. O  
BANHEIRO FICAVA NORMALMENTE PRÓXIMO  
DA ÁREA ABERTA. ACRÉSCIMO.



EITEZ?

E A EMBALAGEM VIDRO.  
VINHA NUM ENGRADADO COM 6. O CARA  
PEGAVA O LEITE E BOTAVA NA PORTA E  
DEIXAVA AÍ. AÍ A GENTE VINHA DA FARRA DE  
MADRUGADA, PEGAVA O LEITE E BEBIA.  
AQUI O PESSOAL COMEÇA A SURGIR COM O  
NEGÓCIO DE CAMPAINHA. E EU NÃO PODIA  
FAZER ISSO PERTO DA MINHA CASA. AÍ A GENTE  
TOCAVA A CAMPAINHA E SAIA CORRENDO. E  
BEBIA O LEITE. E O PESSOAL TAMBÉM DEIXAVA  
PÃO AÍ. VOCÊ ACREDITA NUMA INGENUIDADE  
DESSAS?



ALI ONDE TEM AS  
ALMEIRAS É O ITAMARATY. O PRÉDIO  
FRENTE E O PRÉDIO DE TRÁS, QUE ERA  
ONDE FICAVAM AS CARROÇAS. ALI ERA O  
PRÉDIO DA TELERJ, COM UM NEGÓCIO  
BONDO EM CIMA. AQUI NÃO TEM PRÉDIO  
MUITO MODERNO É AQUELE DE LÁ, O  
RUBI, NO MORRO DE SÃO BENTO. PQ  
VOCÊS SABEM QUE AQUI ERAM 4 MORROS:  
CASTELO, SÃO BENTO, CONCEIÇÃO E  
PROVIDÊNCIA.



AQUI FOI A PRIMEIRA VEZ QUE EU  
ASSALTADO, UMAS DAS POUCAS VEZES.

PRA ONDE VOCÊS  
QUEREM IR AGORA?  
PODEMOS TERMINAR DE  
SUBIR E DESCER PELO OUTRO  
LADO.

NÃO PRECISA  
S. VALDIR!!!!



ACHO QUE JÁ  
ESTÁ BOM PODEMOS  
VOLTAR AGORA,  
APROVEITANDO QUE  
ESTAMOS AQUI PODEMOS  
DESCER DE TELEFÉRICO



VAMOS ANDAR RÁPIDO GENTE QUE O TELEFÉRICO JÁ VAI FECHAR

OLHA SÓ ESSA VISTA DAQUI DE CIMA!



VAMOS TIRAR UMA FOTO TODO MUNDO



S. VALDIR, A CONVERSA FOI ÓTIMA MAS QUANDO A GENTE CHEGAR LÁ EMBAIXO A GENTE TEM QUE IR EMBORA...



ÉÉÉ MUITO LEGAL PODER CONTINUAR UM POUQUINHO DA NHA HISTÓRIA PRA VOCÊS



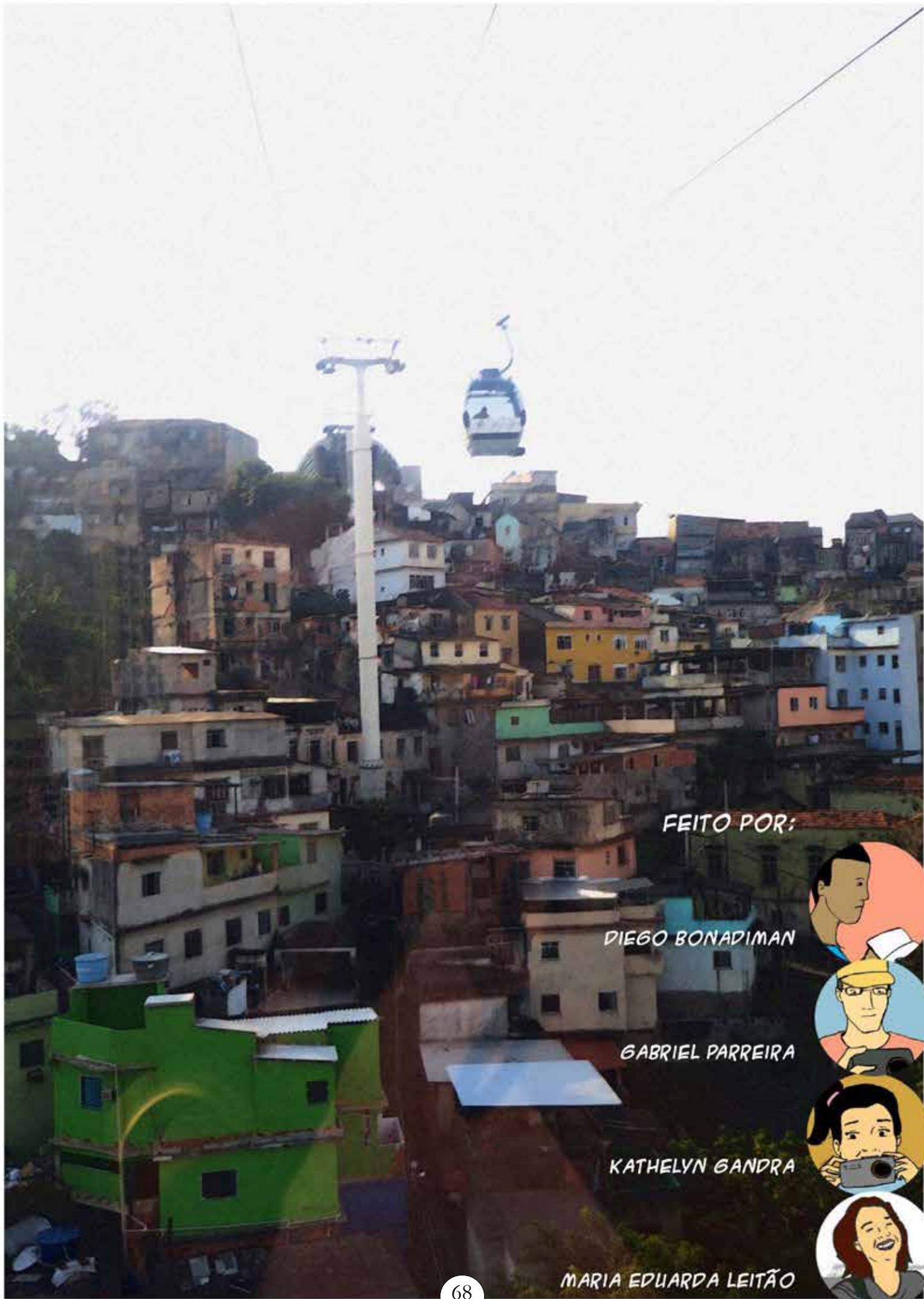
SABE, EU GOSTEI DA VIDA QUE EU LEVI ATÉ AQUI. CONHECI O AMOR DE VERDADE MUITAS VEZES E PERDI MEUS AMORES MUITAS VEZES. EXPERIMENTEI TUDO DE BOM E AS COISAS RUINS QUE A VIDA PODE OFERECER



TAMBÉM BUSQUEI NOS LIVROS E NA CIÊNCIA A MINHA REALIZAÇÃO. E, HOJE, DEPOIS DE MUITO ESTUDAR, VEJO QUE O QUE EU QUERO É ESTAR PERTO DE DEUS.



TUDO ISSO SÓ TEM SENTIDO NUM PLANO MAIOR. POSSO PARTIR TRANQUILO AGORA PORQUE HOJE EU ENTENDO ISSO.



FEITO POR:

DIEGO BONADIMAN



GABRIEL PARREIRA



KATHELYN GANDRA



MARIA EDUARDA LEITÃO

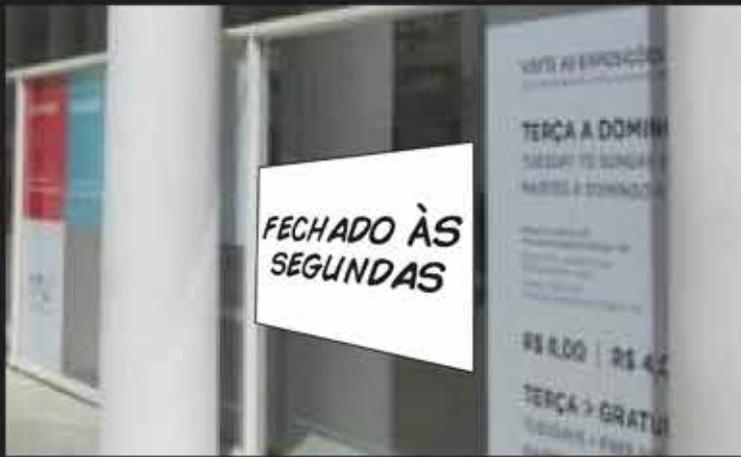




“Museu a céu aberto” (2013), por Angélica Ferrarez, Giulia S. de Oliveira, Lays Veríssimo, Leandro Giles, Leonardo Fuchs.

# MUSEU A CÉU ABERTO

Giulia S. De Oliveira, Lays Veríssimo, Leandro Giles, Leonardo Fuchs - fau - ufrj - comunicação visual

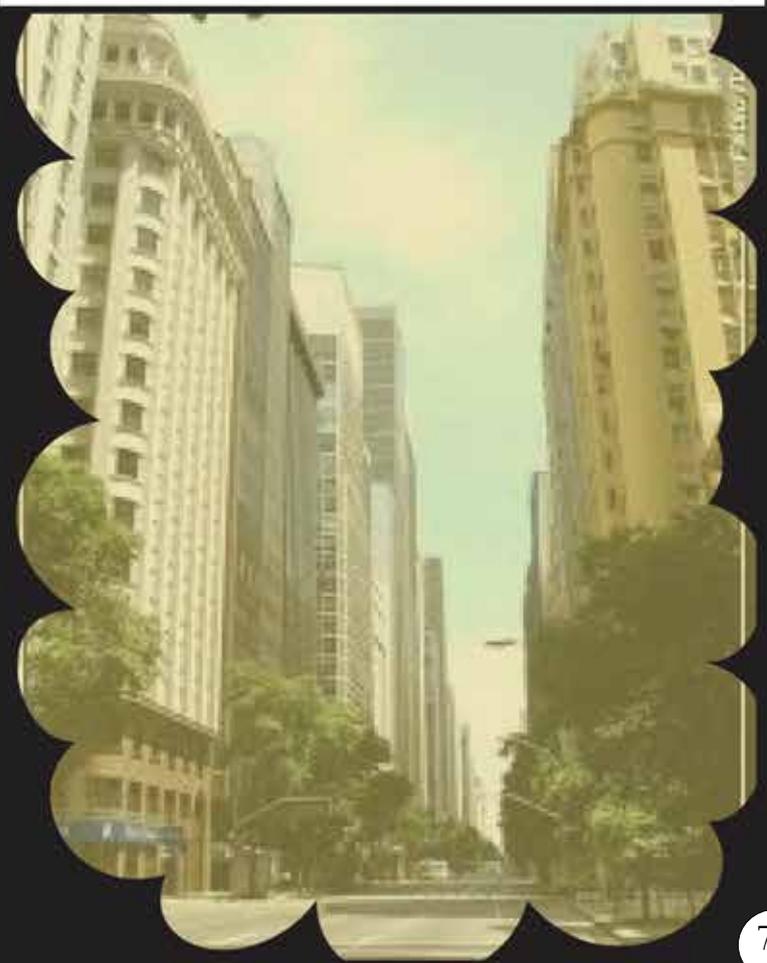




...ERA CONSIDERADO UM GRANDE ARRANHA CÉU...

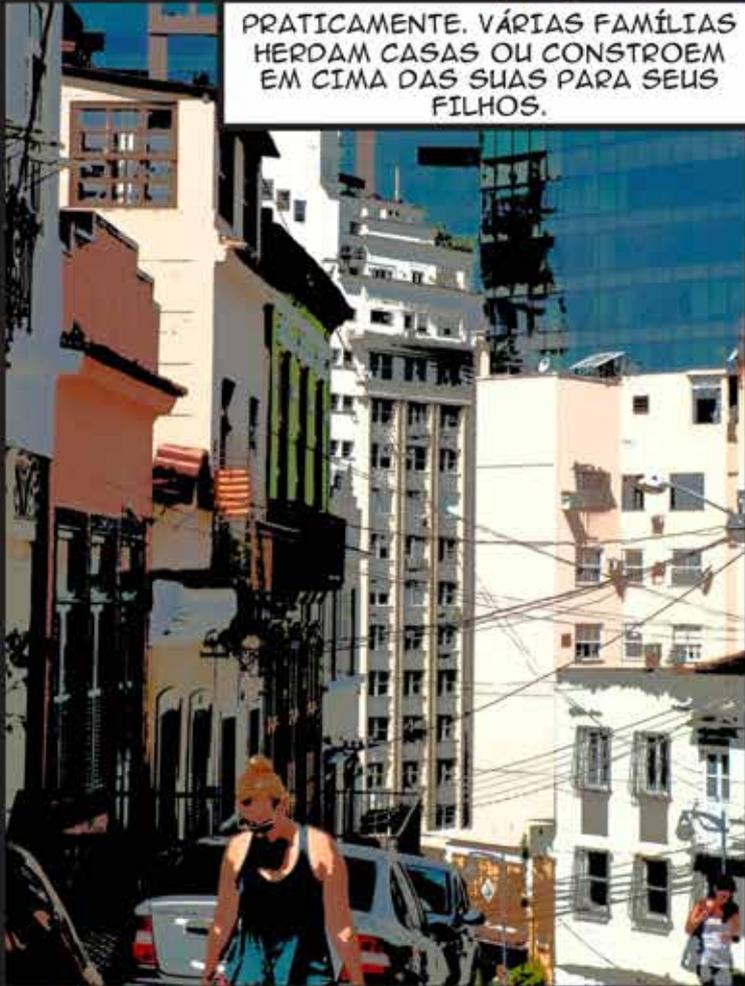


...MAS DEPOIS VIERAM OS GRANDES EDIFÍCIOS DA AV. RIO BRANCO E O EDIFÍCIO DO JORNAL PERDEU SEU STATUS DE MAIS ALTO...

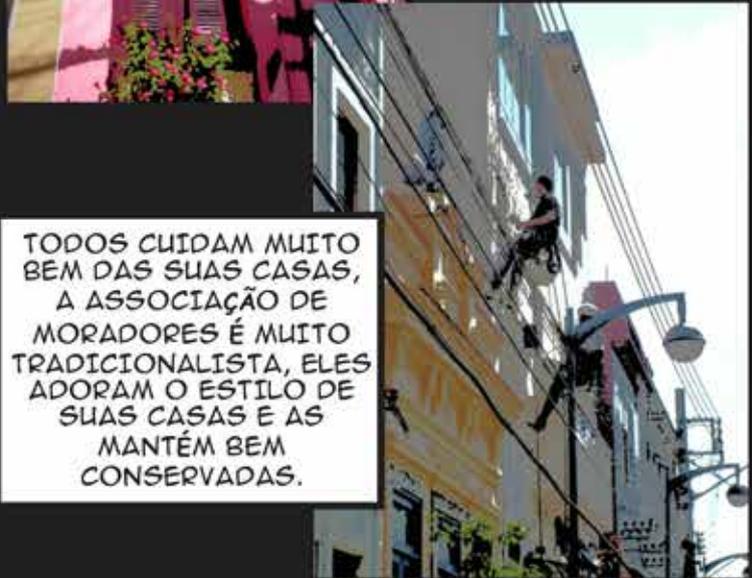


ANGÉLICA, TODOS OS MORADORES AQUI SE CONHECEM?

PRATICAMENTE. VÁRIAS FAMÍLIAS HERDAM CASAS OU CONSTROEM EM CIMA DAS SUAS PARA SEUS FILHOS.



AS CASAS AQUI SÃO TÃO BEM CUIDADAS NÉ?



TODOS CUIDAM MUITO BEM DAS SUAS CASAS, A ASSOCIAÇÃO DE MORADORES É MUITO TRADICIONALISTA, ELES ADORAM O ESTILO DE SUAS CASAS E AS MANTÊM BEM CONSERVADAS.

...ALGUMAS CASAS SÃO ATÉ TOMBADAS...



...E NAO SE PODE MEXER NA FACHADA MAS A POR TRÁS NÃO TEM MAIS NADA...



..QUEM SABE UM DIA NÃO SURGE UM PROJETO PARA RECONSTRUÇÃO E RESTAURAÇÃO DESSAS CASAS?... SERIA UM GRANDE SUCESSO, COM CERTEZA!



MAS POR ENQUANTO VAMOS CONTINUAR VENDO O QUE JÁ EXISTE! HAHAHHA

MAIS ACIMA, NESSA RUA TEM O FORTE, VAMOS LÁ VER!



CHEGANDO AO FINAL DA LADEIRA DO JOAO HOMEM...



AQUI  
E A FORTALEZA DA  
CONCEICAO, CONSTRUIDA  
EM 1763 PARA PREVENIR O  
ATAQUE DOS FRANCESES...



...A IGREJA NA EPOCA  
ERA RELACIONADA COM O  
MILITARISMO, POR ISSO  
VEMOS A IMAGEM DE  
NOSSA SENHORA DA  
CONCEICAO NA FRENTE...



OS  
SOLDADOS DO EXERCITO E  
A COMUNIDADE JOGAM FUTEBOL  
NESSE CAMPO, E O FUNDO DAS  
CASAS DA PRA ELE...



COSTUMO  
DIZER QUE TODAS AS  
DESCIDAS LEVAM A UM  
LUGAR DE FERVO!!!



VAMOS PARA A  
RUA DO JOGO DA  
BOLA!



MEU SONHO E  
FAZER UM BAR COM A  
VISTA PARA A BAIJA...DEVE  
RENDER UM BOM DINHEIRO!  
FICA A DICA GENTE...



AQUI  
FICAVA UM SENHOR OBSER-  
VANDO A RUA COM SUA ESPOSA,  
MAS DESDE QUE ELA FALECEU ELE NAO  
APARECEU MAIS!





XO TRISTEZA!!! AH, DEIXA EU CONTAR...



...EM 1910 OS SOLDADOS DO EXERCITO JOGAVAM FUTEBOL COM BOLA DE MEIA NESTA RUA, POR ISSO SE CHAMA RUA DO JOGO DA BOLA.



GENTE! ESSE E O FAMOSO ARMAZEM DO SERGIO, O POINT DA RUA!



A MINHA LAJE E A TERRA PROMETIDA DO MEU FILHO!



AMO ESSE LUGAR! ADORO ESSA RELACAO ENTRE OS MORADORES!



DEIXA EU MOSTRAR A VOCES A VISTA DO PARQUINHO!



VAMOS DESCER ATE LA!





SE EU MORASSE NESSA CASA IA FAZER UM CHURRASCO AQUI. NAO TERIA PROBLEMA SE AS PESSOAS PASSASSEM, EU CHAMAVA PRO SAMBA...

AQUI TINHA UMA BANHEIRA. AI DEPOIS EU FUI ENTENDENDO QUE AQUI TINHA UM BANHEIRO. AQUI E UM BANHEIRO PUBLICO!

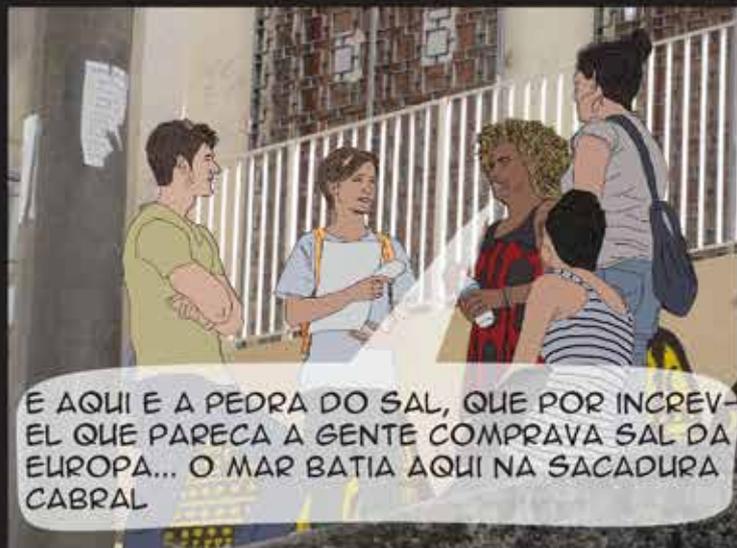
Para onde  
estamos indo  
De onde viemos.



ALI E PARA ONDE  
NAO VAMOS!

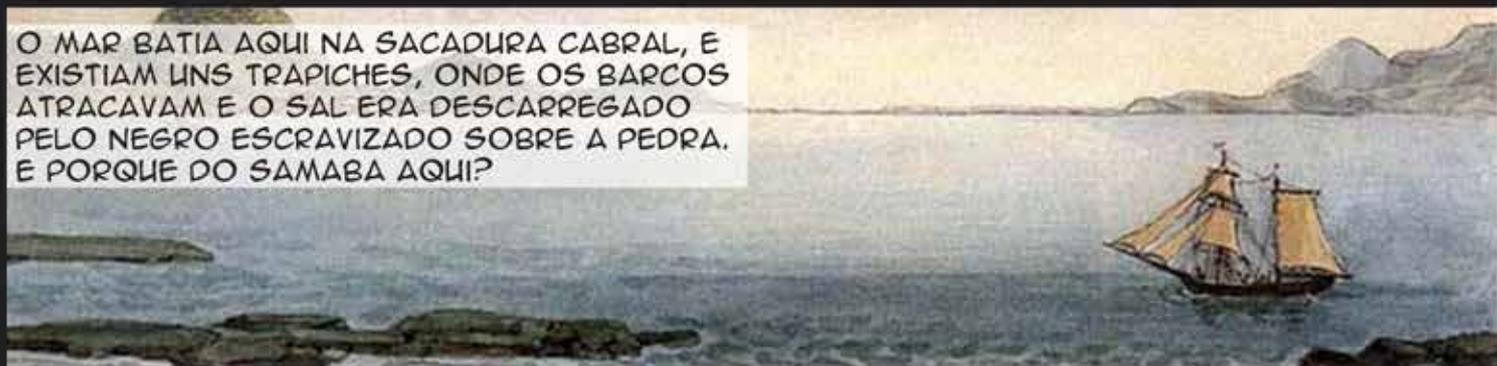


ESSES CARAS AI JA ESTAO ESPERANDO  
PARA O SAMBA. ELES SAEM MAIS CEDO DO  
TRABALHO, E COMO MORAM LONGE NAO  
VALE A PENA IR E DEPOIS VOLTAR.



E AQUI E A PEDRA DO SAL, QUE POR INCREV-  
EL QUE PARECA A GENTE COMPRAVA SAL DA  
EUROPA... O MAR BATIA AQUI NA SACADURA  
CABRAL

O MAR BATIA AQUI NA SACADURA CABRAL, E  
EXISTIAM UNS TRAPICHES, ONDE OS BARCOS  
ATRAVAVAM E O SAL ERA DESCARREGADO  
PELO NEGRO ESCRAVIZADO SOBRE A PEDRA.  
E PORQUE DO SAMABA AQUI?



A NOITE, OS ESCRAVOS TOCAVAM  
SEUS LUNDUS E CARURUS, E E  
CLARO QUE NAO ERA ESSE SAMBA  
QUE A GENTE TEM HOJE, ERA AS-  
SOCIADO AO CAMDONBLE TAMBEM.  
AQUI HAVIA UMA BANDEIRA BRANCA  
E O NEGRO SABIA QUE AQUI ELE  
PODIA ENCNTRAR UM ABRIGO RELI-  
GIOSO.



IH, OLHA LA A TIA IRENE... DAQUI A  
POUCO ELA JA DEVE ABRIR O  
BAR. OI TIA IRENE...



E ESSE JEITO DE CHAMAR AS MORADORAS DE TIA... AFINAL O QUE É SER TIA?

E... QUE BOM QUE VOCE PERGUNTOU ISSO, AFINAL, TEM MUITO A VER COM A MINHA PESQUISA



NÃO INICIO ME PERGUNTEI A MESMA COISA E DESCOBRI QUE ESTAVA LIGADO A NOSSA ORIGEM

Para onde estamos indo estamos indo De onde viemos.



A TIA É AQUELA QUE É GUARDIA DE UM SABER MÍSTICO E É RECONHECIDA POR ISSO...

...PODE SER ALGO LIGADO AO SAMBA...

...OU A RELIGIÃO OU ATÉ MESMO...

A CULINÁRIA. SABEM O SEGREDO DE UMA BOA FEIJOADA? A TIA BEBEL ME CONTOU: UMA VELA ACESA E UM COPO COM ÁGUA!



A TRADIÇÃO DAS TIAS E OUTROS ASPECTOS CULTURAIS TEM SE MANTIDO AQUI NA PROVIDÊNCIA...



...DESDE O INÍCIO FOI OCUPADO PELOS NEGROS ESCRAVIZADOS...O QUILOMBO DA PEDRA DO SAL REIVINDICA ESSAS CASAS...



...QUE HOJE SÃO OCUPADAS POR BARES E RESTAURANTES QUE APOSTAM NA VALORIZAÇÃO DA ÁREA DO PORTO



APESAR DE TUDO, O LOCAL TEM ATRAI DO TAMBÉM MUITOS ARTISTAS! ESSE PAINEL FOI FEITO PELO TOZ DO "FLESHBECK-CREW" COM A AJUDA DE 8 ARTISTAS...

...COMO A PANMELA CASTRO...



...O MAURICIO HORA QUE E FOTOGRAFO TAMBEM FAZ ARTE SOBRE A REGIAO...



ESSE E O EDIFICIO DA CON-CESSIONARIA PORTO NOVO...

PELA ARQUITECTURA A GENTE PERCEBE JA A QUE ELES VIERAM...NAO TEM NADA A VER COM O LUGAR!



ESSES VIDROS ESPELHADOS...SEM PALAVRAS...

MAS TEM MUITO LUGAR LEGAL TAMBEM! VENHAM CONHECER ISSO AQUI!



OI GENTE!

O SEU ANTONIO VAI DEIXAR A GENTE ENTRAR!

...AQUI FUNCIONOU UM GALPAO DE CAFE. FOI RESTAURADO E VIROU UM ESPACO DE EVENTOS!



NOSSA...OLHA ESSAS PAREDES DE PEDRA!

...ATE PARECE LEANDRO! RSRRS

E ARGAMASSA DE ARGILA, TUDO PODE CAIR A QUALQUER MOMENTO!!!



ESSE ESPACO TEM O NOME DE CAIS DA IMPERATRIZ POR CAUSA DO CAIS QUE FICA AQUI DO LADO, TAMBEM CHAMADO DE CAIS DO VALONGO

POR AQUI CHAGAVAM OS NEGROS ESCRAVIZADOS TRAZIDOS DA AFRICA.



NESTE LOCAL EXISTIU O CAIS DA IMPERATRIZ. EM 1843 O ANTIGO CAIS DO VALONGO FOI REABILITADO E EMBELEZADO, PARA RECEBER A REYRA IMPERATRIZ TERESA CRISTINA QUE CHEGAVA PARA CASAR COM O PRINCEPE. SEC. MUN. DE CULTURA, TURISMO E ESPORTES DE: GERAL DE PATRIMONIO CU \*URAL

AGORA COM ESSAS OBRAS NO PORTO E COM O RESTAURO DO CAIS TEM OCORRIDO TODO ANO A LAVAGEM DO CAIS DO VALONGO...ACONTECE QUE MUITOS LOCAIS NAO QUEREM PARTICIPAR, O EVENTO TEM CLARAMENTE FINS POLITICOS...





EM FRENTE AO CAIS FOI CONSTRUÍDO ESSE HOTEL, O BARAO DE TEFE DURANTE A REFORMA DE PEREIRA PASSOS



GENTE, AGORA QUE VOCES CONHECEM UM POUCO DA HISTORIA DA PROVIDENCIA, QUE TAL A GENTE CONHECER A CULINARIA PESSOALMENTE ALI NO ANGU DO GOMES?

...MAIS TARDE, DEPOIS DE COMER MUITO ANGU, NINGUEM RESISTIU E TODO MUNDO CAIU NO SAMBA!!!



O SAMBA ESCORRE PELOS DEGRAUS DA PEDRA!!!

MAPA DO TRAJETO POR ONDE A ANGELICA NOS GUIOU:



ANGELICA, OBRIGADO PELA AULA E PELA SIMPATIA!!!



“A Voz do Morro” (2013), por Maurício Hora,  
Luciana Andrade, Deborah Anjos, Viviane  
Matos e Daniel Guerra.



# A VOZ DO MORRO



*Maurício Hora*  
*43 anos*  
*Fotógrafo*  
*morador do morro desde que nasceu*



*PASSATEMPO:  
CADÊ O RYAN??*



VIVIANE MATOS,  
22 ANOS  
CARINHOSAMENTE CHAMADA DE BRANCA VELHA. EXAUSTA DE SER ZUADA POR SUAS CONSTANTES DISTRACÖES, JURA QUE É INTELIGENCIA PURA. SABE DESENHAR, MAS ESCONDE O TALENTO



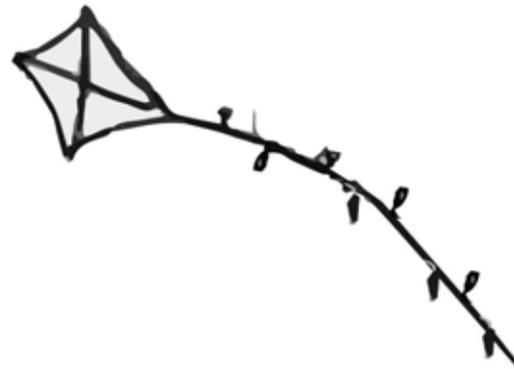
LUCIANA ANDRADE,  
22 ANOS  
EMBORA TODOS JUREM QUE ELA DESCENDE DE ITALIANOS OU ISRAELENSES, SUA FAMÍLIA É PORTUGUESA. ACREDITA QUE A MELHOR ARMA PARA QUANDO NAO SE PODE FAZER UM TRABALHO TAO BOM, É NO MINIMO, SER ENGRACADA



DEBORAH ANJOS,  
24 ANOS  
MÚLTIPAS FUNCOES, JÁ FEZ HISTORIA, MODA, ESTUDA ARQUITETURA MAS TEM UMA QUEDA PELO DESIGN. ADORA FOTOGRAFIA E ENFEITA ATÉ INFORMACAO DE CABECALHO



DANIEL GUERRA,  
??  
ESPAÑHOL. INTERCambiANDO NA CIDADE MARAVILHOSA: VEIO PRA ESTUDAR ARQUITETURA, MAS SE DEPENDER DAS AMIGAS SAÍRA FORMADO EM MPB

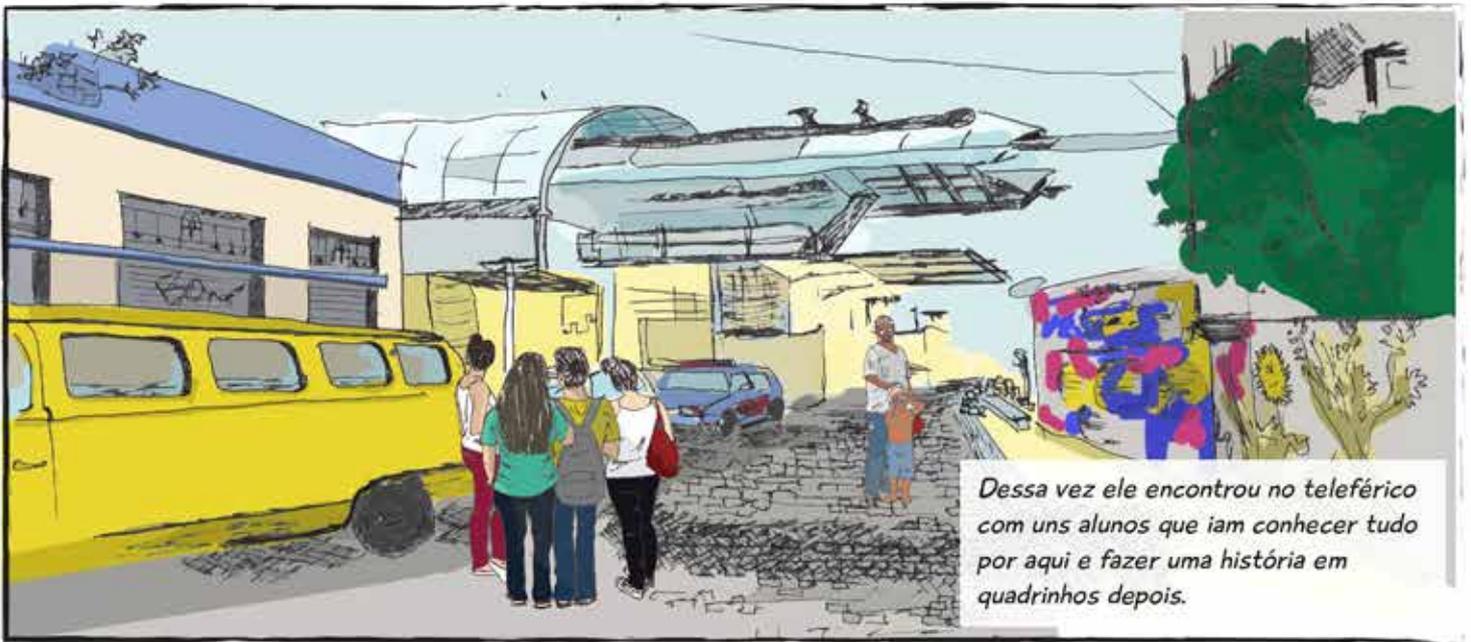


*Aqui é o Morro da Providência, primeira favela do Brasil. Inclusive esse termo, "favela", surgiu por nossa causa! Meus primeiros moradores vieram pro Rio de Janeiro como heróis da Guerra de Canudos, atrás de casas prometidas pelo Governo... essas casas nunca foram entregues e eles se alojaram por aqui. Nomearam este morro que vos fala com inspiração em um morro da Bahia, usado por eles durante a guerra: Morro da Favela. Daí pro meu nome virar significado de toda comunidade em encostas foi um pulo... e aí mudaram meu nome.*

*Por ser a primeira favela do país, acabo chamando um pouco de atenção... já fizeram até novela inspirada na minha história! Mas eu gosto mesmo é quando quem tá em destaque são os meus meninos!*

*O Maurício é um deles... nascido e crescido por aqui, virou fotógrafo e leva belas imagens minhas e da minha gente pro mundo todo. Ele de vez em quando recebe umas visitas, serve de guia pras minhas histórias e pros meus caminhos.*

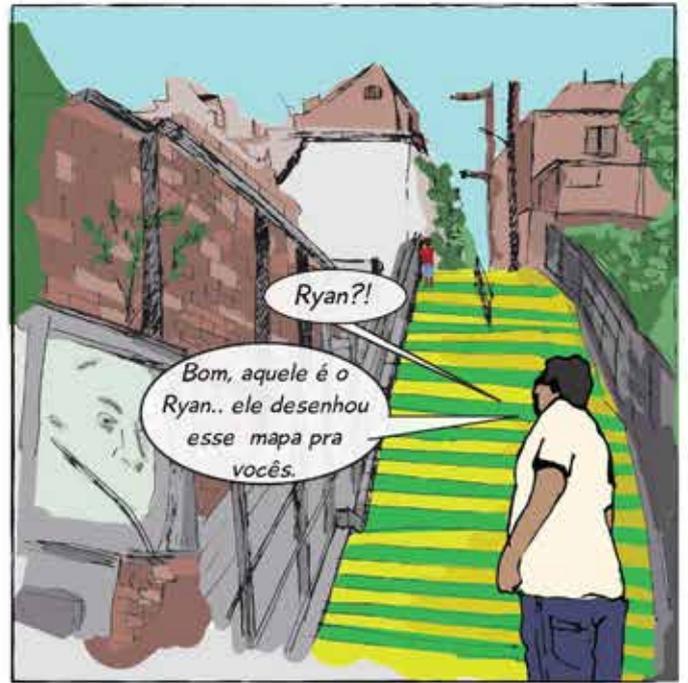




Dessa vez ele encontrou no teleférico com uns alunos que iam conhecer tudo por aqui e fazer uma história em quadrinhos depois.

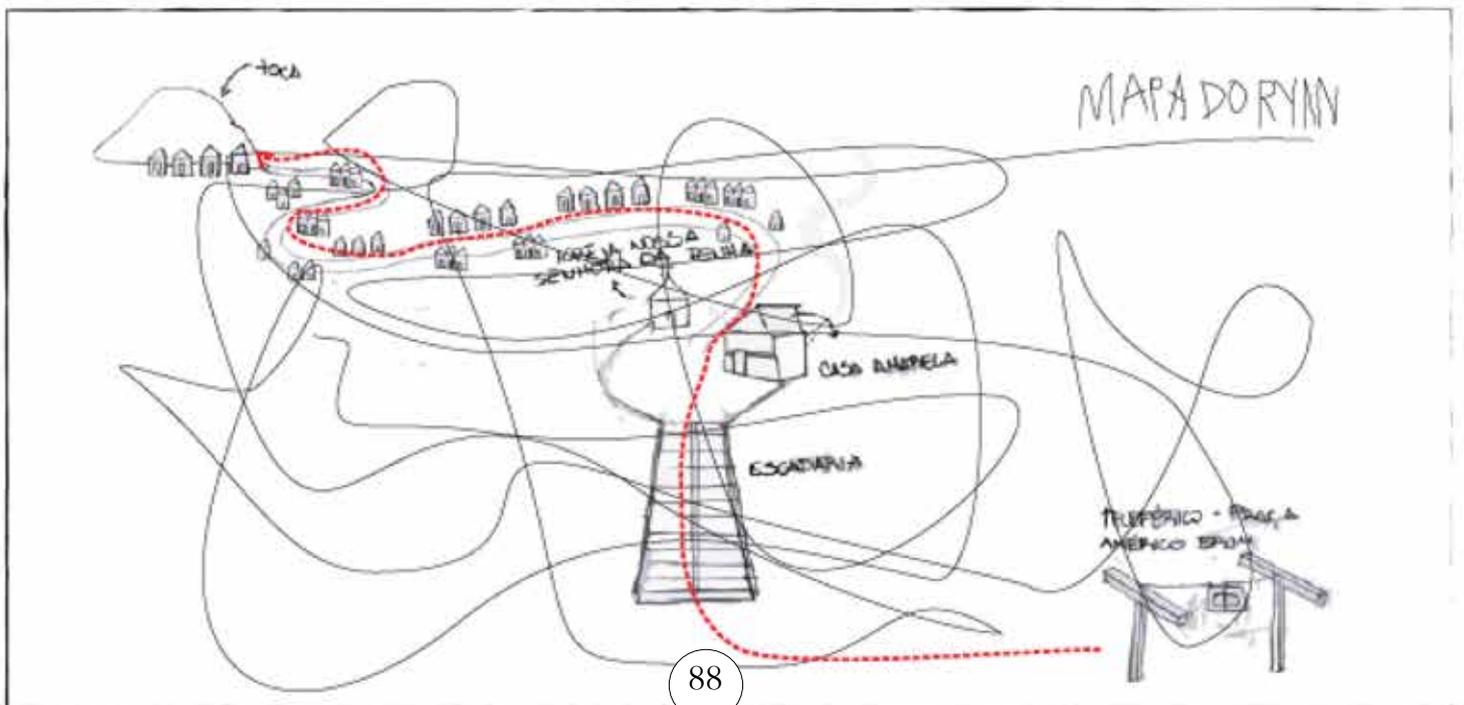


Oi, sou o Maurício Hora, prazer! Eu sou fotógrafo e moro aqui no morro desde que nasci. Esse aqui é meu filho Ryan...



Ryan?!

Bom, aquele é o Ryan.. ele desenhou esse mapa pra vocês.





Uma das propostas da prefeitura era criar um plano inclinado aqui do lado da escada. Pra isso removeram várias famílias e aí.. desistiram. Sobraram essas casas por aqui, meio demolidas, meio pela metade. O artista Vhils veio e desenhou a nós, os donos das casas demolidas, nas paredes.

Em 2008, o Maurício tirou uma foto emblemática aqui. Era uma época agitada na Providência... a polícia tinha ocupado o morro e hasteado uma bandeira lá no alto. A população, revoltada, desceu com a bandeira nas mãos. Essa foto rodou o mundo...



A Casa Amarela é uma ONG que oferece atividades e oficinas pra galera da comunidade. O Maurício comprou essa casa com a ajuda do amigo JR, um fotógrafo francês que já fez vários trabalhos aqui no morro.



Gente, vamos entrar? Tá rolando uma parte da minha exposição 'Morro da Favela', que mostra o cotidiano dos moradores aqui da Providência e como eles se relacionam com o morro.



Mesmo que você não seja o presidente da associação de moradores, você é uma voz muito ativa dentro da comunidade né?

É, porque a fotografia é forte instrumento de transformação, tem que saber usar da melhor forma. Agora.. não tem como você fazer uma foto dentro da favela sem estar denunciando alguma coisa, ou é o esgoto ou é a luz e...

Maurício, tô precisando de sua ajuda, o vizinho tá fazendo aquela obra e tá afetando as parede lá de casa, tá me prejudicando isso ae, como é que eu vou fazer?!

Vou falar com ele Dona Graça, a gente vai resolver isso..



Tá vendo? A minha fotografia acaba tendo esse viés de denúncia e eu facilmente sou associado a esse papel aqui dentro. É como se as pessoas vissem em mim uma voz ativa aqui dentro. E todo mundo me conhece, sempre me conheceu. Nasci e cresci aqui nesse morro e ser uma espécie de porta-voz dele me dá essa responsabilidade com as pessoas.

Essa é uma parte do morro que sempre me traz muitas lembranças...

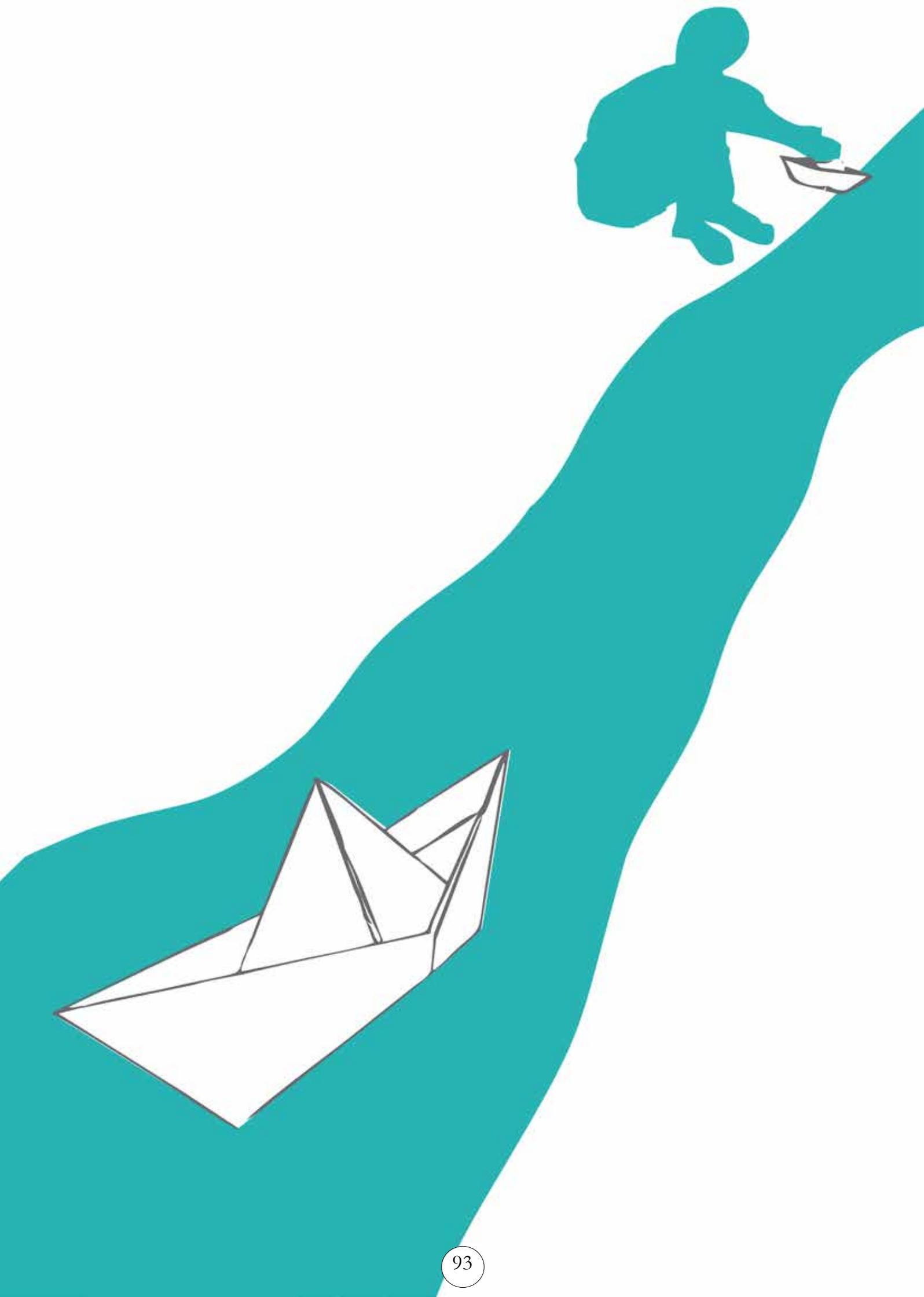
Onde hoje é essa casa ficava aquele barraco que foi usado como parte da exposição em 2009.

Nos organizamos e conseguimos fazer uma troca: levamos o barraco, mas construímos uma casa pra família.

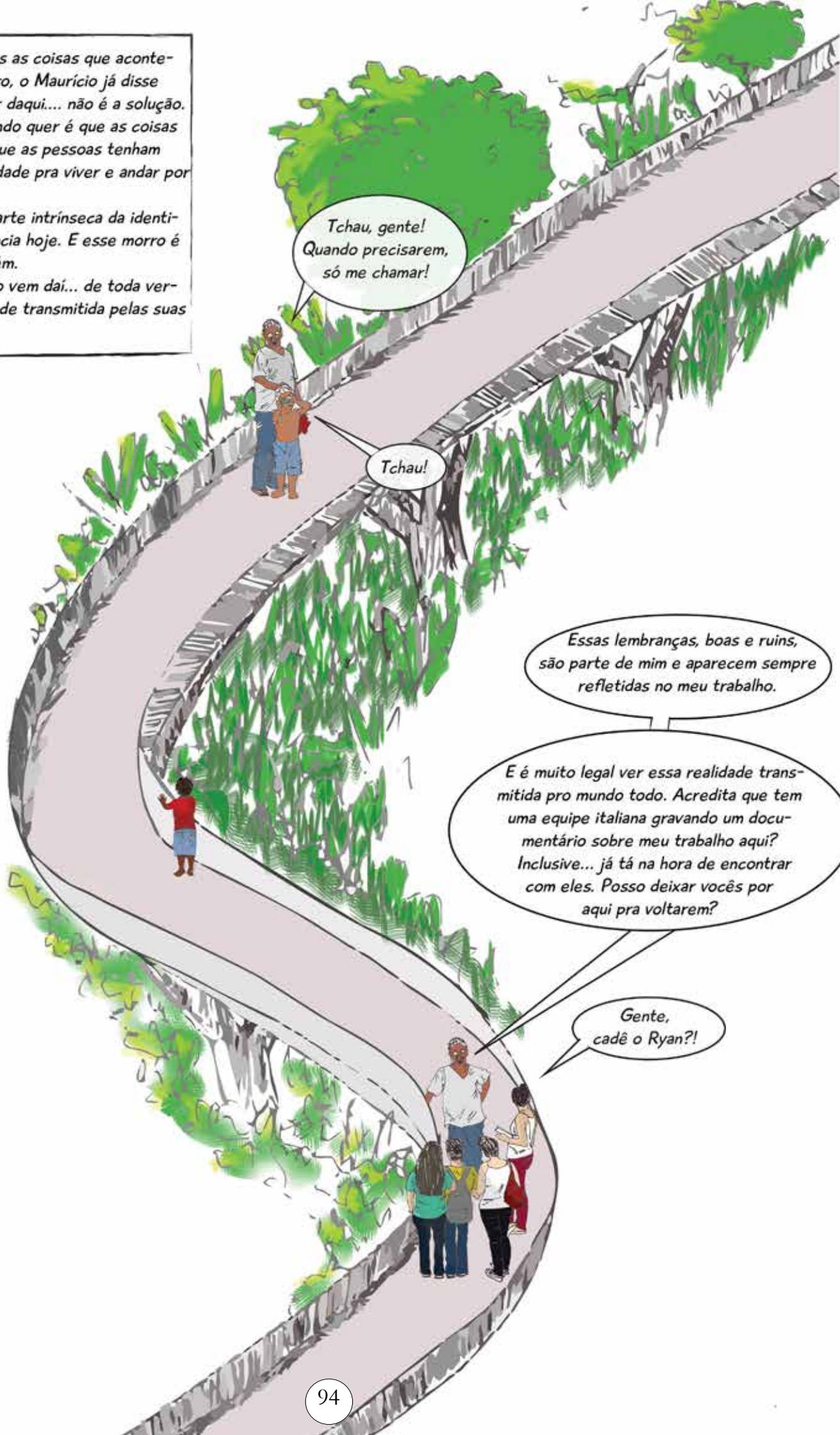


Há um tempo atrás começaram algumas demolições arbitrárias de casas do morro... e tem essas marcações "SMH".. a prefeitura diz que é pra "melhorar a urbe".. mas a gente pergunta: melhorar pra quem?





Apesar de todas as coisas que acontecem aqui no morro, o Maurício já disse que não quer sair daqui... não é a solução. O que todo mundo quer é que as coisas aqui melhorem, que as pessoas tenham liberdade e dignidade pra viver e andar por aí (e por aqui). O Maurício é parte intrínseca da identidade da Providência hoje. E esse morro é parte dele também. E o seu sucesso vem daí... de toda verdade e simplicidade transmitida pelas suas fotos.



Tchau, gente!  
Quando precisarem,  
só me chamar!

Tchau!

Essas lembranças, boas e ruins,  
são parte de mim e aparecem sempre  
refletidas no meu trabalho.

É muito legal ver essa realidade transmitida pro mundo todo. Acredita que tem uma equipe italiana gravando um documentário sobre meu trabalho aqui? Inclusive... já tá na hora de encontrar com eles. Posso deixar vocês por aqui pra voltarem?

Gente,  
cadê o Ryan?!

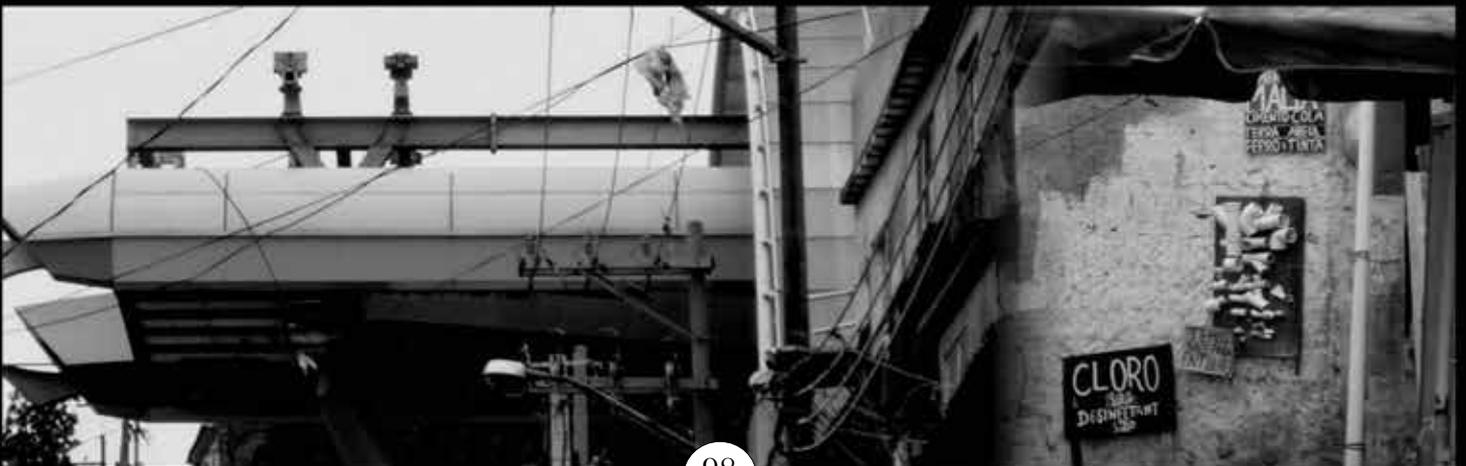


“A Vez do Morro” (2013), por Douglas  
Oliveira, Felipe Rohen, Patrícia Monteiro e  
Gleudson Nunes.

# A VEZ DO MORRO



EM NOSSAS MENTES: AS IDEIAS CONFUSAS  
E DISTORCIDAS, DISTANTES DA REALIDADE...



E CHEGA A HORA DO PRIMEIRO CONTATO

CARA, VAI PERGUNTANDO QUE EU VOU FALANDO, PORQUE EU TO MEIO PERDIDO HAHA

DOUGLAS OLIVEIRA

21 ANOS

FOTÓGRAFO

GRAFITEIRO

ESTUDANTE DE INGLÊS

A PARTIR DESSE MOMENTO, TUDO PARECE FAZER SENTIDO, OBSERVAM-SE NOVOS DETALHES, NOVAS EXPERIENCIAS



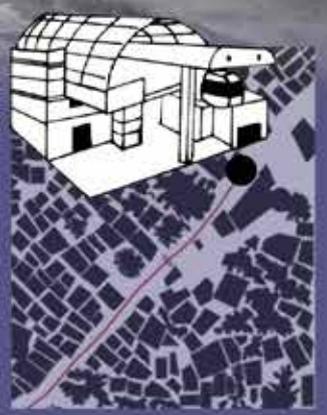
NA VERDADE ANTES ERA UMA PRACA HAHA, GERAL SE REUNIA ALI, TINHA O BAILE...

ENTAO.. ALI ONDE A GENTE TAVA TINHA UM CAMPO...

COMO??



OLHARES ATENTOS OBSERVAM AS TRANSFORMACOES DO MORRO



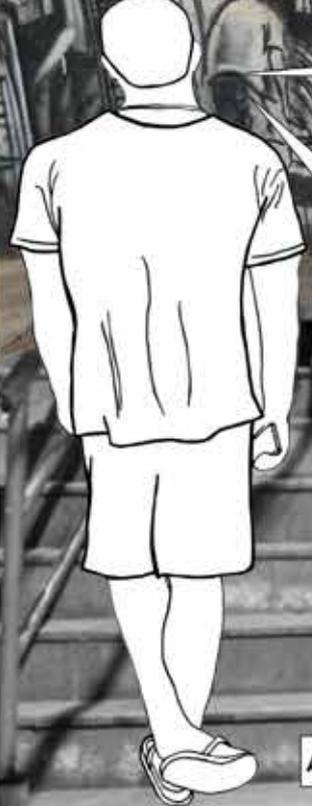


EU PASSAVA HORAS AQUI, JOGAVA DIRETO, ERA O PRINCIPAL LOCAL DE ENCONTRO, CORACAO DA COMUNIDADE

E AI VEIO O TELEFERICO...



E A GENTE NAO TEVE ESCOLHA... TEM GENTE QUE GOSTOU PORQUE SERIA UMA MANEIRA MAIS FACIL DE SUBIR E DESCER O MORRO, SABE COMO E... O PROBLEMA E QUE ATE HOJE ELE NAO FUNCIONA



NAO SEI SE VOCES REPARARAM, MAS AQUI TEM UMA DIFERENCA NOS DEGRAUS, ESSES SAO HISTORICOS, DAQUI PRA CIMA FOI A PREFEITURA QUE FEZ

A MARCA DO PROGRESSO! ...

...OU TALVEZ NAO!

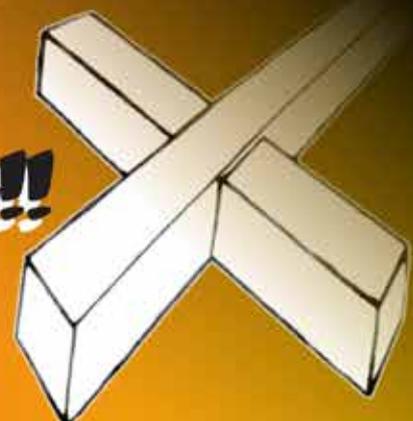
E ONDE HAVIA OUTRO CAMPO...

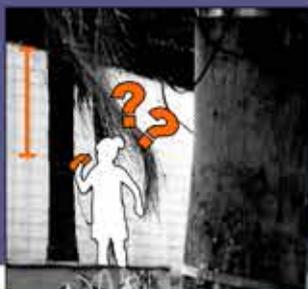


A GENTE JOGAVA AQUI TAMBEM, ERA MEIO IMPROVISADO MAS DAVA PRA JOGAR... SO QUE RESOLVERAM BOTAR ISSO AI...

ATE HOJE EU LEMBRO... A BOLA SEMPRE BATIA NA IGREJA... LEVAVA ESPORRO DIRETO DESSE CARA AQUI HAHA

**CARA!!!**  
**NADA**  
**HAVEEEERRR!!**





DE SERVIÇO A GENTE TEM TUDO, OU QUASE TUDO, A COLETA NÃO ESTÁ SENDO FEITA

E A CHUVA DESCE O LIXO PELA COMUNIDADE

E QUANDO ALGUÉM RESOLVE OBSERVAR O COTIDIANO E A VIDA DA FAVELA...

DESCOBRE A RIQUEZA DE HISTÓRIAS QUE TEMOS PRA CONTAR!

OUTRAS COISAS COMEÇAM A FAZER SENTIDO...

O ESPACO AQUI E DE TODO MUNDO... A RUA E DE TODO MUNDO! SEMPRE TEM GENTE ANDANDO, FALANDO, JOGANDO, A MULECADA TODA VEM PRA CA... E PORQUE HOJE CHOVEU TAMBEM NE HAHA

TEM E QUE RESPEITAR NE, AS VEZES VOCE BOTA UM SOM ALTO, VAI FAZER UMA FESTINHA ATE TARDE.... MAS TEM QUE LEMBRAR QUE O CARA DO LADO TRABALHA NO SABADO, AI NAO DA NE...

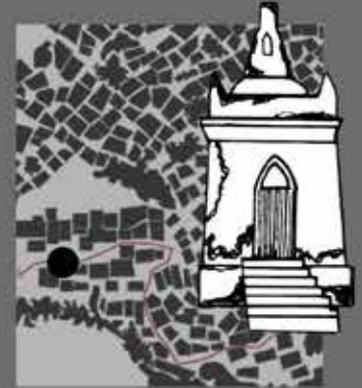


OLHARES ATENTOS OBSERVAM O CURIOSO USO DO ESPACO

...PO, TEM UM TEMP AO QUE EU NAO VINHA AQUI

BOM, ANOTA AGORA! ESSE E O MIRANTE

PASSEI BOA PARTE DA VIDA NESSE LUGAR, DA PRA VER OS FOGOS DAQUI DE CIMA, DA PRA VER TUDO NE... OS GRINGOS VEM E ACHAM ESSA VISTA DE OUTRO MUNDO, EU NEM ACHO MAIS TANTO ASSIM... ACHO QUE JA TO ACOSTUMADO HAHA



CARA, AQUI EM VOLTA DO ORATORIO VOCE PODE VER NE.. TA TUDO SUMINDO, ELES QUEREM QUE FIQUE 'VISIVEL'



TODAS ESSAS MARCAÇÕES AQUI SÃO CASAS QUE VÃO SUMIR, AS VEZES O DONO VENDE, ACHA QUE VAI TER UMA VIDA MELHOR, UMA CASA MELHOR, E VAI LA PRA BAIXO



MAS MUDAR LA PRO CONJUNTO E MUDAR MUITO... E LONGE, NAO FAZ PARTE DA COMUNIDADE, E ILUSÃO... AH MAS VOU PARAR DE FALAR PORQUE EU JA TO FUGINDO DO TEMA



AQUI FALTA PROJETO, FALTA IDEIA, EU CONSIDERO UMA COMUNIDADE MORTA... MAS TAMBEM ELA TENTA PERMANECER COMO ERA, NAO TEM AGENCIA BANCARIA COMO OUTRAS AI, NAO DA PRA SER FAVELA DE TURISTA TAMBEM.

A PAISAGEM QUE NAO PARA. CARROS, PESSOAS, TRENS, OBRAS. A VITALIDADE DE UM CENTRO QUE NAO DORME

A VIDA E MUITO ESSA COISA DE MOMENTO TAMBEM.. TEM QUE CAPTAR A HORA CERTA... OU VOCE VAI PEDIR PRO CARA: PO, BOTA A ALIANCA NELA DE NOVO??

HAHAHAH

HAHA

AS PESSOAS TEM SEMPRE AQUELA ESPERANCA NE, E NAO DA PRA FALAR SEMPRE A VERDADE, APARECE MORADOR AS VEZES PERGUNTANDO SE NAO DA PRA FAZER A PINTURA NA CASA, UM GRAFITE MANEIRO... E EU TENHO QUE FALAR QUE LOGO VAI TER, QUE O PESSOAL TA SE ORGANIZANDO...

BOM MESMO ERA SE ROLASSE UM

**CINEMINHA!**

PROJETAVA AQUI

BOTAVA O PESSOAL SENTADO ALI...

A ESPERANÇA VAI LEVANDO A VIDA  
EM FRENTE ENTRE AS VIELAS...

E NUM FUTURO DE ESPERANÇAS...



**CINE PROVIDÊNCIA!**  
**SEX/SAB 8:00 ORATÓRIO!**

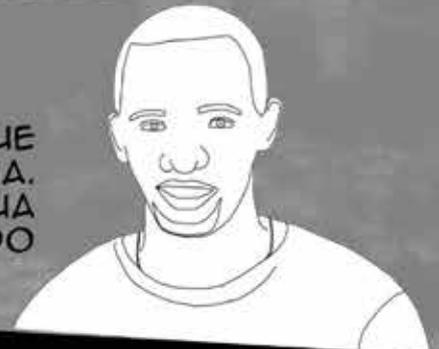


E NADA MELHOR DO QUE O RECONHECIMENTO  
NUMA FESTA NA LAJE DA CASA AMARELA!



## ESSE É DOUGLAS... ...21 PRIMAVERAS

VIVE DE TIRAR FOTOS. REGISTRA MOMENTOS QUE PASSAM LOGO E NÃO SE REPETEM. TEM DE SER NINJA. SUA OUTRA ARTE É O GRAFITE. FAZ DE UM MURO, SUA TELA. E AS RUAS VÃO SE COLORINDO. NO RESTO DO TEMPO, É ESTUDANTE DE INGLÊS. PARA SER GRANDE!



## OBJETIVO / EXPECTATIVAS

RELATAR A REALIDADE SOCIAL DESIGUAL, PERCEBIDA E RELATADA, EM QUE VIVEM OS MORADORES DA PROVIDÊNCIA. SEM A ABORDAGEM FICCIONAL DA NARRATIVA, OPTAMOS POR ILUSTRAR O PERCURSO COM DOUGLAS SEM GRANDES DISTORÇÕES.

DUAS EXPECTATIVAS FORAM DESFEITAS DURANTE A VISITA: A PRIMEIRA, DE QUE CONHECERÍAMOS UMA COMUNIDADE GRANDE (A PROVIDÊNCIA, EM SI, E UMA FAVELA PEQUENA); A SEGUNDA, DE QUE ENCONTRARIAMOS O COTIDIANO MOVIMENTADO-CAÓTICO DE OUTROS MORROS (TALVEZ POR CAUSA DA DIFERENÇA HISTÓRICA DA COMUNIDADE, E PORQUE MUITOS SÃO MORADORES ANTIGOS ALI).

## A VEZ DO MORRO

COMUNICAÇÃO VISUAL - FAU - UFRJ - 2013.2  
 PROF. RAFAEL FONSECA  
 COLABORAÇÃO: TANIA CARDOSO  
 PERSONAGEM: DOUGLAS OLIVEIRA

## GRUPO:

FELIPE ROHEN  
 GLEIDSON NUNES  
 PATRÍCIA MONTEIRO

\* IMAGEM UTILIZADA - FOTOGRAFO JR DURAN - [HTTP://JFEMFOCO.BLOGSPOT.COM.BR](http://jfemfoco.blogspot.com.br)



“Providência com Diego de Deus” (2013), por  
Diego “Deus”, Carolina Sande, Gaio Carvalho,  
San Jandrey e Vinícius Pontes.

# PROVIDÊNCIA

COM DIEGO DE DEUS



CAROL SANDE

GAIO CARVALHO

SAM JANDREY

VINI PONTES

MORO NA PROVIDÊNCIA DESDE QUE NASCI.

A PRAÇA AMÉRICO BRUM SEMPRE FOI O PRINCIPAL PONTO DE ENCONTRO DOS MORADORES,  
O CORAÇÃO DO BAIRRO.



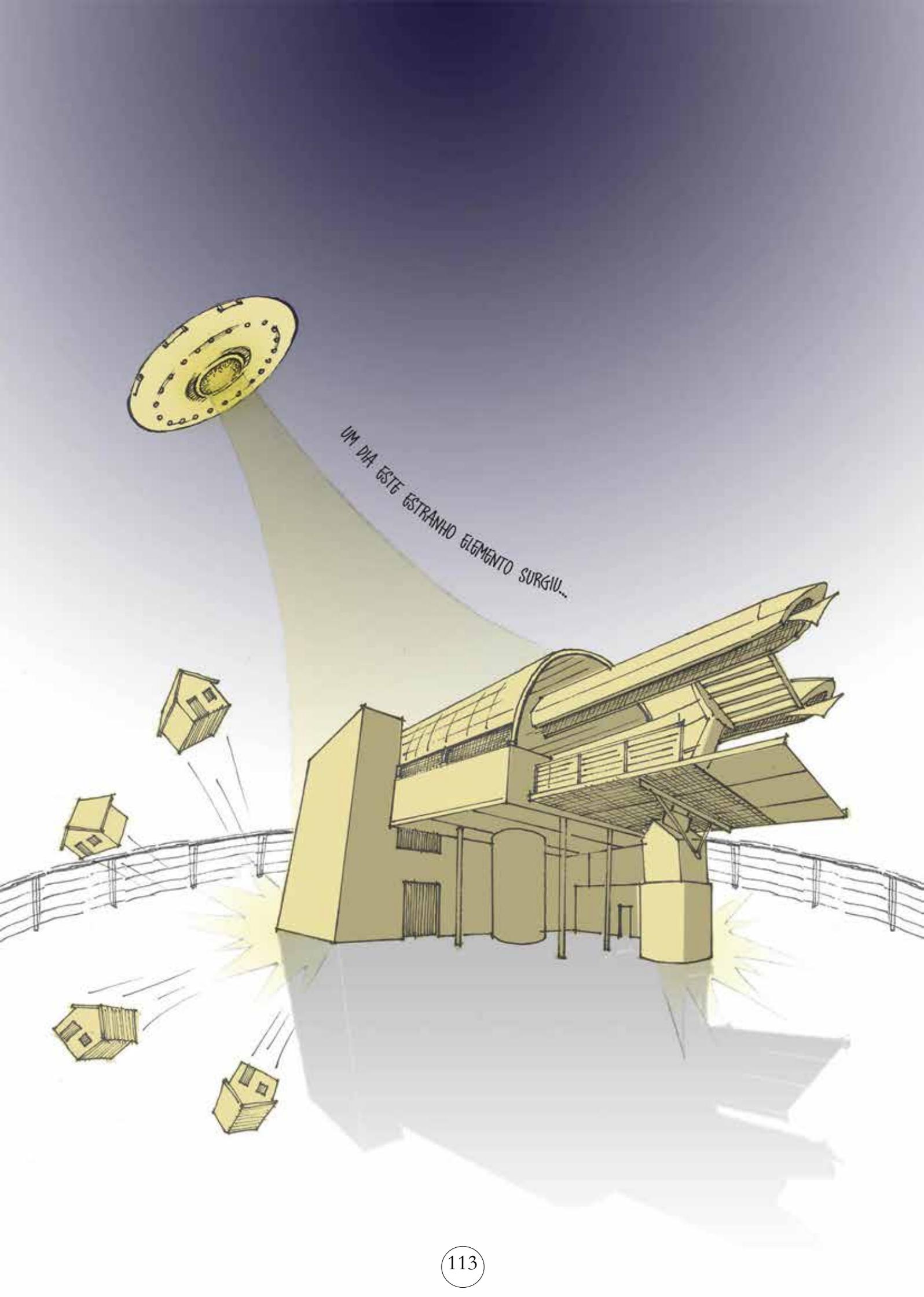
MUITOS EVENTOS ACONTECIAM AQUI,



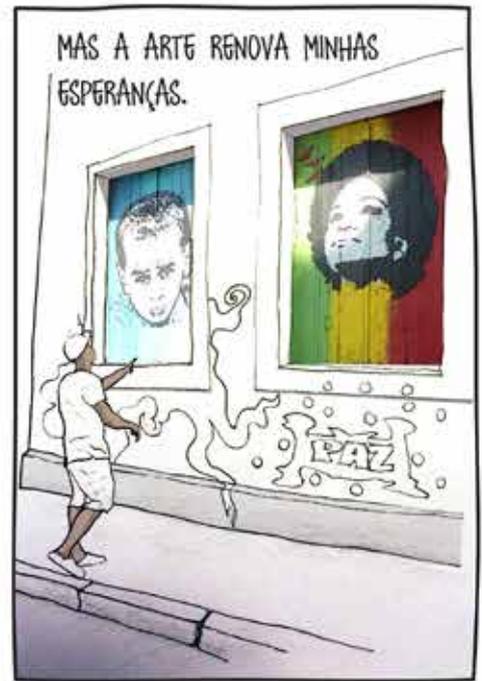
ATRAINDO, ATÉ MESMO, MORADORES DE



OUTRAS PARTES DA CIDADE.



UM DIA ESTE ESTRANHO ELEMENTO SURTIU...



SEMPRE QUE EU PASSO POR AQUI  
LEMBRO DAQUELE DIA...

### Exército toma o Morro da Providência

Busca por armas roubadas continua. Até todos os muros foram ocupados.

Um batalhão do Exército tomou o Morro da Providência, um dos pontos mais altos e mais perigosos da favela carioca. Os militares ocuparam todos os muros e ruas, e a busca por armas roubadas continua. Até todos os muros foram ocupados. O Exército tomou o Morro da Providência, um dos pontos mais altos e mais perigosos da favela carioca. Os militares ocuparam todos os muros e ruas, e a busca por armas roubadas continua. Até todos os muros foram ocupados. O Exército tomou o Morro da Providência, um dos pontos mais altos e mais perigosos da favela carioca. Os militares ocuparam todos os muros e ruas, e a busca por armas roubadas continua. Até todos os muros foram ocupados.



Ruas de favela sofrem novas mudanças

As ruas de favela sofrem novas mudanças. O Exército tomou o Morro da Providência, um dos pontos mais altos e mais perigosos da favela carioca. Os militares ocuparam todos os muros e ruas, e a busca por armas roubadas continua. Até todos os muros foram ocupados.

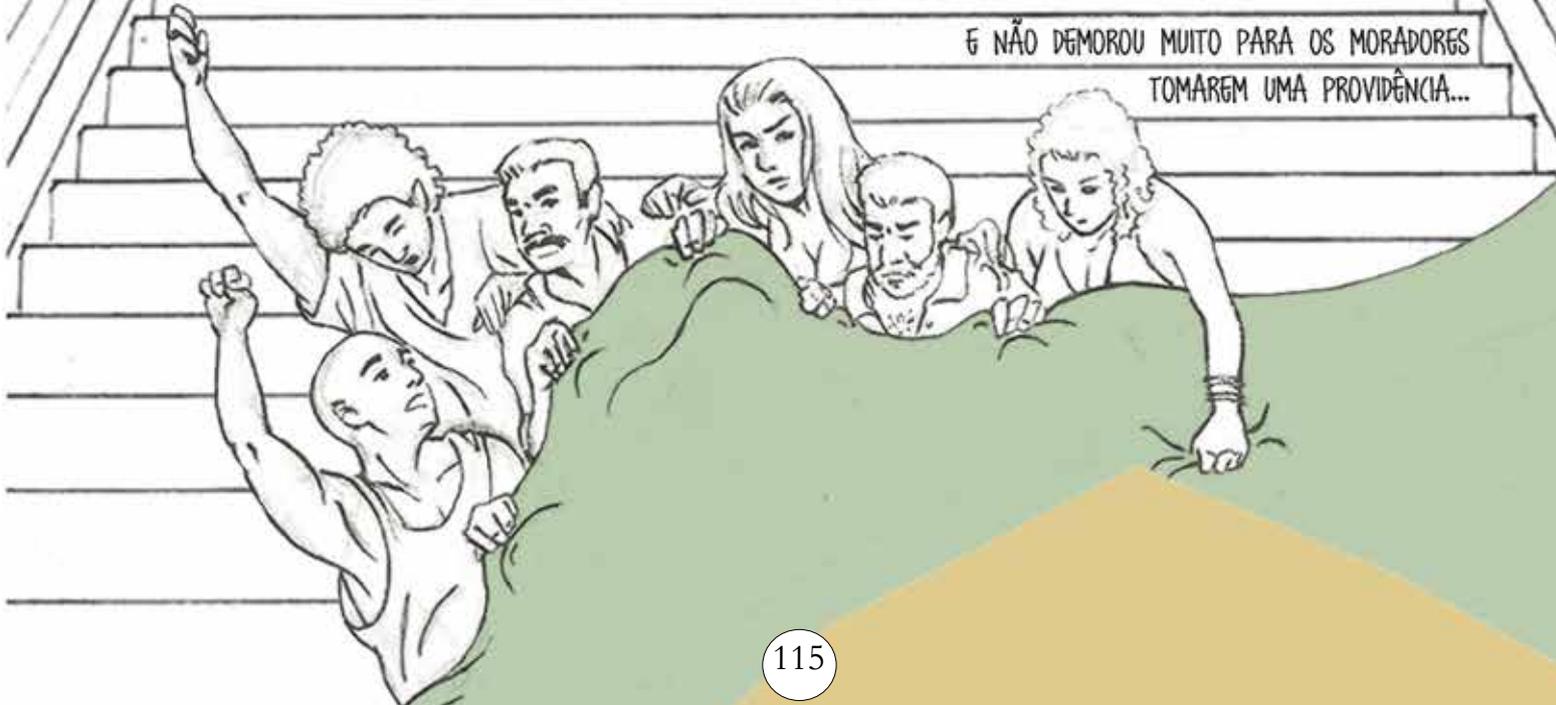
Operação General Odebrecht

Operação General Odebrecht. Odebrecht é a partir de agora a principal secretária.

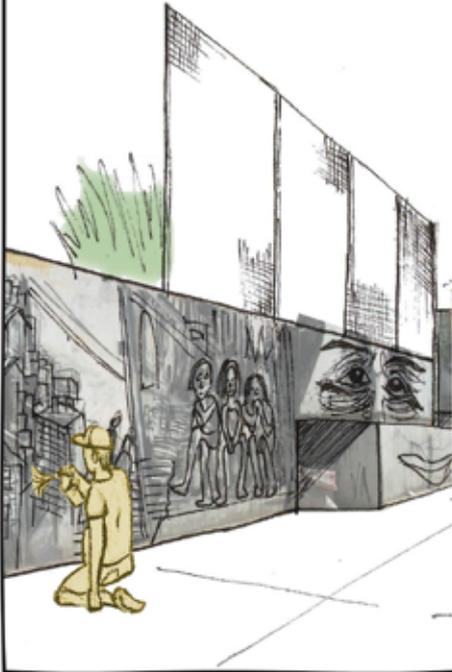


ABUSOS FORAM COMETIDOS.

E NÃO DEMOROU MUITO PARA OS MORADORES  
TOMAREM UMA PROVIDÊNCIA...



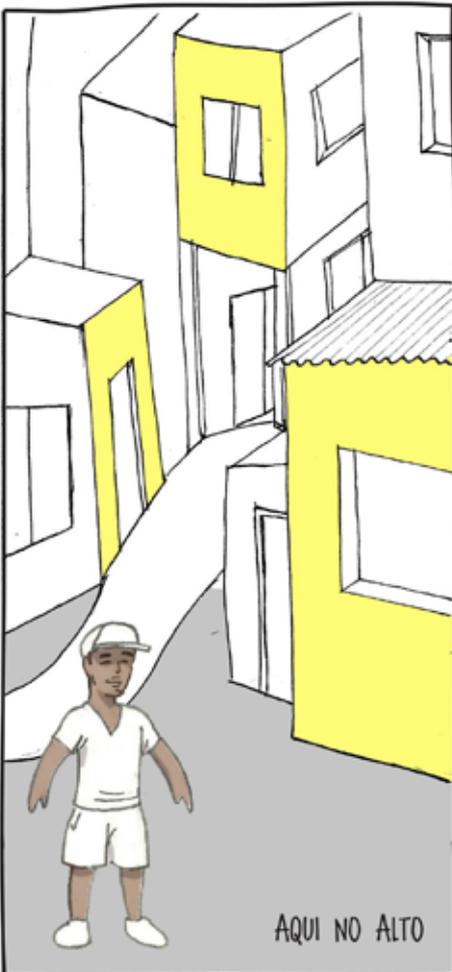
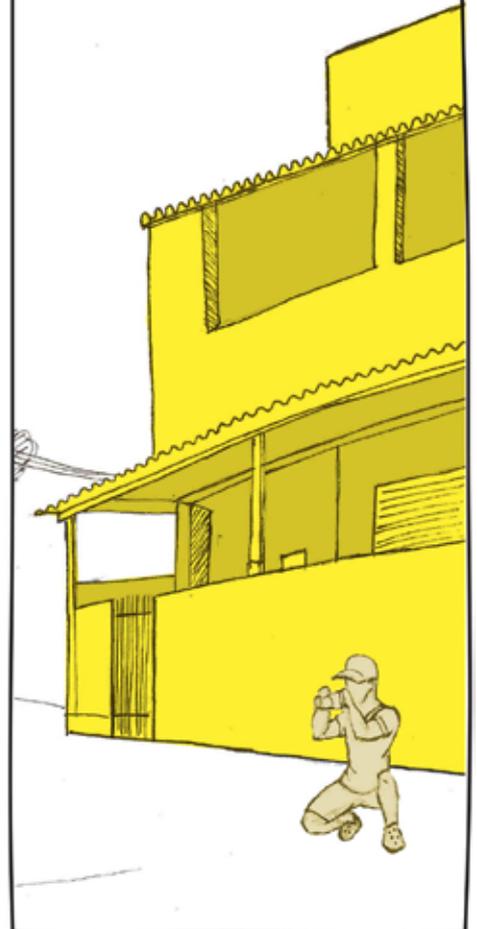
MESMO TENDO SIDO UM



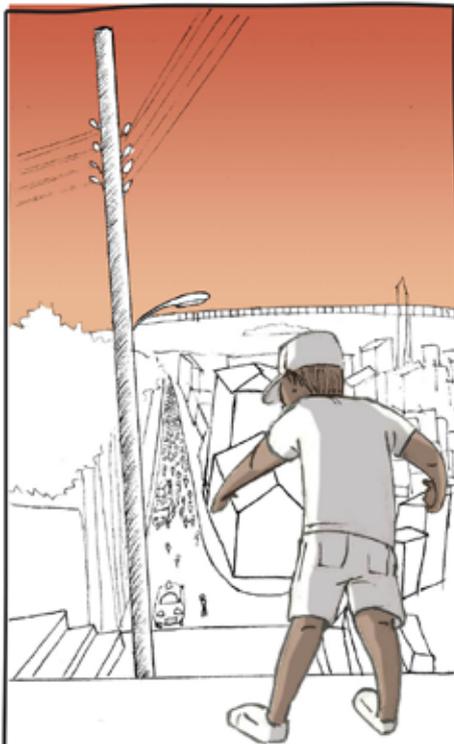
PALCO DE GUERRA", AQUI EM CIMA É



ONDE ME SINTO MAIS SEGURO.

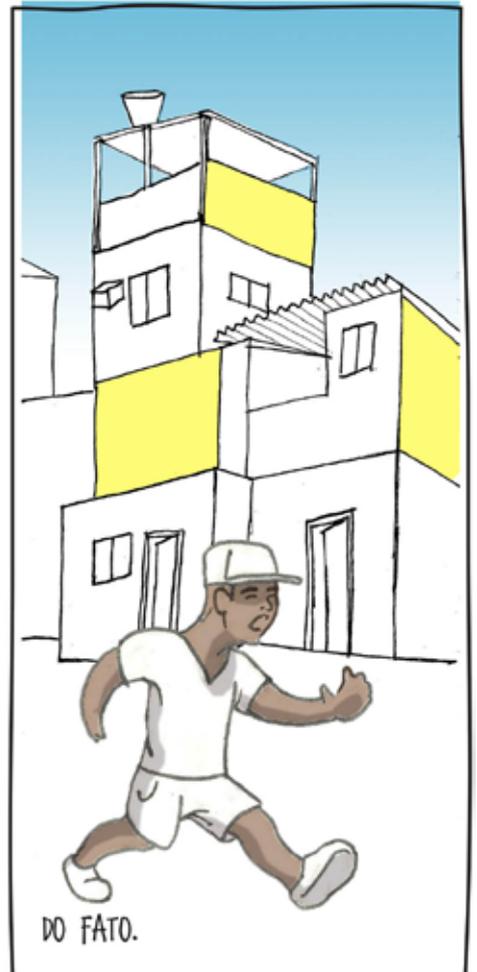


AQUI NO ALTO

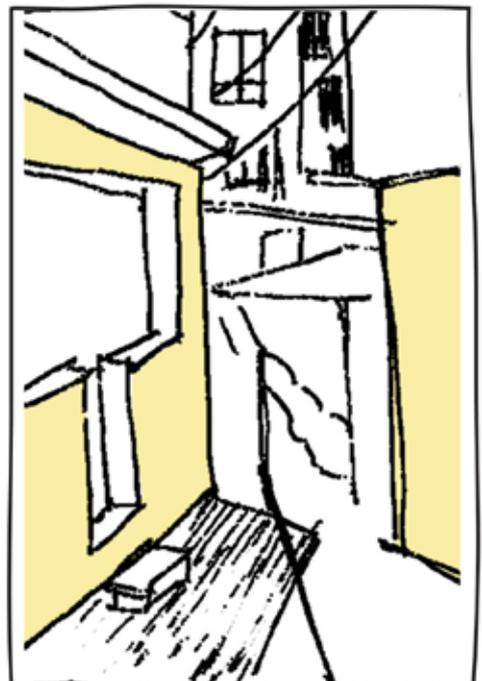
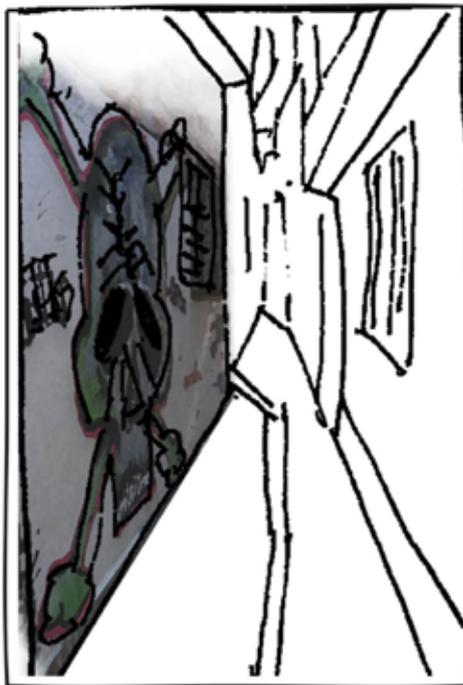


DIGGGGO, VEM PRA CASA!

O BOATO CHEGA ANTES



DO FATO.





DE NOVO ESTAS MARCAÇÕES... TANTAS CASAS SERÃO DEMOLIDAS...  
ATÉ A DA DONA CHIQUINHA, QUE MORA AQUI HÁ TANTO TEMPO E CUIDA DA CAPELINHA ATÉ HOJE.

DIZEM POR AÍ QUE A CRUZ ROUBADA  
DA CAPELA VEIO DE CANUDOS.



DAQUI JÁ CONSIGO OUVIR O  
SOM DA FESTA.



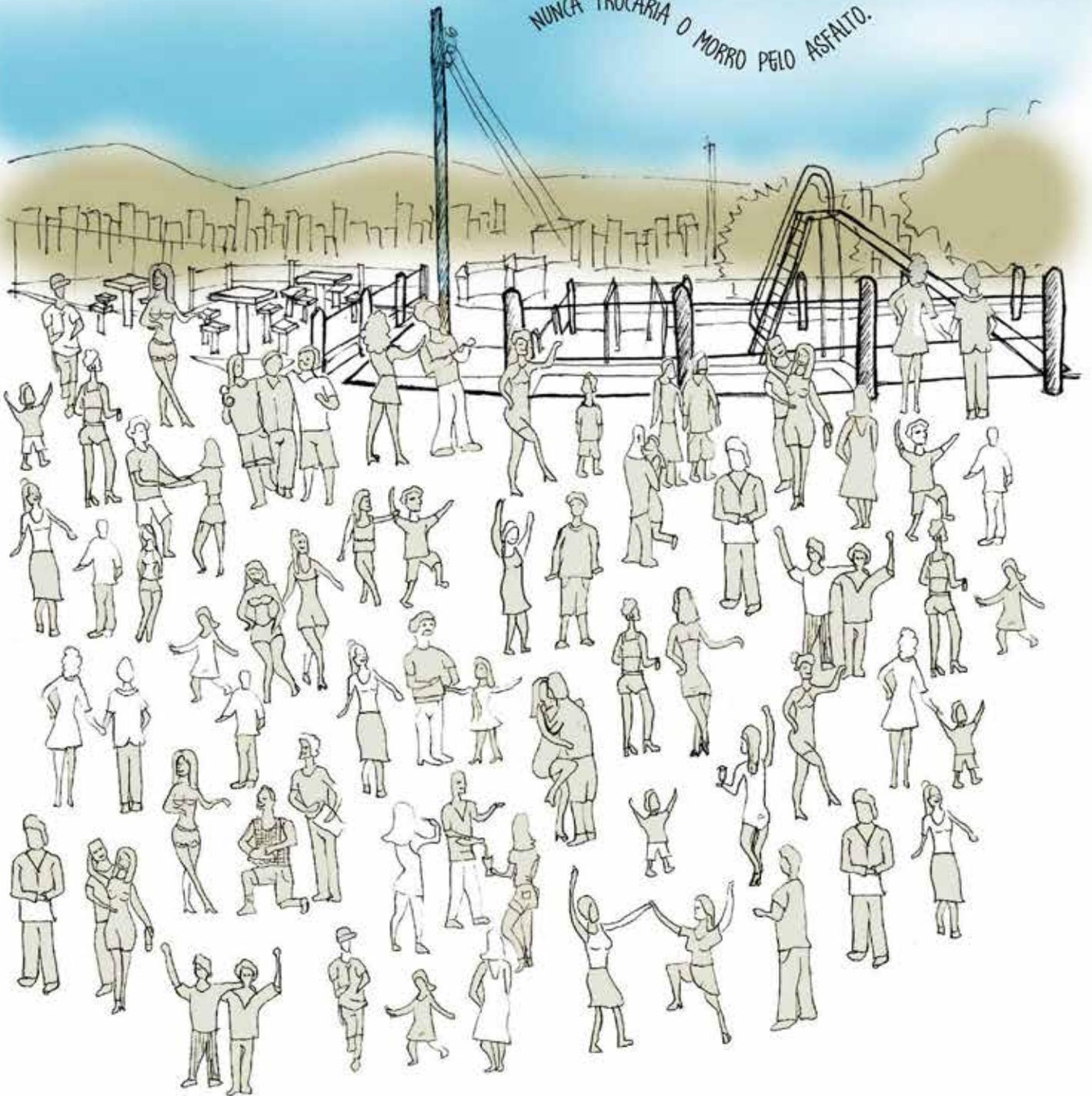
DEMOREI, MAS CHEGUEI. O LARGO DO CRUZEIRO, NOSSO  
NOVO PALCO DE FESTAS!

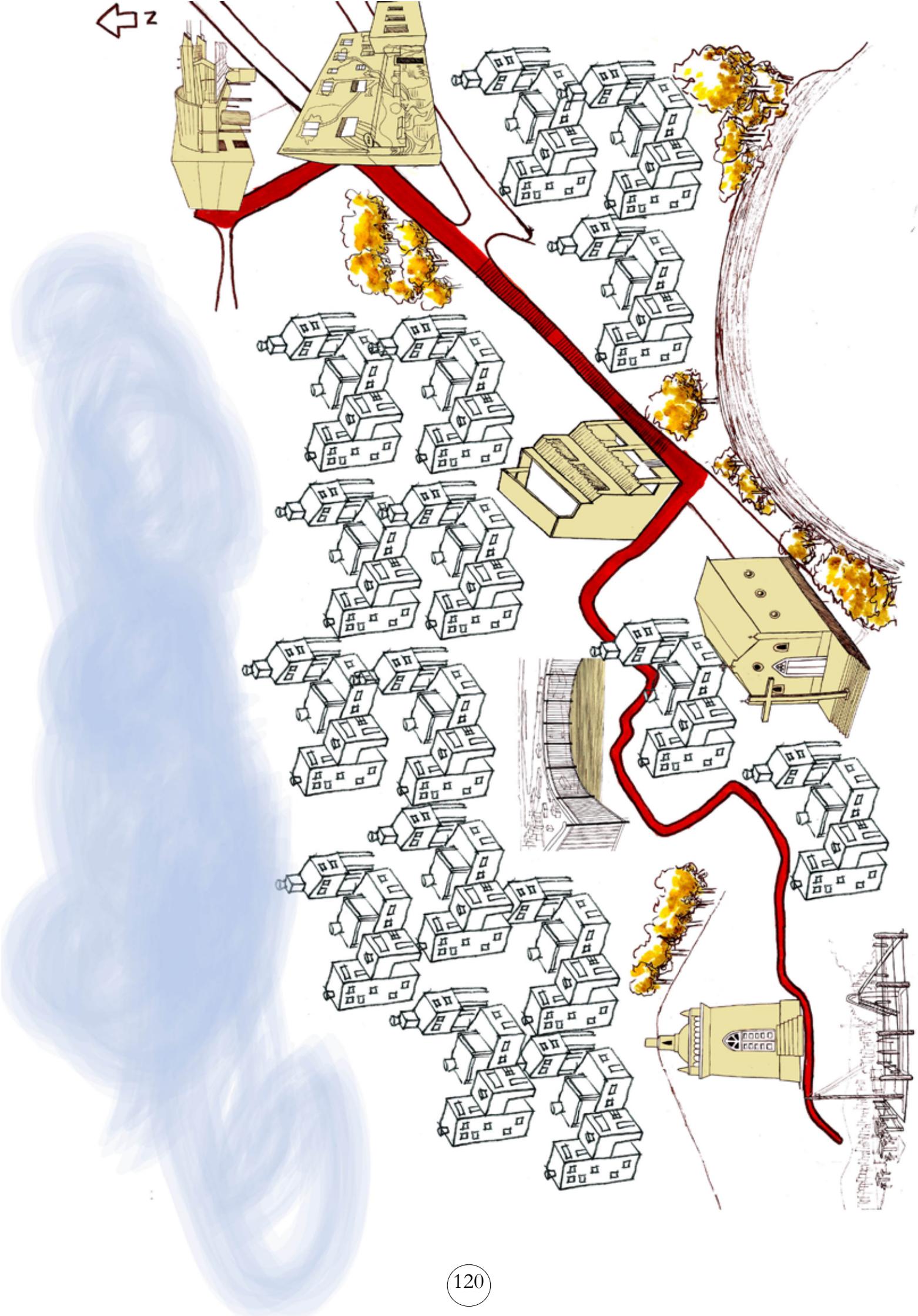


AAAAH!  
LELEK!  
LEK! LEK!

E É POR ISSO QUE EU AMO ESSE LUGAR,

NUNCA TROCARIA O MORRO PELO ASFALTO.



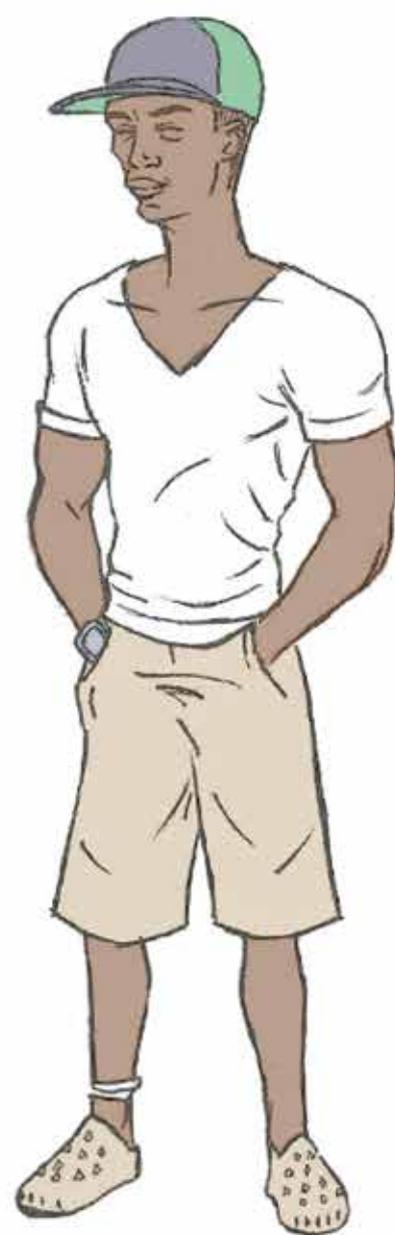


## DIEGO DE DEUS

24 Anos

Nascido e criado no Morro da providência

Trabalha como fotógrafo e grafiteiro com uso de stencil



RECEPTIVO  
COMUNICATIVO  
SIMPÁTICO

CAROL SANDE



GAIO CARVALHO



SAN JANDREY



VINI PONTES



## PERFIL DO GRUPO

**OBJETIVOS:** conhecer um pouco da história do personagem e sua relação com o Morro da Providência, suas lembranças e os pontos mais marcantes na comunidade.

**EXPECTATIVAS:** aproximar ao máximo este trabalho a uma obra que ilustre bem não apenas a paisagem, mas também os hábitos e a rotina do personagem e dos demais moradores.

**OBSERVAÇÕES:** a relação Passado X Presentes com as recentes mudanças é o ponto chave para o desenvolvimento do trabalho.

**ELEMENTOS IMPORTANTES:** teleférico, escadaria, grafites, igrejas e o Largo do Cruzeiro.



“O Porto Vive” (2014), por Raimundo  
Mesquita, Isabela Couto, Gabriela Levy, Erick  
De Mouros e Luis Gustavo Araujo.





# O PORTO VIVE

"NEM TUDO QUE É NOVO É BOM, E NEM TUDO QUE É NOVO É NOVO."



CONCEIÇÃO  
EU ME LEMBRO MUITO BEM  
VIVIA NO MORRO A SONHAR  
COM COISAS QUE O MORRO NÃO TEM

FOI ENTÃO  
QUE LÁ EM CIMA APARECEU  
ALGUÉM QUE LAE DISSE A SORRIR  
QUE, DESCENDO À CIDADE, ELA IRIA  
SUBIR

SE SUBIU  
NINGUÉM SABE, NINGUÉM VIU  
POIS HOJE O SEU NOME MUDOU  
E ESTRANHOS CAMINHOS PISOU

SÓ EU SEI  
QUE TENTANDO A SUBIDA DESCEU  
E AGORA DARIA UM MILHÃO  
PARA SER OUTRA VEZ CONCEIÇÃO







FAÇAMOS UMA BREVE PAUSA  
ANTES DE COMEÇARMOS A  
HISTÓRIA

ISABELA COUTO BARCIA-22 ANOS

GABRIELA LEVY-20 ANOS

LUIS GUSTAVO ARAUJO-21 ANOS

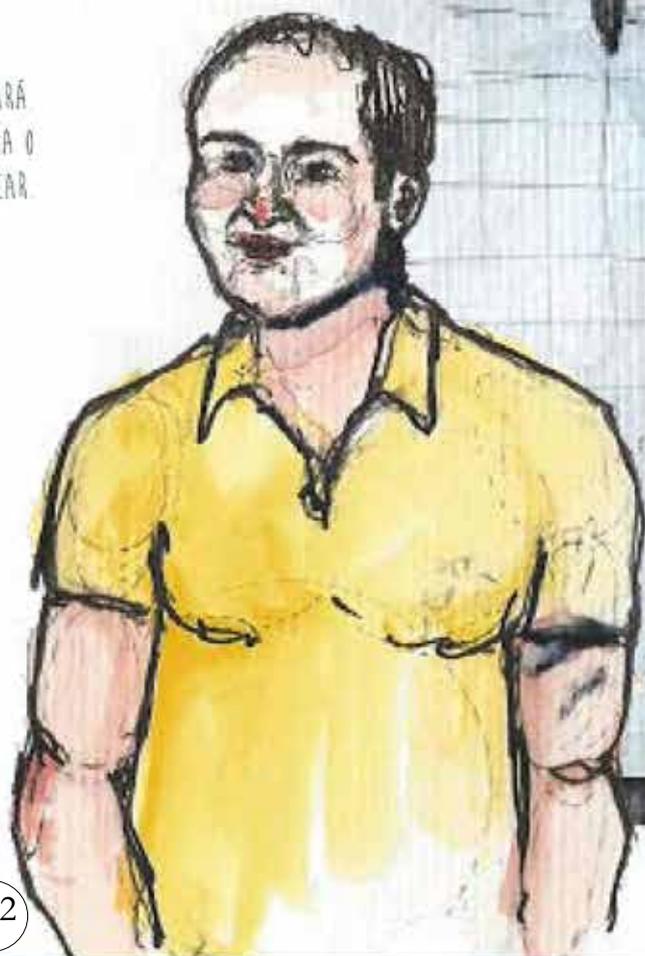
ERICK DE MOUROS-20

NOSSA HISTÓRIA COMEÇA NO SOPÉ DO MORRO DA CONCEICAO.

ENTRE AS BATUCADAS DA PEDRA DO SAL E OS CARROS DA RUA SACADURA CABRAL, ENCONTRAMOS UMA BAR QUASE TÃO ANTIGO QUANDO O CENTRO DA CIDADE.

PRAZER, SOU RAIMUNDO. SOU DO CEARÁ.  
A SEGUNDA VEZ QUE VEM PARA O RIO DE JANEIRO, EU DECIDI FICAR.

EU TRABALHEI NESSE BAR DE EMPREGADO, AÍ VOLTEI COMO GERENTE, FUI PRA OUTRA CASA EM BOTAFOGO E AQUI FALIU. EU COMPREI QUASE DE GRAÇA DEPOIS DE FALIDO, PORQUE NINGUÉM QUERIA, AQUI ERA MUITA IMUNDÍCIE. NESSE MEU BAR, PASSEI UM ANO PRATICAMENTE SEM NADA.



DO OUTRO LADO DO BALCAO ESTÁ RAIMUNDO. UM SIMPÁTICO CEARENSE, DONO DO ESTABELECIMENTO, QUE NOS CONTOU A HISTÓRIA DE SUA VIDA E DO LUGAR ONDE MORA ATRAVÉS DOS BECOS E RUELAS DO MORRO DA CONEIÇÃO.



NOSSE PERCURSO COMEÇA NA RUA SACADURA CABRA, ONDE RAIMUNDO CONTA DA MODERNIZAÇÃO DO LUGAR



ESSE AQUI VAI SER UMA LIVRARIA



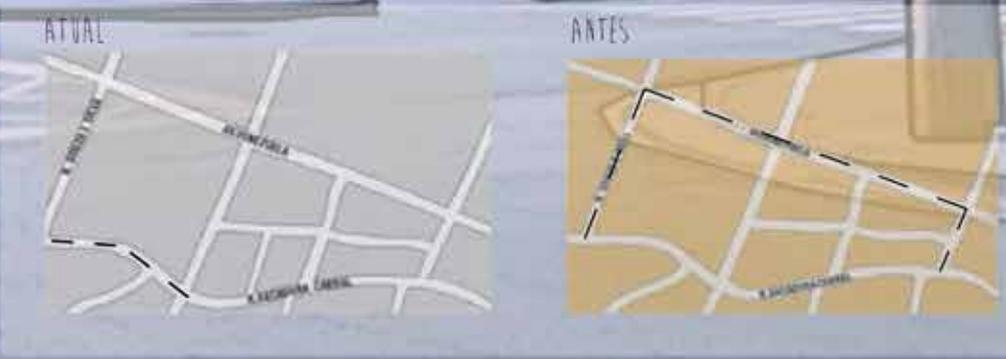
ESSE PRÉDIO AQUI TA SENDO REFORMADO PARA SER BOATE

NÓS FICAMOS 2 ANOS COM A RUA FECHADA. VOCÊ PASSAVA AQUI E NÃO VIA ESSA BELEZA TODA. ESSA RUA

TA UNS 10-12 ANOS ATRAS. VOCÊ ANDAVA AQUI E ERA HORRÍVEL! MUDOU BASTANTE!



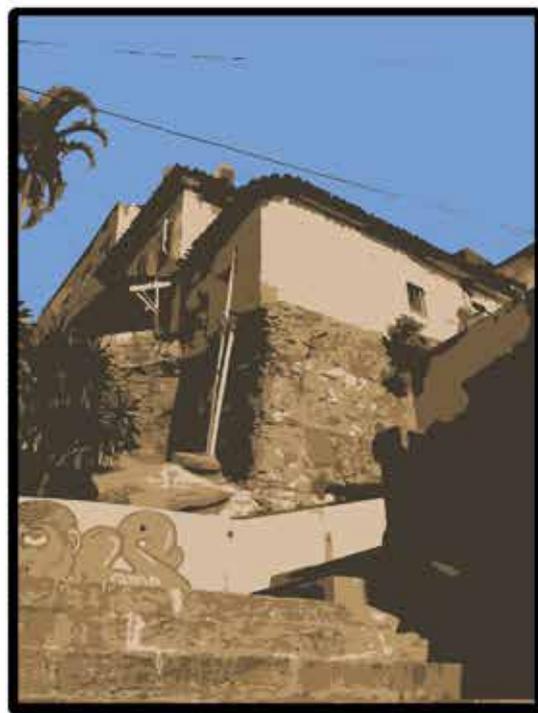
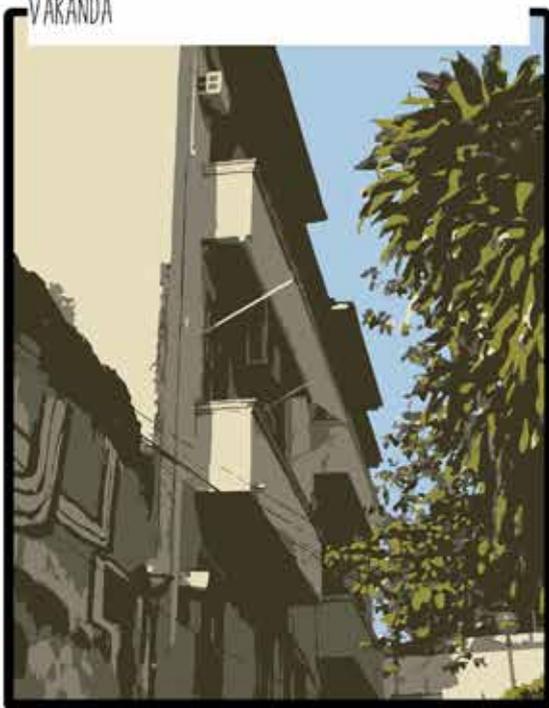
ESSA REFORMA VAI FAZER DOIS ANOS. AQUI  
SÓ TINHA O HOSPITAL. ANTES TINHAMOS QUE  
FAZER UMA VOLTA ENORME PORQUE A SACA

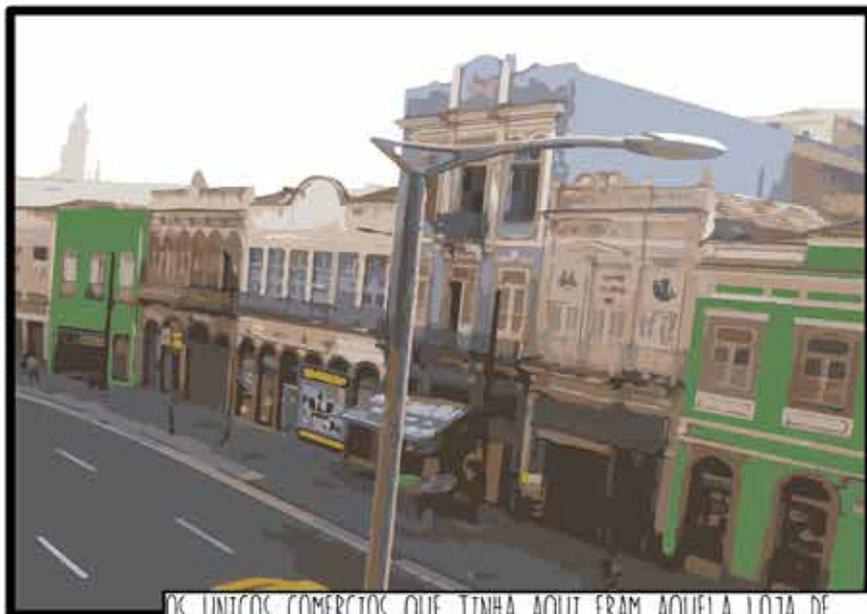


EM SEGUIDA COMECAMOS A SUBIR O MORRO DA  
CONCEICAO PERTO DO JARDIM DO VALONGO

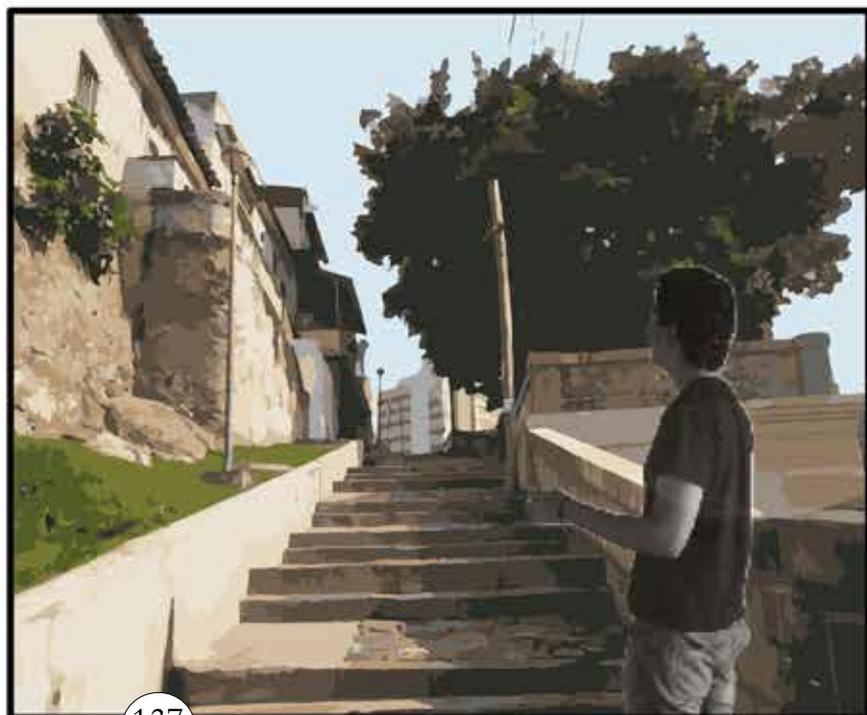
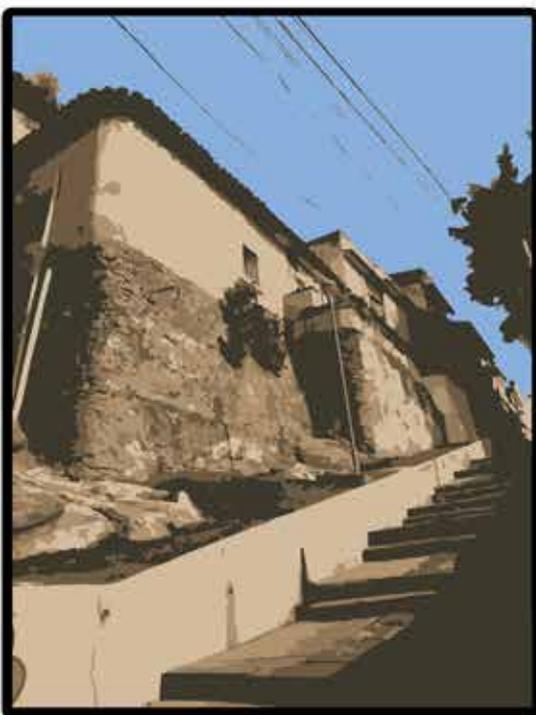
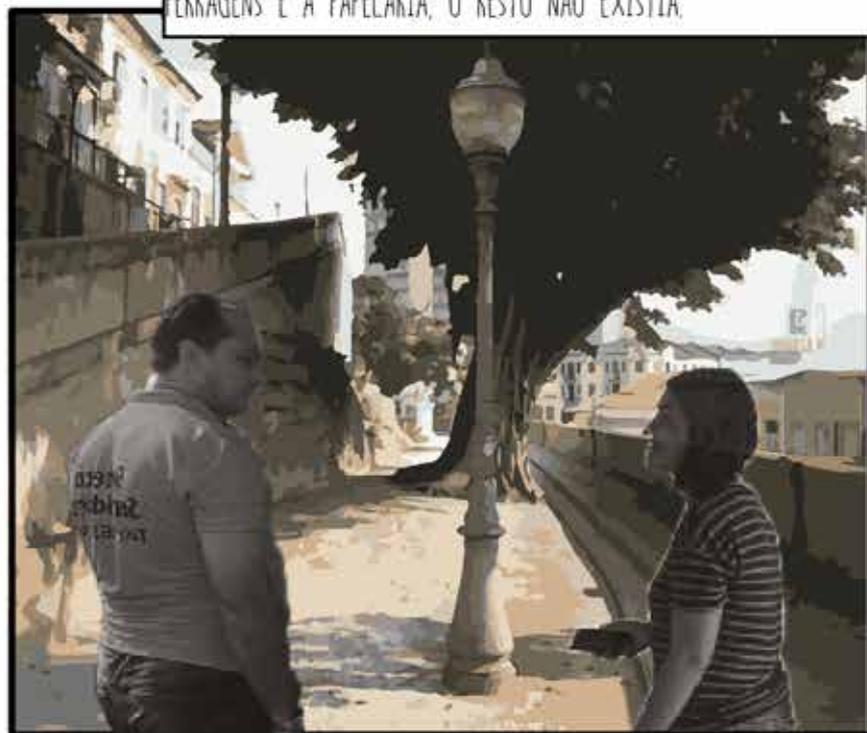


LOGO NO COMECO DA ESCADARIA, RAIMUNDO NOS  
MOSTROU SUA CASA, A QUE TEM TOLDO NA  
VARANDA

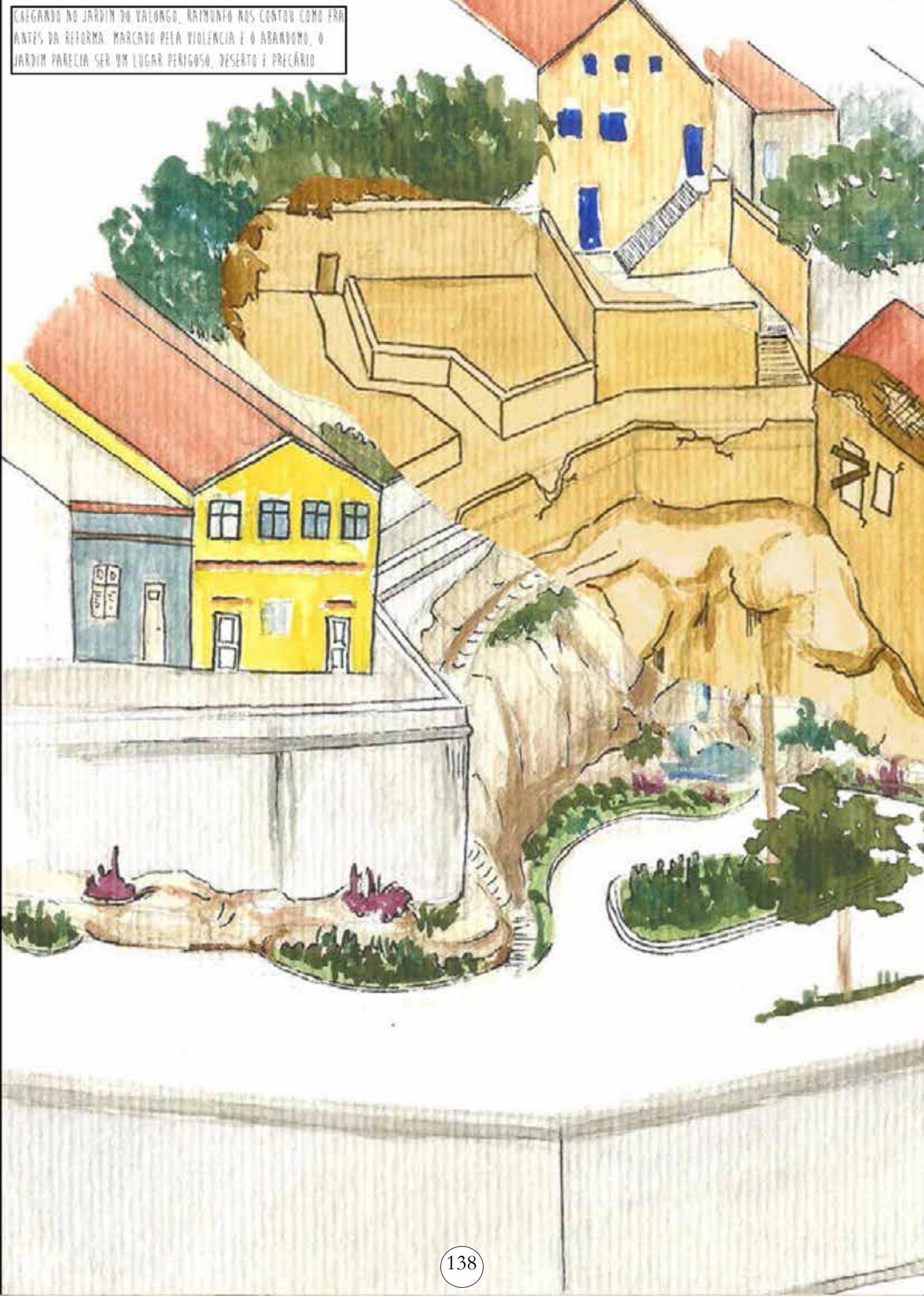


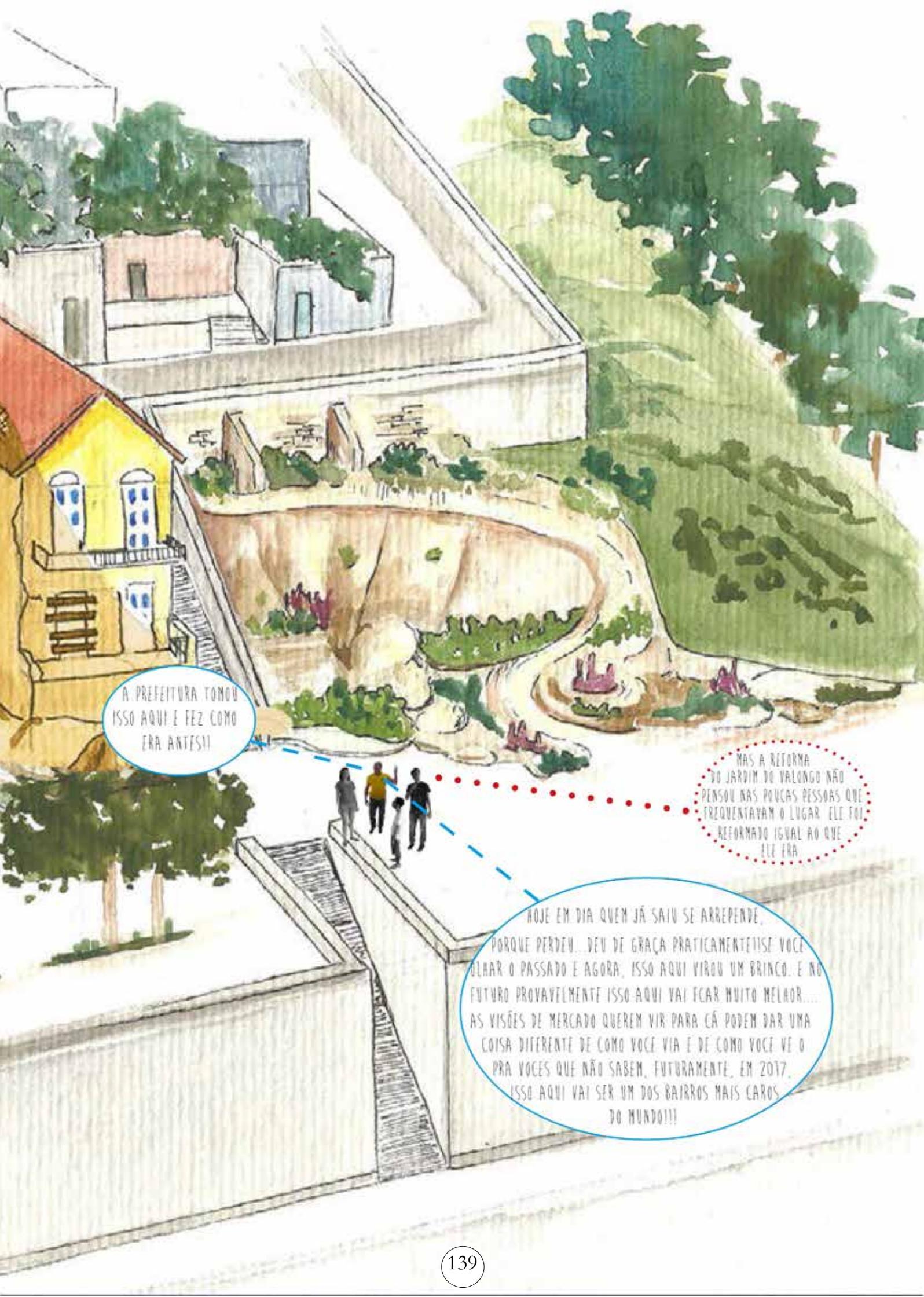


OS UNICOS COMERCIOS QUE TINHA AQUI ERAM AQUELA LOJA DE FERRAGENS E A PAPELARIA, O RESTO NAO EXISTIA.



CHEGANDO NO JARDIM DO VALONGO, RAIMUNDO NOS CONTOU COMO ERA ANTES DA REFORMA: MARCADO PELA VIOLENCIA E O ABANDONO, O JARDIM PARECIA SER UM LUGAR PERIGOSO, DESERTO E PRECÁRIO





A PREFEITURA TONOU  
ISSO AQUI E FEZ COMO  
ERA ANTES!!

MAS A REFORMA  
DO JARDIM DO VALONGO NÃO  
PENSOU NAS POUCAS PESSOAS QUE  
FREQUENTAVAM O LUGAR. ELE FOI  
REFORNADO IGUAL AO QUE  
ELE ERA.

HOJE EM DIA QUEM JÁ SAIU SE ARREPENDE,  
PORQUE PERDEU... DEU DE GRAÇA PRATICAMENTE!! SE VOCE  
OLHAR O PASSADO E AGORA, ISSO AQUI VIROU UM BRINCO. E NO  
FUTURO PROVAVELMENTE ISSO AQUI VAI TCAR MUITO MELHOR...  
AS VISÕES DE MERCADO QUEREM VIR PARA CÁ PODEM DAR UMA  
COISA DIFERENTE DE COMO VOCE VIA E DE COMO VOCE VE O  
PRA VOCES QUE NÃO SABEM, FUTURAMENTE, EM 2017,  
ISSO AQUI VAI SER UM DOS BAIRROS MAIS CAROS  
DO MUNDO!!!

RAIMUNDO, VOCE ACHA QUE AS PESSOAS DO MORRO VÃO MUDAR?



BELA VISTA DO CENTRO DA CIDADE



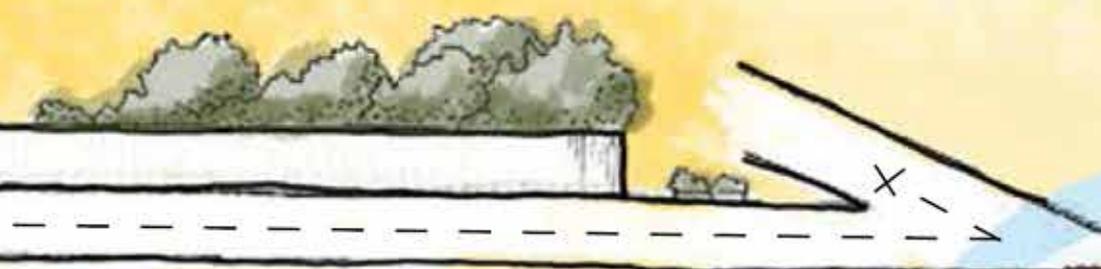
O MORRO NÃO VAI SER AFETADO, PORQUE O MORRO VAI SER O MORRO, AGORA AS PESSOAS SE DIFERENCIAM.



A PREVISÃO É QUE A PARTIR DE 2017 NÃO VAI TER NENHUMA PESSOA MAIS NA REGIÃO PORTUÁRIA. AS PESSOAS SENTEM A DIFERENÇA DA MUDANÇA, MAS NÃO QUEREM SE ENQUADRAR ISSO QUE FAZ IR EMBORA. PORQUE ELAS NÃO PROCURAM SE ESTABELE-CER COM AS QUALIDADES QUE SE OFERECEM. POR EXEMPLO, AQUI TEM VÁRIOS CURSOS, VÁRIOS NÃO, TODOS DE GRACA DO SEBRAE E NINGUÉM FREQUENTA. ESSES CURSOS TÊM NA CASA PORTO DO NAQUELE PRÉDIO COM A TACHADA AZUL.

MAS O POVO NÃO QUER SE ENQUADRAR NISSO. POR ISSO QUE CAEGA NESSE PONTO DE ELAS IREM EMBORA, PORQUE NINGUÉM QUER SE ENCAIXAR. NÃO É NEM A DI. CULDADE DE MORA-DIA NÃO, PORQUE SE VOCÊ RECEBER AS QUALIDADES DAS MUDANÇAS SE ENCAIXANDO NÃO FAZ A MENOR DIFERENÇA. É A MESMA COISA SE O PÃO AUMENTAR UM CENTAVO E O SALÁRIO AUMENTAR UM CENTAVO, VÁ NO MESMO. É SÓ VOCÊ ANALISAR.

AGORA É ISSO, SE MUDOU A ESTATURA DA BOISA, TÁ QUALI. CANDO O AMBIENTE É VOCÊ NÃO QUER SE QUALI. CAR, VAI CAR PRA BRÁSI AT AMANHÃ OU DEPOIS. VIZ: AÍ NÃO ME UZAM APOIO! A DESCULPA DO POVO É ISSA, PORQUE NÃO SE QUALIFICARAM.



EDIFÍCIO COM TACHADA AZUL QUE OFERECE CURSOS.

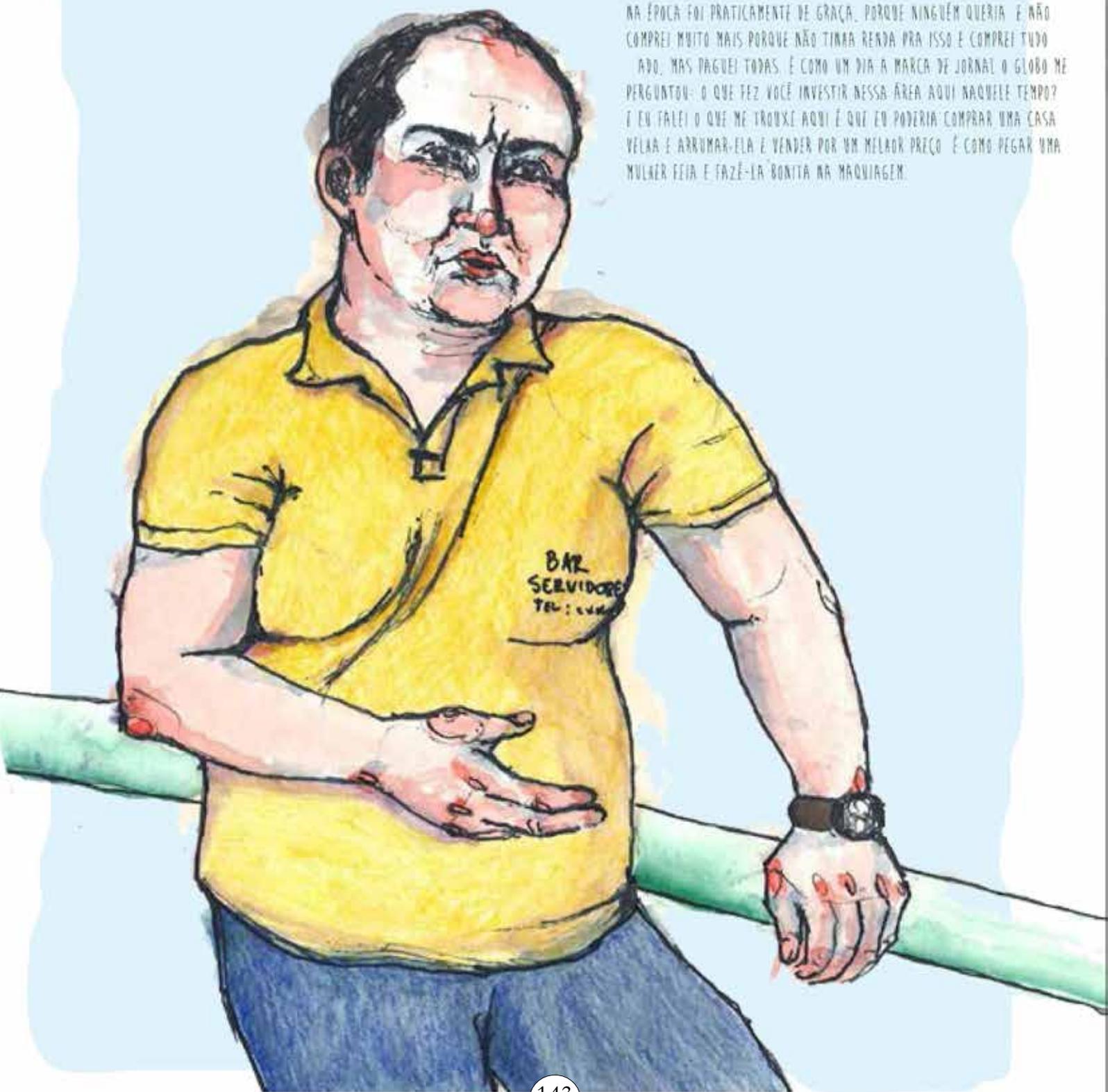




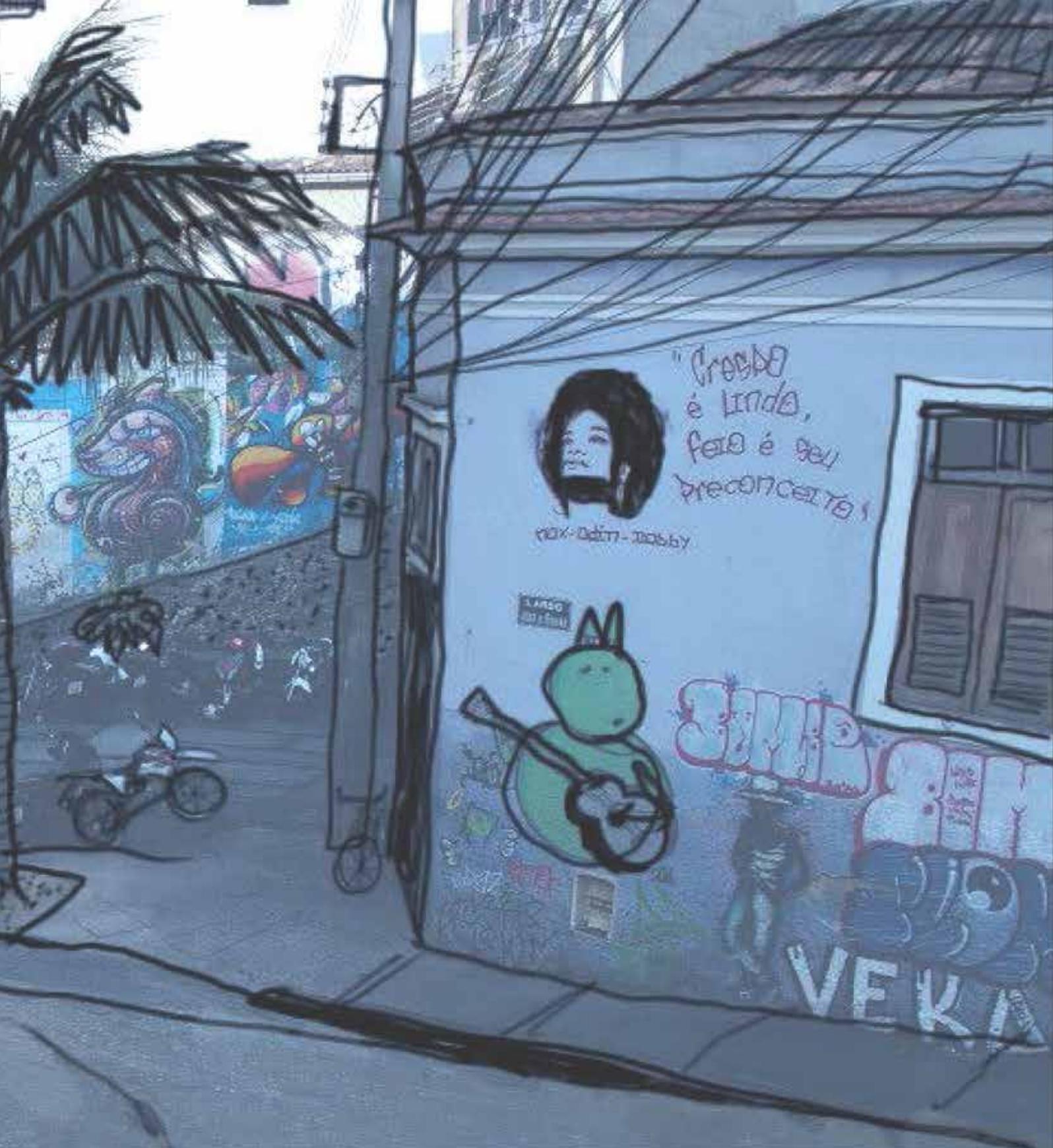
NÃO, ISSO É CONVERSA, NÃO VAI MUDAR NEM 10%. NÃO VAI MUDAR PORQUE NÃO É TÃO CARO, É CARO PRA QUEM NÃO QUER ENTENDER O SIGNIFICADO DESSA REVITALIZAÇÃO, ISSO AQUI É CONSTRUIR O RIO ANTIGO QUE NÃO TINHA, NÃO JUSTIFICA PRA TIRAR

CONSTRUIR O RIO ANTIGO QUE NÃO TINHA, NÃO JUSTIFICA PRA TIRAR, AGORA TEM UNS EMPRESÁRIOS IMOBILIÁRIOS QUE FAZEM UNS CUSTOS ABUSIVOS; NÉ... E SE AS PESSOAS CAÍREM NA ONDA, VÃO DESER COM ELAS, EU NEM QUESTIONO NADA DE PREÇO NÃO PORQUE EU NÃO VEJO NADA AQUI CARO, MAIS CARO. LÓGICO QUE QUANDO EU COMPREI ESSAS CASAS AÍ, EU COMPREI 10 OU 12 INÔFIS, NA ÉPOCA FOI PRATICAMENTE DE GRÇA, PORQUE NINGUÉM QUERIA.

NA ÉPOCA FOI PRATICAMENTE DE GRÇA, PORQUE NINGUÉM QUERIA E NÃO COMPREI MUITO MAIS PORQUE NÃO TINHA RENDA PRA ISSO E COMPREI TUDO ADO, MAS PAGUEI TODAS. É COMO UM DIA A MARCA DE JORNAL O GLOBO ME PERGUNTOU: O QUE FEZ VOCÊ INVESTIR NESTA ÁREA AQUI NAQUELE TEMPO? E EU FALEI O QUE ME TROUXE AQUI É QUE EU PODERIA COMPRAR UMA CASA VELHA E ARRUMAR-ELA E VENDER POR UM MELHOR PREÇO É COMO PEGAR UMA MULHER FEIA E FAZÊ-LA BONITA NA MAQUIAGEM.



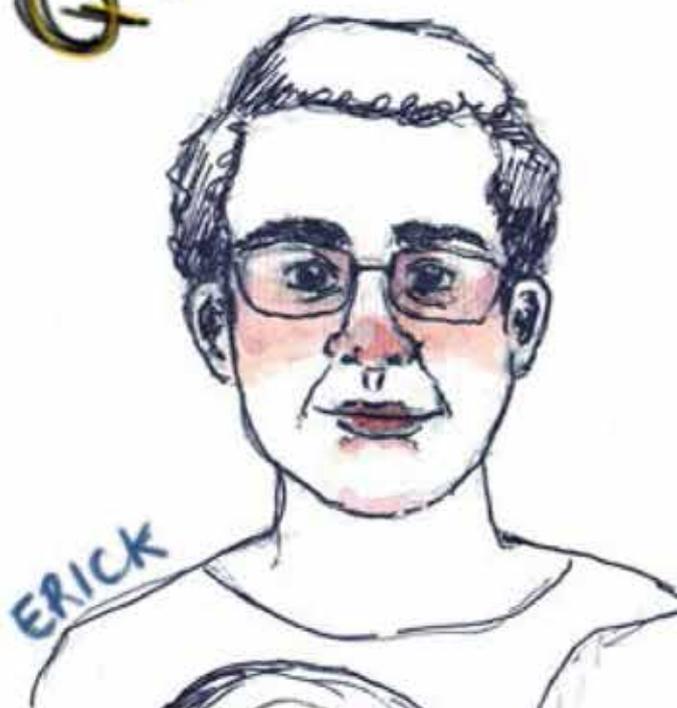




FECHAMOS NOSSO PERCURSO NA PEDRA DO SAL  
ONDE NOS DESPEDIMOS DO RAIMUNDO...

TUDO QUE É NOVO  
É BOM?

SERÁ QUE ELES TÊM  
QUE SE ADAPTAR?



ERICK



ISABELA



GABRIELA



LUIS

FIM!

# NAS FRESTAS DO CHÃO

POR RAFAEL F.



\*VISTAS DE LONGE, AS GRANDES CIDADES SÃO UM ACÚMULO DE GRANDES EDIFÍCIOS, GRANDES POPULAÇÕES E GRANDES ÁREAS\*

\*PARA MIM ISSO NÃO É REAL\*



\*O REAL É A CIDADE TAL COMO ELA É VISTA POR SEUS HABITANTES\*



\*O VERDADEIRO RETRATO ESTÁ NAS FRESTAS DO CHÃO E EM TORNO DOS MENORES PEDAÇOS DA ARQUITETURA\*