A PAISAGEM COMO PROBLEMA:

CONHECER PARA

PROTEGER, GERIR E ORDENAR

VOLUME V



PEDRO FIDALGO

(coord.)

FCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

INSTITUTO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

A PAISAGEM COMO PROBLEMA:

CONHECER PARA PROTEGER, GERIR E ORDENAR

Pedro Fidalgo (coord.)

AUTORES

Aline Defellipe Câmara
Amanda Cristina Franco Gueraldi
Ana Amorim
Ana Beatriz Jardim Alves
Ana Carolina Carmona-Ribeiro
Ana Cristina Santos Guerreiro
Ana Paula Pires
Ana Rita Sá Carneiro
Andreia Cristina Amorim Pereira
Andreia V. Quintas
Antonio Claret Miranda
António Meireles
Arildo Camargo
Arlis Buhl Peres
Bárbara d'Acampora
Beatriz V. Toscano
Caio Fernando Santos de Alencar
Camila Sant' Anna
Camilo Blanco Pampin
Carla Rolo Antunes
Carlos Alves Lopes
Carlos Bragança dos Santos
Carlos Gonçalves Terra
Carlos Vargas
Caroline Ganzert Afonso
Cassandra Helena Faes
Catarina de Almeida Pinheiro
Chilavert Topolski
Cidália Ferreira Silva
Clara García Mayor
Claucionei Lucimar Gengnagel
Cláudia Ávila Gomes
Cláudia Gaspar
Cristian Rojas Cabezas
Daniela Pereira Alves Ribeiro
Diana Amaral
Dolores Gutiérrez Mora
Domingos Lopes
Duarte Natário
Eliane Maria Foleto
Emilia Román
Emilio Pérez Chinarro
Érica Lemos Gulinelli
Esdras Araujo Arraes
Esteban Poole Fuller
Ester Higueras
Eva Luque
Fernanda Maria Follmann
Fernanda Moço Foloni
Fernando Eraldo Medeiros
Filipa de Castro Guerreiro
Francisco da Silva Costa
Francisco Eduardo Torres Cancela
Francisco Horta Maranhão
Francisco Paiva
Giuliana Giuseppa F. dos Santos
Gonçalo Duarte Gomes
Graciela Márcia Fochi
Gregorio Canales Martínez
Helena Figueiredo Pina
Hugo Fortes
Isabel Loupa-Ramos
Isabel Maria Matias
Jacinta Fernandes
Jeanne Almeida da Trindade
Joana da Cunha Fernandes
João Gomes de Abreu
João Gustavo Andrade Silva
João Paulo Carvalho do Amaral
João Rafael Santos
Joaquín Romano Velasco
Jorge Batista
José Cavaleiro Rodrigues
José Fariña Tojo
José Ignacio Vila Vázquez
José Joaquín Parra Bañón
José Manuel Vázquez Mosquera
José Ramón Moreno Pérez
Josyanne Pinto Giesta
Juliana Christiny Mello da Silva
Karina Andrade Mattos
Karla Garcia Biernath
Laura Domínguez Correa
Ligian Cristiano Gomes
Luciane Rodrigues de Bitencourt
Lúcio Cunha
Luís Alexandre Castanho
Luís Brandão Coelho
Luís Vieira
Luís Ribeiro
Luz Fernández-Valderrama Aparicio
Madalena Pinto da Silva
Mafalda Alves
Manuel Fernández Díaz
Marcelle Dutra
Margareth Afeche
Margarida Carvalho
Maria Bezerra
Maria da Graça Saraiva
María Fandiño
Maria João Centeno
Maria Manuela Laranjeira
Maria Mota Almeida
Mariana do Rosário Machado
Mariano Gambín García
Marta Carvalho
Marta Raquel da Silva Alves
Mateus Pessetti
Meri Lourdes Bezzi
Micheline Helen Cot Marcos
Miguel Ángel Lozano Jiménez
Miguel Bandeira
Mirela Duarte
Miriam Victoria Fernandez Lins
Nara Nastari Villela Gardel Barbosa
Norma Regina Truppel Constantino
Nuria Freire Gonçalves
Pascal de Moura Pereira
Patrícia Freire
Paulo Bianchi
Pedro Fidalgo
Rafael Winter Ribeiro
Renata C. Oliveira de Carvalho
Ricardo Bento
Ricardo Pereira Rodrigues
Ricardo Stedile Neto
Rosana Sommaruga
Roseline Vanessa Santos Oliveira
Rubens de Andrade
Rui Florentino
Samuel Roda Fernandes
Sandra Escobar
Sebastiano Antonio Raimondo
Taís Alvino da Silva
Teresa Madeira da Silva
Tiago Santana Águas
Tomás Reis
Vanessa Carla Sayão Cortez
Veerle Van Eetvelde
Véronique Zamant
Victoria Sánchez Giner
Vladimir Bartalini
Yasmin Lubachevski

A PAISAGEM COMO PROBLEMA:
CONHECER PARA PROTEGER, GERIR E ORDENAR

EDITA

Instituto de História Contemporânea da

Faculdade de Ciências Socias e Humanas da

Universidade Nova de Lisboa

LOCAL

Lisboa

DATA

Setembro de 2018

ISBN

978-989-98388-7-1

ÍNDICE DO

VOLUME V

Miguel Ángel Lozano Jiménez
Oxidación: Propuesta artística Personal a partir del Paisaje Cultural de la D.O.P Jumilla 6

Mirela Duarte
Os álbuns litográficos e a paisagem do Recife do século XIX, Brasil 36

Nara Nastari Villela Gardel Barbosa, Vanessa Carla Sayão Cortez,
Aline Defelippe Câmara, Juliana Christiny Mello da Silva,
Ana Beatriz Jardim Alves e Miriam Victoria Fernandez Lins
Estruturas localmente indesejáveis e
seus impactos na forma urbana: Um estudo sobre a área Central de Niterói 56

Norma Regina Truppel Constantino, Fernanda Moço Foloni,
Karla Garcia Biernath, Karina Andrade Mattos e Érica Lemos Gulinelli
A inserção do complexo ferroviário na
paisagem paulista brasileira: Relações e contradições 78

Nuria Freire González
El paisaje de las lyendas. Un acercamiento al diseño del paisaje
desde la perspectiva del patrimonio inmaterial en Galicia 101

Pedro Fidalgo
Contributos para a determinação dos elementos visuais
mais relevantes da paisagem litoral da foz do Tejo 122

Rafael Winter Ribeiro
A política da paisagem em cidades brasileiras: instituições,
mobilizações e representações a partir do Rio de Janeiro e Recife 155

Ricardo Stedile Neto e Meri Lourdes Bezzi
Paisagem cultural: a via Gênova como materialização da
cultura italiana no município de Serafina Corrêa/RS/Brasil 171

Rosana Sommaruga
Puesta en valor del Parque Santa Teresa como paisaje cultural:
Proyecto y Ordenamiento del Paisaje en los lineamientos generales de su Plan Director 190

Roseline Vanessa Santos Oliveira
Infodesign, patrimônio e sustentabilidade dos estudos de Paisagem 214

Rui Florentino
Política Nacional de Arquitectura e Paisagem 233

Samuel Roda Fernandes e Patrícia Freire
Atmosferas efémeras noturnas de Sintra – da Estefânia à Regaleira 236

Sebastiano Antonio Raimondo
A cidade grega de Selinunte. Uma etapa do"grand tour" oitocentista através do diálogo entre desenhos de época e o olhar da fotografia contemporânea 271

Taís Alvino da Silva
Vegetação Urbana e Afeto: uma abordagem de projeto paisagístico 296

Teresa Madeira da Silva
Arquitetura, Filosofia e Paisagem 319

Tiago Santana Águas e Carla Rolo Antunes
Corredores fluviais de montanha. Recurso de água: Gestão e património cultural 333

Tomás Reis
O desenho de Duarte de Armas como registo da paisagem 350

Véronique Zamant
Os usos da paisagem, entre herança e desenvolvimento 355

Victoria Sánchez Giner y Manuel Fernández Díaz
El Paisaje como recurso en la educación para la sostenibilidad. Ejemplos de iniciativas docentes en la Universidad de Murcia 377

Vladimir Bartalini
Criptopaisagens. Velar pelo que não se vê e mal se escuta 396

Notas curriculares 411

OXIDACIÓN:

PROPUESTA ARTÍSTICA PERSONAL A PARTIR DEL

PAISAJE CULTURAL DE LA D.O.P JUMILLA

Miguel Ángel Lozano Jiménez

Resumen: El presente artículo recoge los resultados del trabajo de investigación teórico-práctico, bajo el titulo *Oxidación: Propuesta artística personal a partir del paisaje cultural de la Denominación Origen Protegida de Jumilla,* a partir del cual se pretende hacer una investigación con la intención de profundizar en la relevancia que tiene el paisaje vinícola de Jumilla mediante una instalación artística. La obra que vamos a llevar a cabo representa nuestra visión personal acerca de nuestro entorno, la instalación está compuesta por camisas cedidas por los agricultores jumillanos, y representan a todas las personas que conforman, trabajan y cambian el paisaje. Las prendas están teñidas de forma irregular mediante la sumersión de ellas en tinta de vino de la variedad autóctona de la tierra, *Monastrell*. Mediante las camisas teñidas de vino se pretende llevar a cabo la descripción de un paisaje, con ellas se configura la sala, colocadas a diferentes alturas, recreando una forma orgánica y natural que nos conecta con la naturaleza. La particularidad de esta instalación es el aroma característico del vino que envuelve el entorno. Además, la obra invita a recorrer las camisas, como si de un paisaje se tratara. El transcurrir del tiempo en el paisaje se representa mediante la oxidación de las manchas de vino de las camisas, generando así una obra tan cambiante como evocadora.

Palabras clave: Paisaje Cultural; Instalación; Jumilla; Vino; Oxidación.

OXIDATION:

PERSONAL ARTISTIC PROPOSAL FROM THE

CULTURAL LANDSCAPE OF THE D.O.P JUMILLA

Miguel Ángel Lozano Jiménez

Abstract: The present article collects the results of the theoretical-practical research work under the title Oxidation: Personal artistic proposal from the cultural landscape of the Jumilla Protected Origin Denomination, from which it is intended to do an investigation with the intention of deepen the relevance of the Jumilla wine landscape through an artistic installation. The work that we are going to carry out represents our personal vision of our surroundings, the installation is made up of shirts donated by Jumillano farmers, and they represent all the people that make up, work and change the landscape. The garments are dyed irregularly by submerging them in wine ink of the native variety of the earth, Monastrell. Through the shirts dyed wine is intended to carry out the description of a landscape, with them the room is set, placed at different heights, recreating an organic and natural form that connects us with nature. The particularity of this installation is the characteristic aroma of the wine that surrounds the environment. In addition, the work invites to visit the shirts, as if it were a landscape. The passage of time in the landscape is represented by the oxidation of the wine stains on the shirts, thus generating a work as changing as it is evocative.

Keywords: Cultural Landscape; Installation; Jumilla; Came; Oxidation.

OXIDACIÓN:

PROPUESTA ARTÍSTICA PERSONAL A PARTIR DEL

PAISAJE CULTURAL DE LA D.O.P JUMILLA

Miguel Ángel Lozano Jiménez

1 - Presentación del Trabajo

1.1 - Título, tipología y destinatarios

El articulo que presentamos bajo el título *Oxidación: Propuesta artística personal a partir del paisaje cultural de la DOP Jumilla*, trata de una instalación artística, destinada a un espacio concreto, donde se pretende llevar a cabo nuestra visión personal del paisaje vinícola de Jumilla. Se sitúa en una sala de exposiciones que contiene el Museo Arqueológico Jerónimo Molina de Jumilla, y está destinada a cualquier ciudadano que visite el museo.

1.2 - Resumen curricular en relación al desarrollo del trabajo

Durante los últimos cursos del grado en Bellas Artes en la Universidad de Murcia nos hemos interesado por el tema del vino como recurso artístico. Nuestra vinculación personal con este proyecto tiene que ver con una serie de recuerdos muy íntimos vividos en nuestra ciudad natal Jumilla. Cada año, en época de vendimia, era frecuente ver manchas de uva en las camisas blancas de los vendimiadores. Esta imagen ha quedado grabada en nuestra mente y nos ha motivado a llevar a cabo una serie de proyectos que utilizan la pintura con vino como procedimiento artístico. Entre ellos destacamos:

VINUM | 2013

Se trata de un proyecto centrado en la investigación de las propiedades y comportamientos del vino para determinar las limitaciones y restricciones de su uso como material pictórico, con el n de demostrar que este alimento puede llegar a convertirse en un elemento capaz de sustituir a cualquier material artístico tradicional. Tras una larga investigación acerca de los diferentes taninos para conocer su color y comportamiento en el tiempo, el resultado obtenido es una tinta creada a base de vino concentrando mediante el proceso de evaporación, así como el vino hecho pigmento, para el empleo de el en las diferentes técnicas tradiciones. Este trabajo de experimentación se materializa en una serie de obras pictóricas (Fig.1) en las que utilizamos los procedimientos obtenidos y cuya temática está relacionada con objetos vinícolas. Las obras son expuestas en el Espacio 2 de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia.



Fig.1: *DAMAJUANA*, primera obra realizada con vino. Pertenece a la serie *VINUM.*
Lozano, M,A. (2013). DAMAJUANA, de la serie VINUM.

VINUMONASTRELL | 2015

Vinumonastrell plantea un proyecto pictórico personal, cuyas obras se fundamentan en la importancia de las distintas personas pertenecientes al mundo del vino, concretamente de la Denominación de Origen Protegida (DOP Jumilla), que influyen en su cuidado, elaboración y consumo. La novedad de estas creaciones no reside en el propio material en sí (vino tinto de variedad *Monastrell*), sino en la manera de incorporarlo a un ámbito que no es el propio, la serigrafía, fomentando con ello la transversalidad y dualidad existente entre material pictórico y los personajes representados. (Fig.2)



Fig.2: Serigrafía realizada con vino, pertenece a la serie *Vinumonastrell.*
Lozano, M,A. (2015). Serigrafía con vino, de la serie VINUMONASTRELL.

DAMAJUANA · TINTA DE VINO | 2016

El proyecto que presentamos bajo el título *DAMAJUANA · TINTA DE VINO · WINE INK* es un proyecto de investigación cuyo objetivo es la elaboración de un producto pictórico a partir de la tinta de vino ecológica y artesanal, así como el diseño del *packaging* para su comercialización. Para contener dicha tinta se ha diseñado un símil de una botella de vino, en la que el cristal y el corcho se fusionan bajo la marca DAMAJUANA. A partir de esta marca nace el diseño de un producto cuya finalidad es dar a conocer al público el arte de la pintura con vino y facilitar el uso de esta técnica por medio de tintas y soportes preparados para llevarla a cabo (Fig. 3 y 4). El *target* o público objetivo a al que está destinado este producto se compone de hombres y mujeres con edades comprendidas entre los 30 y 60 años y con un nivel socioeconómico medio-alto. Personas amantes del vino y de la pintura, con personalidad creativa y abierta a la experimentación. De esta manera, el trabajo es un compendio de proyectos con una finalidad común: la creación de una tinta de vino. Lo que comenzó con el recuerdo de las improntas de vino en una camisa, concluye con la obtención de una novedosa tinta, la cual se pretende comercializar mediante creación de una marca y el diseño del producto *DAMAJUANA ·TINTA DE VINO · WINW INK.*



Fig.s 3 y 4: Fotografías de los productos DAMAJUANA e INJERTO. Lozano, M,A. (2016).
Producto DAMAJUANA · TINTA DE VINO.

1.3 - Estructura del trabajo

El presente proyecto se estructura en dos grandes apartados: una parte teórica y una parte práctica. En la parte teórica se pretende ahondar acerca de la relevancia que tiene el paisaje cultural y vinícola de Jumilla, además de centrarnos en la oxidación del vino para determinar la imagen y simbología, fundamentado todo ello en teóricos como Luis Álvarez, Walter Bejamin o Nelson Goodman. Del mismo modo pondremos atención en obras de diferentes artistas que han trabajado dentro del marco de las instalaciones artísticas, sirviendo de referentes para la ejecución de nuestra exposición, pues nuestro proyecto se identifica con la mayoría de los conceptos que forman parte de su trabajo. Tras la fase de profundización en la investigación teórica, continuaremos con la parte práctica, en la que se describen los procesos llevados a cabo para la ejecución de nuestra obra final. Finalmente, a modo de síntesis, encontraremos un catálogo de la obra llevada a cabo, en el que aparecerá toda la información complementaria a la instalación. Junto a este catálogo, podremos acceder al enlace del video que se proyecta junto a la instalación.

1.4 - Metodología

La metodología utilizada a la hora de llevar a cabo el proyecto se trata de la unión de un proceso teórico y práctico. De este modo, la lectura de textos teóricos ha influenciado en el desarrollo de la práctica. A través de una investigación teórica se inicia este proyecto, para concurrir en una posterior actividad práctica. Repartido en bloques, se encuentra recabada la información teórica, así como especificada la parte práctica. El paisaje, junto al vino y su oxidación son elementos clave para la composición estética y conceptual de la propuesta a desarrollar como objeto de estudio y practica artística. Además, se pretende determinar la imagen y simbología que aporta al discurso conceptual, pues la perspectiva que le damos a la simbología de la oxidación del vino será la de una lógica contemporánea fundamentada en teóricos como Walter Bejamin, donde se centrará la atención en la pérdida de determinados aspectos de aura de la obra de arte, relacionados con el

proceso de oxidación que sufren nuestras camisas, o desde la perspectiva de Nelson Goodman, con el uso de lo simbólico y su teoría sobre la metáfora. Además pondremos atención al significado de paisaje cultural, basándonos en filósofos como Luis Álvarez, Rafael Núñez o Joan Nogué, entendiendo el paisaje como sentido de lugar e identidad territorial. Del mismo modo, al hablar del paisaje de la Denominación de Origen de Jumilla, centraremos nuestra atención en las cualidades de sus vinos, concretamente en la variedad *Monastrell*, la misma de la que procede la tinta de vino creada, con la que posteriormente se han teñido las camisas, como material pictórico. Se centrará la atención brevemente en la obra de diferentes artistas que han ejecutado diferentes propuestas, sirviéndonos de referente conceptual. Ejemplo de ello, podemos hablar de Christian Boltanski, con su obra la *Reserva Canadá* (1998) o Olafur Eliass con *El proyecto meteorológico*, (2003).

Tras la fase de profundización en la investigación teórica, continuaremos con la parte práctica, en la que describimos los procesos llevados a cabo para la ejecución de nuestra instalación. A su vez, se detalla el proceso de teñido de las camisas y en el que hemos investigado, realizando varias pruebas previas, para tener el resultado deseado. Este desarrollo irá acompañado de imágenes que reflejen el resultado obtenido, así como la documentación pertinente. Concluiremos el proyecto mediante la instalación de una obra que realizaremos, y que representa nuestra visión personal acerca del paisaje vinícola jumillano.

2 - Desarrollo conceptual

2.1 - El paisaje cultural

El Plan Nacional (2012), define el paisaje cultural como el "resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad".

Los paisajes culturales son clasificados en urbanos, arqueológicos, industriales y rurales. Dentro de esta clasificación existen diversas actividades con capacidad de configurar el paisaje cultural. En el medio urbano encontramos ciudades y otros parámetros de asentamiento que se repiten en patrones y configuran un estilo de paisaje. En la zonas arqueológicas, podemos encontrar asentamientos pasados, donde sus construcciones determinan un paisaje que ha sobrevivido en el tiempo. Por otro lado, en el plano industrial, podemos encontrar la minería y la energía, entre otros. Y por último, el paisaje rural, que está de nido principalmente por las actividades agrícolas, ganaderas, y forestales, todas ellas de carácter artesanal.

La gura humana, concretamente la del viticultor, es responsable de la maduración de las cosechas, así como del cuidado del entorno. Gracias a su labor se configuran los paisajes. Las técnicas de

trabajo han sido heredadas a través de varias generaciones, por lo que constituye un proceso de transmisión cultural. A su vez, el propio viticultor forma y transforma el paisaje. Por un lado, es responsable del cambio del mismo mediante su trabajo y ,por otro, forma parte de él desde el punto de vista estético y formal. En definitiva, en palabras de Álvarez, L. (2011) de ende:

El territorio es concebido como un escenario que enmarca la vida humana y supone la existencia de sujetos humanos los cuales le impregnan de un sentido determinado que proviene de una época y cultura específicas (p. 72).

Históricamente, el paisaje ha desempeñado un papel protagonista en las diferentes civilizaciones. A lo largo del tiempo, el ser humano ha necesitado adaptarse al medio y, por lo tanto, se ha visto en la obligación de generar una relación de adaptación con el entorno. Los seres vivos, creadores del medio natural, tienen una función imprescindible en la construcción, desarrollo y cambio del paisaje, atendiendo siempre a sus necesidades vitales. Tal y como sostiene Rafael Núñez (2008), podemos considerar que el paisaje es un fragmento de naturaleza al que dotamos de sentido. El paisaje es percibido por el ser humano en base a sus experiencias vitales, siendo estas las que conforman la propia visión que adopta del mismo. El paisaje cultural es, por tanto, sentido de lugar e identidad territorial. Joan Nogué (2008) afirma:

El paisaje está lleno de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente; lugares que se convierten en centros de significado, en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones varias (p. 225).

Asimismo, la cultura de un pueblo se encuentra estrechamente ligada al entorno que lo rodea. El paisaje con gura y determina la identidad de sus gentes. En nuestro caso, la cultura vinícola de Jumilla es resultado de los campos de vides que la conforman. Las personas se sienten parte del entorno que les rodea, con el que establecen diferentes diálogos y profundos lazos sentimentales. Luis Álvarez (2009) sostiene:

Un paisaje es siempre por definición una elaboración cultural de un determinado territorio. Son espacios transformados en paisajes culturales que han sido construidos durante siglos por las comunidades humanas que se han sucedido o convivido simultáneamente (p. 65).

Del mismo modo, en las manifestaciones creativas, el arte y el paisaje siempre han estado ligados, tratándose de dos conceptos indisociables. Ejemplo de ello es el diálogo generado entre el artista y el paisaje, que nos deja como resultado cientos de pinturas que dan testimonio de cómo el ser humano interpreta el paisaje. Gracias a las diferentes obras, nuestros sentidos se activan, trasladándonos al lugar que encarna la propia visión del artista. Estas obras de arte suponen un importante legado cultural, de gran ayuda para estudiar la vida de épocas pasadas.

De ese modo, a partir de los años 60 del siglo pasado, las propuestas artísticas que enlazan el territorio, la tierra, la naturaleza y el paisaje con distintas connotaciones serán de importancia para la configuración del presente proyecto.

Diferentes prácticas artísticas contemporáneas como el *Land Art, Earth Art o eartWorks*, utilizan el paisaje natural para crear sus propuestas e invitan a la reflexión. En palabras de Raquejo, T. (2016), estos movimientos, persiguen la creación de la obra artística dentro del medio natural**,** y a través de elementos tomados de la propia naturaleza, pues son el resultado de un nuevo comportamiento artístico, alejado de los modos tradicionales, en respuesta a la comercialización del objeto artístico tradicional. Uno de los máximo representantes del Land Art, es Robert Smithson (Nueva Jersey, 1938), ejemplo de ello es su obra *Spiral Jetty (*1970), donde construye un muelle empleando 5.000 toneladas de bloques de basalto negro, y cuya lengua de tierra se introduce en el lago y se envuelve sin concluir. Además, concebida para ser vista desde diferentes perfectivas, tierra, mar y aire (Fig. 5). Como podemos observar el compromiso con la tierra es el nexo común, al igual que sucede con nuestro proyecto.



Fig.5: *Spiral Jetty* (1970). Obra de Smithson, R. (1938).
Fuente: Lozano, M,A. (2016). Producto INJERTO.

En definitiva, la importancia del paisaje cultural que nos rodea es un factor que define al propio ser humano. Es el entorno el que determina su personalidad y la manera de interactuar y relacionarse con el medio. Nuestra visión del lugar en el que vivimos y la manera de sentirlo nos dotará de cualidades diferentes e innatas, marcadas por el entorno que nos acompaña.

2.1.1 - El paisaje vinícola de Jumilla

La tradición vitivinícola de Jumilla se remonta a la Época Íbera. Prueba de ello son los restos de vides cultivadas hace 5.000 años. La elaboración de vino es la razón de ser de Jumilla: su paisaje se conforma por extensos viñedos de la variedad autóctona *Monastrell* (Fig. 6). De ese modo, podemos considerar al hombre un condicionante del paisaje jumillano, pues ha ido transformándolo en relación a su uso y provecho.



Fig.6: Fotografía de la apuesta de sol sobre los viñedos de jumilla. Fuente: Lozano, M,A. (2017).

La Denominación de Origen Protegida (en adelante, D.O.P) de Jumilla, de donde procede el vino objeto de estudio, asciende a un total de 54.000 Ha. de cultivo vinícola en la Región de Murcia, España. El 85% de la extensión total está dedicada a la variedad *Monastrell*, perfectamente adaptada a las condiciones climáticas mediterráneas y al suelo arcilloso de esta tierra. La elección de la variedad *Monastrell* (graduación media de 15,40 grados y un pH en torno a 3,7) en la obtención de tinta frente a las otras dos variedades implantadas en la D.O.P, como son la Petit Verdot y la Cabernet Sauvignon, obedece a las cualidades físicas y químicas de esta uva, ya que su gran cantidad de taninos favorece la permanencia del color inicial (Rodríguez Rodríguez, 2008), un rojo púrpura intenso con ribetes violáceos.

2.2 - Propiedades del vino tinto. La variedad Monastrell

De manera general, el vino tinto contiene pigmentos que, en su conjunto, le con eren un color rubí intenso con ciertos matices violáceos, cuyo tono depende de su composición en antocianos, de su pH, y del fenómeno de copigmentación (Zamora Marín, 2003). La copigmentación consiste

en la asociación de las moléculas planas de antocianos para dar lugar a estructuras de tipo sándwich (Maza y Brouillar, 1990), y varía en función de la edad y el estado de conservación del vino (Zamora Marín, 2003). Su crianza tiene lugar en barricas de roble, madera que aporta proporcionalmente al tiempo de maduración, una serie de sustancias, como aromas y compuestos fenólicos que mejoran su calidad olfativa y gustativa. La porosidad de la madera de la barrica, además, permite una oxigenación natural necesaria para que se produzcan las reacciones de polimerización y combinación de los antocianos y las procianidinas.

La capacidad antioxidante de los polifenoles (taninos y antoncianos) le con eren al vino tinto propiedades importantes, como la inhibición de la proliferación de células responsables del cáncer de próstata (Romero Cagigal, 2002), la aportación de estabilidad oxidativa de lípidos y proteínas de hamburguesas de carne de cordero (Muíño, Apeleo, Pérez- Santaescolástica, Díaz y Pérez, 2013) y la prevención de la proliferación bacteriana y fúngica topatógena en plantas (Osorio Hernández, 2007).

Junto con las dos áreas de vinos de la tierra (Abanilla y Campo de Cartagena) y las D.O.P de Yecla y Bullas, la D.O.P de Jumilla, de donde procede el vino objeto de estudio, suman un total de 54.000 Ha. de cultivo vinícola en la Región de Murcia, España. El 85% de la extensión total está dedicada a la variedad *Monastrell*, perfectamente adaptada a las condiciones climáticas mediterráneas y al suelo arcilloso de esta Región. La elección de la variedad *Monastrell* (graduación media de 15,40 grados y un pH en torno a 3,7) en la obtención de tinta frente a las otras dos variedades implantadas en la Región, como son la Petit Verdot y la Cabernet Sauvignon, obedece a las cualidades físicas y químicas de esta uva, ya que su gran cantidad de taninos favorece la permanencia del color inicial (Rodríguez Rodríguez, 2008), un rojo púrpura intenso con ribetes violáceos.

2.2.1 - Tinta de vino Monastrell

La evaporación del alcohol del vino seleccionado para la elaboración de la tinta, da como resultado un líquido cuya densidad aumenta respecto al original, a medida que se somete a un mayor tiempo de calentamiento. Igualmente, tiene su repercusión en el tono y la dispersión sobre el papel que se utiliza como soporte con una relación directa e inversa respectivamente. En ningún caso hemos obtenido alteraciones de la tinta por bacterias u hongos, probablemente por la acción bacteriostática y fungicida que apuntan los distintos autores, propiedad que es aprovechada en la conservación de ciertos alimentos.

De manera artesanal, algunos artistas plásticos utilizan el vino en sus distintas variedades y con distintas reducciones para desarrollar lo que se conoce coloquialmente como “pintura con vino”.

Debido a sus cualidades acuarelables, se suele trabajar mediante la aplicación de capas semitransparentes que se van superponiendo, dejando tiempos de secado intermedios, hasta conseguir tonos más oscuros. Como soporte, normalmente se utiliza papel especial para acuarela, aunque también admite tela. La variedad de tonalidades que es posible obtener dentro de una gama cromática es amplia, y va desde los ámbares y naranjas que proporciona el vino blanco, hasta los rojos, morados, sepias y grises del vino tinto.

La contemplación del proceso de realización de la pintura produce un efecto sinestésico, donde la imagen arrastra a otros sentidos, como el gusto, el oído o el tacto, ligados en la recuperación y estimulación de la memoria y los recuerdos. Por este motivo, los artistas suelen incorporar la *performance* o exhibición "en vivo" del proceso de creación. Una vez concluida, la obra queda sujeta a los procesos de oxidación. Esta característica, derivada de sus propiedades orgánicas perecederas, a pesar de los compuestos antioxidantes del vino, resulta interesante por su particular relación con el concepto de metamorfosis, dando como resultado obras sometidas a un continuo cambio (García López y Lapeña Gallego, 2013).

Los procedimientos pictóricos que se han utilizado a lo largo de la Historia y su uso según las características del soporte, han sido de naturaleza muy variada. Para la mejora de tales procedimientos es necesario el estudio de su inalterabilidad en el tiempo, antes y después de ser aplicado y la conservación de sus características tintoriales asociadas a las alteraciones físico-químicas. Así, respecto a las alteraciones microbianas y fúngicas, el uso de determinados emulgentes en pintura, como la yema de huevo, puede ocasionar el crecimiento de hifas y/o colonias que se manifiestan con enturbiamiento del líquido, burbujas e incluso micelios macroscópicos tanto en el procedimiento antes de aplicar como en la obra. En cuanto a la conservación del color, se debe fundamentalmente a fenómenos de oxidación. En nuestro estudio no hemos hallado alteraciones biológicas en ninguna de las muestras obtenidas por evaporación, debido a las propiedades de los polifenoles que se concentran en el proceso de ebullición, que además, tienen un efecto de esterilización física sobre el vino inicial. Estas ventajas permiten obtener un producto ausente de aditivos y conservantes. DAMAJUANA · TINTA DE VINO · WINE INK es una tinta ecológica elaborada de forma artesanal con la variedad vinícola *Monastrell* sin ningún tipo de aditivo, conservantes ni colorantes (Fig. 7). La tinta de *Monastrell* se encuentra registrada en la O cina de Patentes y Marcas de España, donde ha obtenido la máxima calificación por su originalidad.



Fig.7: Fotografía del bote de tinta DAMAJUANA · TINTA DE VINO · WINE INK.

Fuente: Lozano, M,A. (2016). Bote de tinta de vino.

2.3 - La oxidación del vino como imagen y símbolo.

Con la presente investigación se pretende profundizar en la relevancia conceptual que tiene la oxidación en el proceso de desarrollo del vino, metafóricamente relacionado con el transcurso de la vida. Siendo dicha oxidación la clave para la composición estética y conceptual de diversas propuestas artísticas que han sido objeto de estudio a lo largo de la Historia del Arte.

La perspectiva que damos a la simbología de la oxidación del vino será la de una lógica contemporánea, relacionando fundamentos teóricos como los de Walter Benjamin (en adelante W. Benjamin), quien centra su atención en la pérdida de determinados aspectos de aura de la obra de arte, o de Nelson Goodman (en adelante N. Goodman) con el uso de lo simbólico y su teoría sobre la metáfora, con fundamentos contemporáneos basados en nuestra visión actual en cuanto al proceso de oxidación que sufren las obras pictóricas.

De acuerdo con el diccionario de La Real Academia Española, la palabra *símbolo* nos conduce hacia una representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de unos rasgos que se asocian con esta, por una acuerdo socialmente aceptado. El símbolo sirve, por tanto, para representar ciertos contenidos y posee formas concretas como señales, guras o signos. Es decir, cualquier elemento que determina algún otro, a los cuales se asocian a algunas ideas o conceptos para dar un sentido de interpretación.

El lenguaje simbólico que se desarrolla en la propuesta artística mediante la oxidación del vino es el conjunto de signos que se remiten a la interpretación de los sentidos más allá de lo que representa perceptiblemente. En este caso, la oxidación representa de manera simbólica el paisaje y los cambios que sufre con el paso del tiempo. El cual se encuentra en una evolución constante, siendo el paisaje transitorio, caduco y efímero, al igual que el vino se derrama y con ello se oxida al contacto con el aire. Si bien, cabe destacar las múltiples simbologías asociadas al vino, ya sean religiosas o profanas, Miret, M. (2005) afirma:

El vino ha desempeñado un papel relevante en todas las civilizaciones mediterráneas, adquiriendo protagonismo en numerosos acontecimientos de las diferentes sociedades, así como en la mitología o la religión, donde destaca por su uso sagrado y simbólico. Se podría decir por tanto que vino es un testigo, el que ha teñido a la humanidad de un color rojizo, siempre unido a los hombres y adquiriendo ese papel cultural (p. 11).

El símbolo que se emplea jugará con lo dual, pues se expresa visualmente y trata de referenciar a otro aspecto. Se pretende establecer un paralelismo con la oxidación del vino, como reacción química de sus diversos componentes al contacto con el aire y sus elementos (Fig. 8).



Fig. 8: Evolución por la oxidación en el teñido de las camisas. Fuente: Lozano, M,A. (2017).

Nuestra tradición de arte establece o asienta el valor de la imagen sobre un carácter aurático, tanto simbólico como físico, que permite distinguir entre varios niveles de pureza. Centrado en la gura de W. Benjamin, concretamente en su escrito *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, en el que el filósofo pretendía realizar una lectura sobre las nuevas formas de creación y recepción artística nacidas a raíz de los avances técnicos de la Modernidad.

W.Benjamin (1972, p. 24) define aura como manifestación irrepetible de una lejanía. Sus palabras tienen un concepto principal, que es la pérdida del aura en la obra de arte contemporánea, Benjamin (1972) afirma:

Que es "(...) quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la asignatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible (p. 25).

El aura por tanto engloba todas las cualidades esenciales de la obra de arte, esa pérdida de determinados aspectos del aura en la obra de arte. Con el surgimiento de las artes gráficas, entre las que la litografía tendría un lugar destacado, Benjamin sostiene que la experiencia del grabado producirá un primer desplazamiento en el que será posible distinguir el modelo de la copia. Es decir, por el desarrollo de las técnicas de reproducción gráfica, por primera vez podemos establecer la relación entre una copia y un original por vía precisamente de una falta, W.Benjamin (1972) sostiene:

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra (p. 20).

En definitiva, este desarrollo de las tecnologías de reproducción visual es visto por Benjamin como un acontecimiento decisivo del final de la modernidad, porque la modernidad misma está determinada por la caída del aura. Esta pérdida de aura la relacionamos con la propuesta artística, donde se emplea el vino como material pictórico, y las cualidades físicas iniciales de este elemento pictórico respecto al color se verán cambiadas con el paso del tiempo, causa del contacto de la obra con el oxígeno y la luz. Comprendiendo y teniendo siempre presente este cambio progresivo y evolutivo como algo positivo de la propuesta artística. Para el filosofo N. Goodman, el mundo manifiesta ser una construcción simbólica y analiza los símbolos en función de un uso cognitivo. N. Godman establece dos tipos de símbolos: los articulados, que pueden copiarse o reproducirse sin alterar su relación representativa, y los símbolos densos, que son copiables, cualquier intento de reproducción ha de cambiar la relación representativa o simbólica. Además, N. Goodman elabora una interesante teoría sobre la metáfora, iniciando con ello una reflexión sobre ella como elemento cognitivo fundamental del que nos servimos para construir versiones del mundo. Esta metáfora como elemento cognitivo la encontramos en la obra, donde la oxidación del vino representa la evolución del paisaje, pues al igual que él, al contacto con el aire se oxida y pierde propiedades originales. Relacionando la oxidación del vino y esas cualidades físicas efímeras, observamos dos líneas constituidas: lo efímero por una parte y la voluntad de perdurar por la otra.

Aparece por tanto, la propuesta artística ligada al Arte Efímero, el cual se fraguó en los movimientos de la Posguerra. Y como su propio nombre indica, se re ere a la brevedad de su vida y responde a la pregunta que los artistas, los críticos y teóricos se hacían sobre el arte oficial o reconocido y aquel que era rechazado por no cumplir con los cánones establecidos, pues se vincula al arte con la eternidad, con crear para siempre una forma propia de perpetuar el ego del artista.

Muchas son las disciplinas que podrían ser incluidas en el denominado Arte Efímero, todas ellas contienen o pueden contener obras de arte efímero y a día de hoy conviven con las creaciones realizadas para perdurar (*happenings, perfomances, body art, land art, etc*.).

Esta permanente oscilación entre la fugacidad de nuestras vidas y la resistencia que se opone para perdurar es lo que representa el propuesto discurso conceptual. Tras estas palabras, no solo es posible una reconciliación de ambas ideas en una práctica artística actual responsable, donde el valor de lo efímero y el valor de lo perdurable puedan convivir, sino que es productivo restablecer el origen físico o inicial de la lógica simbólica, ya que posibilita una idea mucho más desprejuiciada de nuestros valores acerca del propio arte.

2.4 - Referentes histórico-conceptuales

El enfoque de este proyecto se apoya en toda una serie de connotaciones simbólicas y culturales fuertemente arraigadas en el imaginario colectivo de occidente, derivadas del estrecho vínculo que ha unido al vino y al arte a lo largo de toda una tradición que se remonta a la Antigüedad.

La representación de elementos relacionados con la producción y el consumo del vino se ha asociado a los festejos, a la fertilidad y a las alegorías de los placeres de la vida (de la Peña Velasco, 2005).

En su libro *El vino en el arte* (2007) Miret ilustra por medio de múltiples ejemplos de qué manera la uva, el vino y sus símbolos han sido retratados en la Historia del Arte, por su estrecho vínculo con la divinidad y su papel preponderante en la cultura mediterránea. Asimismo, el estado de embriaguez que proporciona el consumo del vino dota al artista de inspiración, estímulo que se describe y representa por medio de unas alas de pájaros que lo elevan para materializar su fuerza creadora (*Bachofen*, 1988, p. 214).

La incorporación física del vino en la pintura viene justificada históricamente por la progresión natural del arte hacia una reconciliación con la vida que se inicia a partir de las vanguardias

artísticas. A través del *collage,* el paradigma de lo contemporáneo según Danto (1999), los objetos pasan de ser modelos representados a convertirse en fragmentos de la realidad que son incorporados literalmente en la obra. Así, *Vaso y botella de Suze* (1912) de Pablo Picasso y *La botella de anís* (1914) de Juan Gris, se resuelven adhiriendo sobre la representación de las botellas sus respectivas etiquetas tomadas de botellas reales, generando nuevos significados. Más tarde, René Magritte utilizará la botella de vino como soporte para sus pinturas oníricas. En 1967, Daniel Spoerri, precursor del nuevo realismo, acuña el término "*eat art*" para referirse a una forma de expresión artística a partir del alimento como material efímero de creación. Durante los años sesenta, Spoerri comienza a producir sus *snare-pictures*, consistentes en *assemblages* conformados por restos de alimentos, platos, vasos y cubiertos tal y como estos quedan dispuestos sobre la mesa tras la comida, y que son expuestos verticalmente en la pared. En los años noventa, el artista Rirkrit Tiravanija organiza una serie de "happenings" o encuentros para la preparación y degustación de platos de comida, generando situaciones que ponen en práctica el concepto de *estética relacional* concebido por Nicolas Bourriaud.

El cuestionamiento de la oposición artista-espectador por medio de la acción y la participación del receptor, frente a la contemplación de la obra acabada, y la búsqueda de nuevos formatos que reconcilian arte-vida, atentan contra el concepto kantiano de belleza propio del periodo clásico, basado única y exclusivamente en el gusto estético en sentido metafórico, es decir, aquel que, a diferencia del gusto literal, proporciona un placer desinteresado que permite establecer juicios de valor universales. Se rompe, en definitiva, con la división jerárquica de los sentidos, por la cual la vista y el oído eran situados en un plano superior para distinguirlos de los sentidos "físicos", el gusto y el olfato, considerados inferiores como vía de conocimiento, en tanto que satisfacen necesidades humanas de naturaleza corriente. A partir de un anclaje con referencias a la tradición y al pasado, Capanaga, P. (200), indica que el desafío parece situarse en no perder los orígenes sin dejar de ser original.

3 - Referentes artísticos

Desde el punto de vista formal, el primer referente es *Reserva Canadá* (1988) donde Christian Boltanski (París, 1944) creó una instalación de pared compuesta por ropas con luces de neón entre ellas (Fig. 9), en la que la ropa sustituye y simboliza a personas. La acumulación de prendas nos invita a pensar en sus portadores, pues esa ropa pertenece a los asesinados en el campo de concentración de la II Guerra Mundial.

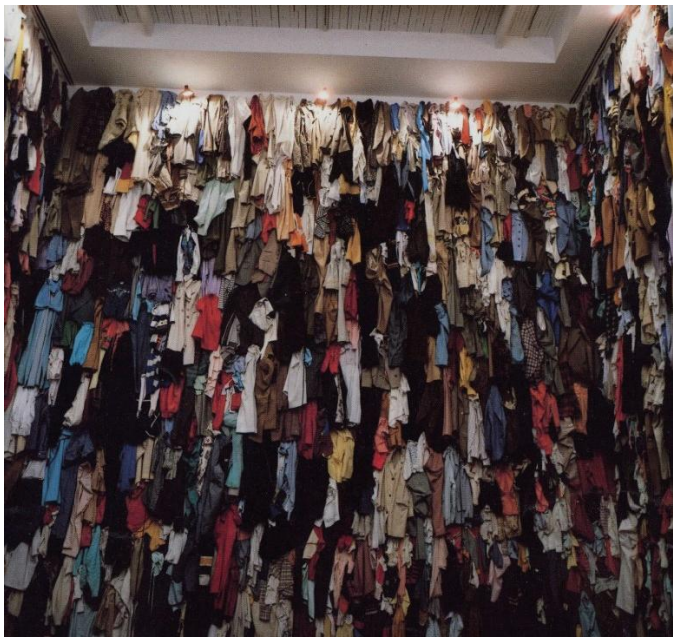


Fig. 9: *Reserva Canadá*(1988). Instalación de Christian Boltanski. Fuente: Boltanski, C. (1944). Reserva Canadá 1988). Recuperada de: http:// masdearte.com/especiales/la-instalacion-como-creacion-en-el-espacio- características-tipos

Del mismo modo, Olafur Eliasson (Copenhague, 1967) genera una instalación titulada *The Weather Project* (2003), donde la representación del sol y del cielo dominan la extensión del pasillo de la turbina del Tate Modern (Fig. 10). Una neblina impregna el espacio, como si se arrastrase desde el ambiente exterior. Una hacia arriba, para ver dónde puede escapar la niebla, revela que el techo ha sido reemplazado por un reflejo del espacio de abajo. En el otro extremo de la sala hay una gigantesca forma semicircular formada por cientos de lámparas de una sola frecuencia. El arco repetido en el espejo de arriba produce una esfera de resplandor deslumbrante que une el espacio real con el reflejo.



Fig. 10: *The Weather Project* (2003). Instalación de Olafur Eliasson en la sala de las turbinas del Tate Moder, Londres. Olafur, E. (1967). The Weather Project (2003). Recuperada de: http:// www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson- weather-project/olafur-eliasson-weather-project

Una de las intervenciones que resulta fascinantes por su composición de objetos antiguos atrapados en hilos, queriendo representar la red Neuronal, esas numerosas conexiones que tenemos en la mente, es *Labyrinth of Memory*. (2013) y es obra de Chiharu Shiota (Osaka, 1972).
Más de 1700 metros cuadrados, unos dieciséis vestidos de algodón que el diseñador de alta costura Mongi Guibane, tejió durante quince días y ayudado por una docena de personas. Los visitantes pueden recorrer las galerías formadas por los hilos para ver la obra, donde hay momentos de serenidad pero también de ansiedad, ante la imposibilidad de salir de ese laberinto (Fig. 11). Se representa aquí la inmersión en el pasado, jugando con las luces, ya que unos lugares son oscuros y otros claros, dependiendo de si los hilos están más sueltos o enlazados.



Fig. 11: *Labyrinth of Memory.* (2013). Instalación de Chiharu Shiota (Osaka, 1972). Fuente: Shiota, C. (1972). Labyrinth of Memory (2013). Recuperado de:http://www.chiharu-shiota.com/ja/works/?y=2016

Berndnaut Smilde (Groningen, 1978) con su serie *Nimbus Atlas* (2015) nos invita a vivir una novedosa y asombrosa experiencia. En su obra, el artista no emplea humo ni niebla para generar la nube, por lo contrario, se trata de una verdadera nube generada mediante la reacción química que él mismo descubrió tras una larga investigación, siendo de vital importancia el especial cuidado que pone a las piezas, ya que debe controlar la temperatura y la humedad. El proyecto rehúye por completo de las disciplinas artísticas tradicionales, sin duda su originalidad y su naturaleza efímera hacen que cualquier persona interesada se sienta atraída y fascinada.



Fig. 12: *Nimbus Atlas* (2015). Instalación de Smilde, B. (1978).
Recuperado de: http://www. berndnaut.nl/works/molds/

El artista japonés Nobuhiro Nakanishi (Japón, 1976) explora las perspectivas artísticas para alterar la manera en la que percibimos nuestro entorno. Esta serie de obras contemplativas y conceptuales son un ejemplo de ello, *Layer Drawings* (2012) en esta serie explora con las perspectivas fotográ cas, siendo uno de los sellos del artista (Fig. 13).

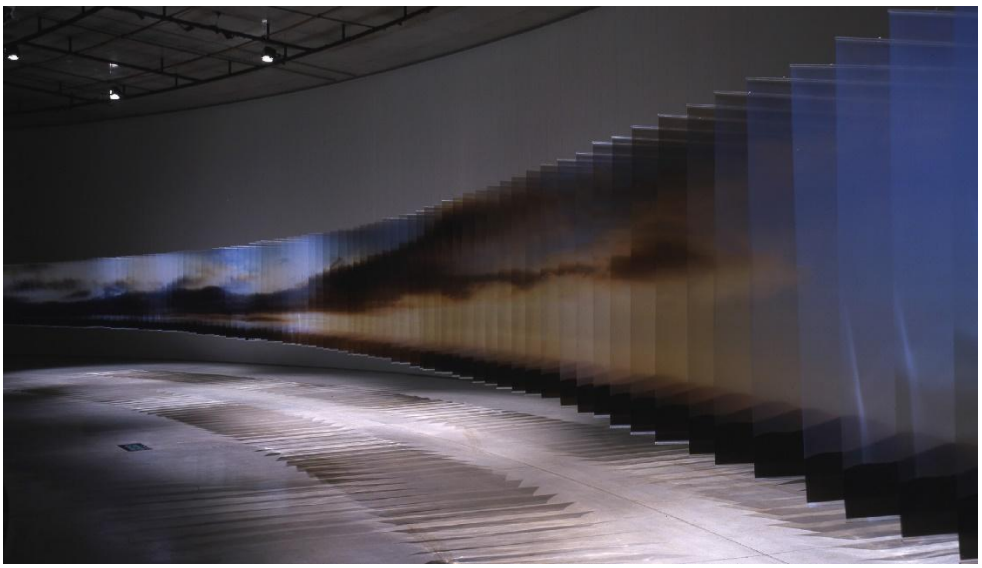


Fig. 13: *Layer Drawings* (2012). Instalación de Nobuhiro Nakanishi (1976).
Nakanishi, N. (2013).Recuperado de: http://nobuhironakanishi.com/

Sus fotografías están tomadas en largos periodos de exposición, con el fin de detallar el movimiento de la naturaleza. Son protagonistas en su obra los ambientes y fenómenos naturales. Para materializar su obra utiliza metacrilatos como soporte para soportar sus imágenes, además de resaltar la importancia en disposición de la obra, pues el conjunto debe enmarcar una escena, en definitiva, le gusta jugar con el espacio y las perspectivas. El objetivo final del artista es

envolver al espectador de un aura que los invite a reflexionar acerca de esos momentos pausados y llenos de naturaleza. En palabras de Nobuhiro, “intento describir el tiempo y el espacio como sensaciones compartidas tanto por el espectador como por el artista”.

El artista brasileño Ernesto Neto (1964), el cual se define como escultor, genera sus obras como, *Layer Drawings* (2012), para que puedan ser atravesadas, habitadas, sentidas e, incluso, olidas, lo que permite al espectador experimentar con su propio cuerpo, sus sentidos y su mente por medio de la obra de arte. Esto conecta con nuestra propuesta artística, la cual invita al espectador adentrarse en la obra, y conecta directamente con el sentido del olfato, al impregnar las camisas de un fuerte olor a *Monastrell.* Además, el artista incorpora en sus creaciones una serie de objetos que perecen a la cultura popular brasileña, estos recursos nos conectan con sus colores, olores, texturas y ritmos, en definitiva, con sus gentes.



Fig. 14: *El cuerpo que me lleva* (2014). Instalación de Neto, E. (Brasil , 1964). Recuperado de: http://ernestoneto.guggenheim-bilbao.eus/

4 - Descripción técnica y tecnológica del trabajo

La instalación se llevará a cabo en la sala capitular del Museo Arqueológico Jerónimo Molina de Jumilla. Un edificio realizado a mediados del siglo XVI, al más puro estilo manierista, que a pesar de sus reformas, es el único ejemplo de arquitectura civil dentro del Renacimiento en Murcia.

Basándonos en el concepto de “paisaje cultural”, la intención de nuestra propuesta artística es la de profundizar en la relevancia que tiene el paisaje vinícola de Jumilla mediante una instalación artística. Dicha obra representa nuestra visión personal acerca de nuestro entorno. La instalación está compuesta por prendas, camisas cedidas por los agricultores jumillanos, teñidas de forma irregular mediante la sumersión de ellas en tinta de vino de la variedad autóctona de la tierra,

Monastrell y que representan a las personas que conforman, trabajan y cambian el paisaje. Mediante estas camisas teñidas de vino se pretende llevar a cabo la descripción de un paisaje; con ellas se con gura la sala, colocadas a diferentes alturas, recreando una forma orgánica y natural que nos conecta con la naturaleza. En la sala, la instalación queda completada con un video editado, situado en uno de los laterales del espacio, en el que se proyecta el proceso que se ha llevado a cabo para el tintado de las camisas, además de estar acompañado del texto de sala.

5 - Proceso del Trabajo

El proyecto que presentamos se ha conformado principalmente por nuestro interés en la cultura del vino de la Denominación de Origen Protegida de Jumilla, más concretamente por el estudio realizado, donde se emplea el vino como recurso artístico. Nuestra vinculación con este proyecto tiene que ver con una serie de recuerdos muy íntimos vividos en nuestra ciudad natal, Jumilla. Cada año, en época de vendimia, era frecuente ver manchas de uva en las camisas blancas de los vendimiadores. Esta imagen ha quedado grabada en nuestra mente y nos ha motivado a llevar a cabo una instalación que hable de nuestra visión personal acerca del paisaje de la D.O.P. A partir de las bases teóricas nos centramos en detallar la parte práctica.

5.1 - Elección del lugar a intervenir y primeras ideas

Localizamos una serie de posibles ubicaciones en la ciudad de Jumilla. Nos decantamos por el Museo Arqueológico Jerónimo Molina (Fig. 15), entre otras razones, por encontrarse en él los legados más antiguos en relación a la cultura del vino de Jumilla. Además, resulta interesante y útil enfrentar una propuesta artística actual como es una instalación, con toda la serie de restos arqueológicos que se contemplan en el edificio. Otra de nuestras motivaciones es la ubicación del museo, pues la hace idónea para tener una mayor afluencia de público. La sala en la que se va llevar a cabo la instalación, (Fig. 16) concretamente la sala capitular, destinada a exposiciones, tiene una serie de características que la hacen favorable para el desarrollo de la misma. Se encuentra en la segunda planta, donde se sitúan los grandes ventanales principales del edificio. Además, tienen un stock para poder impedir el paso de la luz, ello nos ayudará a generar la atmosfera ideal para la instalación. El sistema de iluminación simulará el tejido de hilos de donde irán colgadas las camisas. En definitiva, es el espacio más minimalista del edificio, aunque tiene detalles importantes de las épocas pasadas, como el artesonado de madera, con decoración en las ménsulas con motivos de incisiones de forma geométricas y en su cara frontal terminación en volutas, dando imagen de sencillez, pero a la vez, destacando por el sentido estético de gran espacio.



Fig. 15: Portada renacentista del Museo Arqueológico Jerónimo Molina. Fuente: Lozano, M,A. (2016).

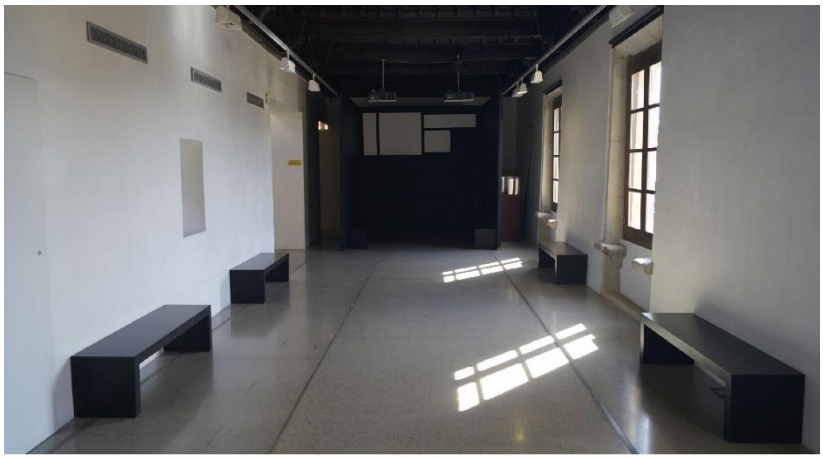




Fig.s 16 y 17: La sala expositiva del Museo Arqueológico Jerónimo Molina. Fuente: Lozano, M,A. (2017).

5.3 - Proceso de ejecución de la obra

Recolectadas todas la camisas cedidas por viticultores jumillanos, procederemos a la preparación de la tinta de vino, de vino *Monastrell*, para el teñido de las mismas. Las camisas serán sumergidas en dicha tinta, con el fin de generar esas siluetas montañosas de forma improvisada, enfatizando así el carácter natural. Destacamos que cada prenda va teñida a una altura diferente, para que en su posterior colocación sobre la sala podamos generar la composición deseada. Por último, procedemos a su secado tendidas al sol y posterior planchado (Fig. 18).



Fig.18: Las camisas teñidas. Fuente: Lozano, M,A. (2017).





Fig.s 19 y 20: Proceso de teñido de las camisas. Fuente: Lozano, M,A. (2017).



Fig.s 21 y 21: Proceso de teñido de las camisas. Fuente: Lozano, M,A. (2017).

5.3 - Proceso de colocación de la instalación.

Para la disposición de las camisas sobre la sala era necesario generar una estructura de hilos transparentes, y para ello empleamos hilo de pesca. Además, había que preparar dos esferas de corcho para cada camisas, cada esfera iría colocada en los hombros de la prenda, para generar cuerpo en la estructura de la camisa y generar solemnidad. Una vez colocadas las esferas a modo de hombreras, procederemos a su montaje sobre la sala, siempre teniendo presente la importancia de generar un paisaje con ellas, principalmente con las manchas creadas por la tinta de vino y que de una camisa a otra vaya siguiendo ese horizonte generado. Para la iluminación de la pieza se utilizaron los stock que tiene la sala, con el n de que entrara la mínima luz natural, y así introducir un gran foco de luz que simulara al sol, enfrentando contra él las camisas. Dicha iluminación daría la sensación de unidad entre todas las camisas, y ayudaría a enfatizar el paisaje realizado.



Fig.23: Detalle colgando las camisas. Fuente: Lozano, M,A. (2017).





Fig.s 24 y 25: Detalle de las camisas sobre la sala. Fuente: Lozano, M,A. (2017).

6 - Materialización del proyecto

A continuación resumiremos de manera gráfica nuestra instalación realizada. Se muestran imágenes generales y de detalle que nos ayudan a visualizar más de cerca la obra.

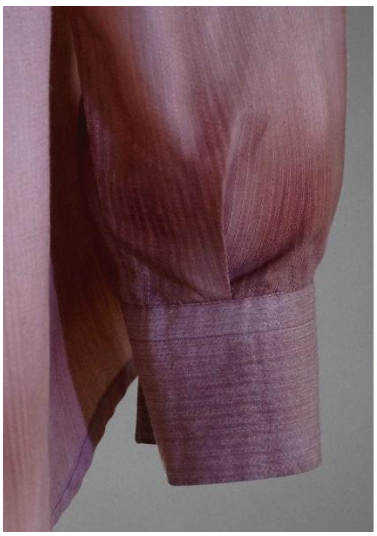



Fig. 26: Detalle de unas de las camisas teñidas. Fuente: Lozano, M,A. (2017).




Fig. 27 y 28. La obra final. Fuente: Lozano, M,A. (2017).



Fig.s 29, 30, 31 y 32: Detalle de las formas creadas por el teñido.
Fuente: Lozano, M,A. (2017).



Fig.s 33 y 34: Fotografía detalle de las camisas generando un paisaje con el teñido. Fuente: Lozano, M,A. (2017).



Fig. 35: Detalle de las camisas colocadas. Fuente. Lozano, M,A. (2017).

7 - Conclusiones

Como todo trabajo de investigación y posterior producción artística, las conclusiones suponen el final de una etapa, pero el inicio de otra nueva. Con este proyecto hemos tratado de aunar en una instalación aquellos aspectos que nos atraerían como investigadores del ámbito artístico. Existe una estrecha relación entre los conceptos que hemos ido encontrando en proyectos anteriormente desarrollados. Estas vinculaciones, que hemos puesto de manifiesto mediante una instalación, dan lugar a las siguientes conclusiones, el desarrollo de un proyecto artístico fundamentado en el concepto de paisaje cultural, materializado de forma instalativa tiene una serie de cualidades que ayudan al espectador a conectar con la obra. Además, el poder de evocación que tiene una instalación en la que participan los sentidos y esa conexión entre nosotros y la obra se crea principalmente en base a la experiencia vivida durante nuestras experiencias personales, y la realización del proyecto. La idea de la instalación como representación de un paisaje se entrecruza con la idea del recorrido físico en la misma. Y por último, existe una clara limitación en esta instalación, pues lo que presentamos no deja de ser una aproximación de nuestra visión del paisaje vinícola jumillano. Hemos tratado de dar sentido a nuestra instalación dejando claro que el paisaje vinícola jumillano es un concepto muy importante en la misma y analizando los aspectos que proporcionaban unidad, veracidad y un sentido de la narración en conjunto.

9 - Bibliografía

Álvarez, L. (2009, mayo 5). La identidad personal en la Región de Murcia. Revista murciana de Antropología, 16, pp.390-324. (2011, enero 4). La categoría del Paisaje Cultural. Antropología Iberoamericana , 6, pp. 57-80.

(2012, octubre, 4). Plan Nacional del Paisaje Cultural . agosto, 30, 2017, de Instituto del Patrimonio Cultura de España Sitio web: http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/paisajes. html

Bachofen. J. J. (1988). Mitología arcaica y derecho materno. Barcelona: Anthropos.

Benjamin, Walter. 1989, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Buenos Aires: Editorial Taurus. Goodman, N. (1976) Los lenguajes del arte. Barcelona: Seix Barral.

Capanaga, P. (2004). Publicidad y nuevos consumos: algunos motivos para hablar del lenguaje del vino en la clase de E/LE. Scrittura e con itto: Actas del XXI Congreso AISPI, Vol. 2, 27-46.

Danto, A. C. (1999). Después del n del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós.

García López, A. y Lapeña Gallego, G. (2013). Arte y cocina: nuevas formas de expresión artística a través de los alimentos. ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación, 5, 1-12.

Mazza G. y Brouillard R. (1990). The mechanism of co- pigmentation of anthocyanins in aqueous solutions. Phytochemistry, 29, 1097-1102.

Miret, Nin (2007). El vino en el Arte. Barcelona: Lunwerg.

Muíño, I., Apeleo, E., Pérez-Santaescolástica, C., Díaz, M. T. y Pérez, C. (2013). Efecto de la adición de extracto de vino tinto en la conservación de hamburguesas de cordero enriquecidas en ácidos grasos omega-3. Revista Complutense de Ciencias Veterinarias, 7(1), 19-22.

Nogué, J. (2008). El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España. Valencia: EVREN Núñez, R. (2008). El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España. Valencia: EVREN

Osorio Hernández, E. (2007). Actividad antifúngica y antibacteriana de extractos polifenólicos contra microorganismos topatógenos. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma Agraria “Antonio Narro”. Coahuila, Raquejo, T. (2016). LAND ART. San Sebastián: Nerea

Rodríguez Rodríguez, P. (2008). Estudio del per l aromático durante la crianza de vinos D.O. Jumilla. Factores influyentes. Tesis de Máster. Departamento de Tecnología de alimentos, Nutrición y Bromatología. Universidad de Murcia.

Romero Cagigal, I. (2002). Polifenoles del vino tinto inhiben la proliferación, e inducen apoptosis en células de cáncer de próstata LNCaP. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

Walter, B. (1972). Discursos interrumpidos I. Argentina: Tararus.

Zamora Marín, F. (2003a). La química del color del vino. Acenología. Revista de Etnología Científica y Profesional, 140, recuperado de http://www.acenologia.com/cienciaytecnologia/ quimica_color_vino_cienc1213.htm

(2003b). Elaboración y crianza del vino tinto; Aspectos científicos y prácticos. Madrid: AMV ediciones y Mundiprensa .

OS ÁLBUNS LITOGRÁFICOS E A

PAISAGEM DO RECIFE DO SÉCULO XIX, BRASIL

Mirela Duarte

Resumo: A paisagem do Recife foi representada e divulgada em quatro álbuns litográficos ao longo do século XIX. Os álbuns foram lançados respectivamente em 1847, 1852, 1863 e 1878, e apresentam paisagens da cidade e dos arrabaldes desenhadas por artistas estrangeiros que estavam no Recife neste período. Os desenhos foram reproduzidos em quantidade com o advento da litografia, divulgando a paisagem recifense com a comercialização dos álbuns no Brasil e no exterior. Para compreender este fenômeno de apreensão, representação e divulgação da paisagem no âmbito artístico e histórico, os álbuns foram analisados de forma comparativa seguindo-se de uma análise histórica que buscou associar as imagens ao desenvolvimento da cidade e à contextualização da atuação dos desenhistas e litógrafos. As análises mostram como estes álbuns apresentam tanto as singularidades de uma cidade provinciana e portuária do litoral brasileiro no século XIX, como os melhoramentos que impulsionavam o crescimento do Recife e que pretendiam torná-la uma cidade moderna segundo os moldes europeus. Nota-se também como os artistas contribuíram para a formação da apreciação estética da paisagem por parte da população local, fortalecendo o gosto dos recifenses do século XIX pelas imagens da cidade.

Palavras chave: Paisagem; Litografia; História da Paisagem; Recife; Século XIX.

THE LITHOGRAPHIC ALBUMS AND THE LANDSCAPE OF RECIFE IN THE NINETEENTH CENTURY, BRASIL

Mirela Duarte

Abstract: The landscape of Recife was represented and disseminated in four lithographic albums throughout the 19th century. The albums were released respectively in 1847, 1852, 1863 and 1878, with drawings made by foreign artists. The drawings were reproduced in quantity by the lithographers, disseminating the landscape of Recife with the commercialization of the albums in Brazil and abroad. In order to understand this phenomenon of apprehension, representation and dissemination of the landscape, the albums were analyzed in a comparative way, followed by a historical analysis that sought to associate the images with the development of the city. The analyzes show how these albums present both the peculiarities of a provincial city of the Brazilian coast in the nineteenth century, and the improvements that drove the growth of the city in this period. It is also noted how the artists contributed to the formation of the aesthetic appreciation of the landscape by the local population.

Keywords: Landscape; Lithography; History of the Landscape; Recife; Nineteenth Century.

OS ÁLBUNS LITOGRÁFICOS E A

PAISAGEM DO RECIFE DO SÉCULO XIX, BRASIL

Mirela Duarte

Introdução

No século XIX, muitos artistas estrangeiros estiveram na cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco no nordeste do Brasil. Alguns deles foram desenhistas que registraram a paisagem do Recife a partir de uma experiência de vivência e apreensão estética da cidade, criando imagens que foram reproduzidas a partir da técnica da litografia[1] e reunidas em álbuns para fins de comercialização. No total, foram confeccionados quatro álbuns litográficos com imagens do Recife nos anos de 1847, 1852, 1863 e 1878, os quais foram comercializados entre a população local e também no exterior, o que contribuiu para a divulgação da paisagem recifense num período em que o Brasil já havia se tornado independente de Portugal mantendo seus portos abertos à circulação de pessoas e de mercadorias da indústria tipográfica como livros e periódicos (Bragança and Abreu 2010), e da indústria litográfica como os álbuns artísticos (Lima 2000).

Neste período, a cidade do Recife já contava com oficinas tipográficas, fabricando vários impressos, e com oficinas litográficas que confeccionavam rótulos ilustrados de produtos e até mesmo periódicos com caricaturas, auxiliando a própria indústria tipográfica. Entretanto, até meados do século XIX, a cidade carecia de oficinas tipográficas que produzissem imagens artísticas que exigiam um maior rigor na qualidade da impressão, o que a princípio era feito na Europa. Por essa razão, os primeiros álbuns litográficos com imagens do Recife foram editados na Alemanha, e só depois do estabelecimento de uma oficina litográfica chefiada por um litógrafo alemão, passe-se a editar os álbuns no Recife. Mas em ambos os casos, os artistas responsáveis pela

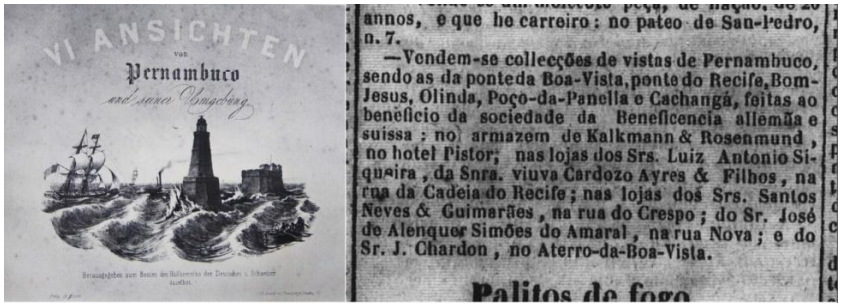
[1] A litografia é uma técnica de impressão que utiliza pedra, inventada pelo alemão Alois Senefelder e patenteada por ele em 1798. O processo de impressão é definido pelo próprio Senefelder como um processo químico, pois se baseia essencialmente na repulsão entre óleo e água. Em linhas gerais, o desenho que se quer imprimir é transferido para uma pedra lisa especial com o auxílio de um lápis gorduroso cuja tinta será fixada na rugosidade da pedra, depois a pedra deverá ser umedecida e sobre ela deve-se aplicar a tinta litográfica que será repelida nas áreas molhadas e aderida à tinta do desenho. Finalmente, coloca-se uma folha de papel que é prensada sobre essa matriz, dando origem a uma 'imagem gravada', também chamada simplesmente de 'litografia' (Lima 2000).

representação das paisagens recifenses faziam seus registros *in loco*, ou seja, estavam no Recife ao realizarem seus desenhos que eram sempre resultado da escolha de um recorte e um enquadramento da paisagem, fruto da experiência estética com a cidade. Só depois esses desenhos eram reproduzidos com a técnica da litografia e editados em álbuns.

O conhecimento dos álbuns litográficos e o olhar curioso sobre as imagens do Recife que os compõem suscitou a análise aqui apresentada que partiu da formulação das seguintes perguntas: o que determinou o enquadramento estabelecido pelos artistas na representação das paisagens recifenses? Em que medida a cultura dos países de origem desses artistas influenciava nestas escolhas? É possível afirmar que esses artistas contribuíram, por meio da educação do olhar, com a formação da apreciação estética da paisagem do Recife?

1 - Os álbuns litográficos e as imagens artísticas do Recife do século XIX

O primeiro álbum litográfico com imagens artísticas do Recife foi lançado em 1847 e intitulava-se "*VI Ansichten von Pernambuco and seiner Umgebung*" (Série de seis vistas de Pernambuco e seus arredores), tratando-se de um empreendimento estrangeiro por ter sido editado em Dresden na Alemanha pelo litógrafo W. Bässler nas oficinas de J. Braunsdorf (Ferrez 1954, 29). O álbum é composto por seis imagens do Recife, além da ilustração da capa, desenhadas por um artista desconhecido, provavelmente estrangeiro devido ao caráter do empreendimento, mas cujo desconhecimento torna imprecisa a data em que os desenhos foram elaborados[2]. Apesar de ter sido editado no exterior, o que reforça que no Recife as oficinas litográficas não produziam litografias artísticas, a venda do álbum foi anunciada num jornal local, o Diário de Pernambuco, em anúncios nas edições dos dias 15 de maio e 25 de novembro de 1848, portanto um ano após a sua edição, informando diversos pontos de venda na cidade (Fig. 1).


VI ANSICHTEN
von
Pernambuco
and seiner Umgebung

annos, e que he carreiro: no pateo de San-Pedro, n. 7.

—Vendem-se collecções de vistas de Pernambuco, sendo as da ponte da Boa-Vista, ponte do Recife, Bom-Jesus, Olinda, Poço-da-Panella e Cachangá, feitas ao benefício da sociedade da Beneficencia allemãa e suissa: no armazem de Kalkmann & Rosenmund, no hotel Pistor; nas lojas dos Srs. Luiz Antonio Siqueira, da Snra. viuva Cardozo Ayres & Filhos, na rua da Cadeia do Recife; nas lojas dos Srs. Santos Neves & Guimarães, na rua do Crespo; do Sr. José de Alenquer Simões do Amaral, na rua Nova; e do Sr. J. Chardon, no Aterro-da-Boa-Vista.

Palitos de fogo

Fig. 1: Capa do álbum *VI Ansichten von Pernambuco and seiner Umgebung*; Anúncio do jornal Diário de Pernambuco em 15-V-1848. Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro; Acervo do Diário de Pernambuco, Recife.

A imagem da capa apresenta um farol e uma pequena fortificação que demarcavam a entrada do Porto do Recife, representadas num mar agitado com a presença de embarcações, e além desta

[2] Interpreta-se que foram elaborados já na década de 1840 por conta da presença, nos desenhos, de equipamentos urbanos construídos neste período como a Ponte da Caxangá.

tem-se três imagens do centro urbano do Recife, e mais três imagens dos arrabaldes da cidade (Fig. 2). As três imagens do centro do Recife apresentam: a ponte do Recife, a ponte da Boa Vista, e o Arco do Bom Jesus onde funcionava um mercado para venda de escravos, se delimitava o fim da área urbana e a partir do qual se ia em direção à cidade de Olinda. As três imagens dos arrabaldes da cidade apresentam uma vista de Olinda, uma vista da Ponte da Caxangá e o Poço da Panela. As imagens deste álbum têm dimensões semelhantes, de aproximadamente 170 x 260mm.



Fig. 2: Litografias do álbum *VI Ansichten von Pernambuco and seiner Umgebung*: 1. Ponte do Recife, 2. Ponte da Boa Vista, 3. Arco do Bom Jesus, 4. Olinda, 5. Ponte da Caxangá, 6. Poço da Panela. Fonte: Ferrez, 1954.

O segundo álbum foi editado com doze imagens cromolitográficas[3] a partir de desenhos do artista alemão Emil Bauch, e foi lançado em 1852 pelo litógrafo também alemão F. Kaus com o título "*Souvenirs de Pernambuco*". Sabe-se que Emil Bauch permaneceu no Recife entre os anos de 1849 e 1852, quando fez os desenhos para serem editados neste álbum possivelmente

[3] O processo se assemelha ao da litografia, com a diferença de que, com este método, as imagens são impressas em cores. A técnica se desenvolveu a partir de 1836 com o trabalho dos litógrafos franceses Godefroi Engelmann e seu filho (Lima 2000).

confeccionado na Alemanha (Ferrez 1984) pois, no Recife deste período, ainda não existia oficina litográfica que utilizasse a técnica da cromolitografia para realização de imagens artísticas e com alta qualidade como as deste álbum[4].

O álbum foi composto com estampas em grande formato, medindo 293 x 544mm (Ferrez 1954, 33). Das doze imagens, todas elas enumeradas e nomeadas, oito apresentam o centro urbano do Recife e quatro são dos arrabaldes. São imagens do centro urbano: Entrada do Porto de Pernambuco, Rua da Cruz, Largo do Corpo Santo, Alfândega, Rua do Crespo, Largo do Theatro e Palácio do Governo, Ponte da Boa Vista, Largo da Matriz da Boa Vista. Destas imagens, destacam-se aquelas que representam ruas da cidade, que não tinham sido apresentadas pelo álbum anterior editado por Bässler. As quatro últimas imagens do álbum apresentam os arrabaldes do Recife: Cais da Ponte d'Uchôa, Casa da Família Tavares da Silva ou Ponte do Manguinhos, Ponte pênsil da Caxangá, Olinda. A Fig. 2 a seguir mostra algumas destas imagens que segundo Ferrez (1954) mostram as edificações do Recife com alto grau precisão e veracidade, além de incluir figuras humanas e grupos de pessoas animando a cena e conferindo um efeito gracioso às imagens.



Fig. 3: Algumas cromolitografias do álbum *Souvenirs de Pernambuco*: 1. Alfândega, 2. Rua da Cruz, 3. Rua do Crespo, 4. Olinda, 5. Ponte pensil da Caxangá, 6. Casa da Família Tavares da Silva ou Ponto do Manguinhos. Fonte: Ferrez, 1984.

[4] No Rio de Janeiro, um artista francês chamado Arnaud Julien Pallière já exercia alguma atividade de litógrafo desde 1819 por conhecer o ofício, mas considera-se que o início das atividades de Oficinas Litográficas no Brasil tenha partido da iniciativa do Arquivo Militar, órgão do governo que contratou um litógrafo suíço, Johan Jacob Steinmann, em 1824, e que trouxe as máquinas necessárias para a instalação da Oficina e as realizações de trabalhos oficiais. Já no Recife, a primeira oficina litográfica começou a funcionar em 1834, mas realizava apenas trabalhos pequenos e sobretudo comerciais, como etiquetas e rótulos de produtos (Lima 2000).

O terceiro álbum, intitulado "Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte", foi editado no Recife pela primeira vez em 1863 graças à instalação de uma importante oficina litográfica na cidade, tendo recebido sucessivas edições entre 1863 e 1865 inclusive com inserção de novas imagens. A oficina foi aberta em 1861 pelo litógrafo alemão Franz Heinnrich Carls, que chegou no Recife em 1859 onde permaneceu até o fim de sua vida à frente da oficina que obteve grande sucesso executando impressões comerciais e artísticas de alta qualidade[5] (Lima 2000). O álbum litográfico foi, portanto, um importante empreendimento da oficina ainda no início das suas atividades, mostrando a capacidade de execução de excelentes litografias.

Para elaboração das vistas do Recife, F. H. Carls contratou os serviços do desenhista suíço Luis Schlappriz que estava no Recife desde 1858 acompanhando o seu irmão que era Cônsul da Suíça[6] (Lima 2000). Com os desenhos de Schlappriz, o álbum foi composto com 33 imagens do Recife e arrabaldes, sendo mais conhecida uma edição com 31 imagens (sendo este o álbum acessado para análise por esta pesquisa), todas com um tamanho semelhante de aproximadamente 200 x 290mm. Das 31 imagens, as 20 primeiras apresentam o núcleo urbano do Recife, enquanto sete apresentam os arrabaldes, três apresentam outras pequenas cidades nas proximidades do Recife (Cabo e Vitória), e uma apresenta tipos humanos (um grupo de negros)[7]. A Fig. 4 a seguir mostra algumas das imagens, onde se percebe a qualidade dos desenhos que fazem desta coleção, "a mais bela de todas as coleções de estampas da cidade, no século passado, não só pelo número e variedade das pranchas como, especialmente, por sua perfeição técnica, por seu valor artístico-histórico, que honra as artes gráficas do Recife" (Ferrez 1954, 46).

[5] Segundo alguns historiadores, F. H. Carls teria vindo ao Recife, após passar pelo Rio de Janeiro e pela Bahia, contratado para trabalhar no primeiro jornal recifense a ser ilustrado por litografias, com o gravador francês Afonso Besson. O jornal chamava-se "O monitor das famílias", e nele constam inclusive algumas litografias com registros da passagem do Imperador Pedro II pela cidade do Recife, o que durou dias e foi motivo de embelezamentos da cidade para as inúmeras festividades, tendo sido registrado pela imprensa (Lima 2000).

[6] O artista já desenvolvia ilustrações para jornais, tendo apresentado, em 1861, trabalhos na Exposição Provincial de Pernambuco quando foi selecionado para Exposição Nacional, e depois para Exposição Universal.

[7] Para conhecimento de todas as imagens, consultar Ferrez (1954) e Ferrez (1981).



Fig. 4: Algumas litografias do álbum *Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte*: 1. A entrada de SS. AA. Il. no porto de Pernambuco a 16 de janeiro de 1865. 2. Rua da Cruz, 3. Vista do Recife tomada do salão do Theatro de S. Isabel, 4. S. Antão cidade de Victoria (na Província de Pernambuco), 5. Uma parte da passagem (sítios de Franco F. Baltar – Henrique R. de Oliveira – Mel. Ignacio de Oliveira, 6. Vista dos Caes da Ponte d'Uchôa. Fonte: Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzidas em Ferrez, 1981.

Neste álbum, nota-se a presença de algumas vistas do Recife já registradas pelos dois álbuns litográficos anteriores como a Rua da Cruz, a Rua do Crespo, a ponte do Recife e a ponte da Boa Vista, mas destaca-se a inserção de inúmeras imagens inéditas de áreas antigas da cidade que havia passado por melhorias, como também de áreas novas ou novos equipamentos urbanos, demonstrando que o desenhista registrava a novidade ao passo que a cidade ia crescendo. Destaca-se também a inserção de tipos humanos em todos os desenhos de Luis Schlappriz, conferindo uma identidade artística ao álbum. Segundo Ferrez (1954):

Temos diante dos olhos toda a vida da cidade e o seu povo: brancos, pretos, mulatos, caboclos, senhores de engenho, senhoras e senhoritas da aristocracia, negociantes portugueses, mercadores, vendedores ambulantes, tipos originais, colhidos em suas atividades diárias, todos estão vivos nestas deliciosas gravuras desenhadas com humor e fielmente observados (Ferrez 1954, 46).

As imagens apresentam ainda uma riqueza de detalhes de ruas, praças, prédios e pontes, e além disso apresentam os arrabaldes com ares bastante pitoresco, cujo estilo foi muito apreciado pelos recifenses da época. Sabe-se que, apesar do cunho artístico, existia um viés comercial na iniciativa já que o álbum foi editado exclusivamente para fins de comercialização, e sua venda foi anunciada nos jornais da época, assim como a venda das imagens avulsas, muitas vezes sendo vendidas na medida em que iam sendo impressas (Lima 2000).

Dentre os álbuns litográficos com imagens do Recife, esse foi o mais bem-sucedido, tendo sucesso também em termos de venda, o que certamente se deve à qualidade das litografias, à quantidade de litografias produzidas, e à facilidade na aquisição já que o álbum era confeccionado e vendido no Recife. Por essa razão, em 1878, F. H. Carls repetiu o empreendimento lançando o "Álbum de

Pernambuco e seus arrabaldes", existindo edições lançadas com números distintos de desenhos: no total são 58, mas é possível encontrar álbuns com 40 a 50 desenhos de colaboradores anônimos, impressos em cromolitografia.

A edição deste quarto álbum foi empreendida a pedido dos recifenses que apreciaram o álbum anterior e almejavam adquirir imagens semelhantes, conforme o próprio Carls informa no texto anunciando o lançamento do álbum:

Um grande número de amigos animou-me há diversos anos para publicar um álbum de vistas dos lugares e edifícios mais notáveis e belos da nossa Cidade do Recife e de seus arrabaldes. Cedendo a estas instâncias e desejoso de facilitar ao público em geral a aquisição de um álbum interessante, de fato empreendi esse trabalho publicando 30 vistas diferentes, mas já a falta de colaboradores hábeis e inteligentes, já a inoportunidade do tempo me obrigaram a abandonar então a empresa.
Hoje de novo se me lembrou a ideia e com instâncias da parte de muitos dos meus amigos, em vista dos importantes melhoramentos e embelezamentos que tanto formosearam o aspecto geral da nossa cidade, e, auxiliado por um habilíssimo colaborador, tenho a honra de apresentar ao respeitável público desta Província as 10 primeiras vistas produzidas em cromolitografia.
Tenciono publicar mensalmente duas destas vistas e para que esteja ao alcance de todos tenho estabelecido para os assinantes o módico preço 2$000 réis, por cada uma caderneta com duas vistas, sendo o preço de cada uma vista avulsa 1.000 rs. para os assinantes e 3.000 rs. para os que não forem assinantes.

A distribuição será feita nos dias 3 ou 4 de cada mês e as assinaturas serão pagas nesses mesmos dias. A série completa compõe-se de 40 a 50 vistas, número que presentemente me parece suficiente para satisfazer a todas as exigências, mas que poderá ser elevado caso assim se torne desejável.
Convencido de que o respeitável público acolherá benevolamente essa bela empresa, tomo a liberdade de convida-lo a auxilia-la assinando a lista anexa protestando desde já que esforçar-me-ei sempre a produzir um trabalho digno da alta inteligência dos meus protetores e amigos e da importância da nossa Capital.

Pernambuco, Agosto de 1878, F. H. Carls (Bruscky 2007).

O informe de Carls sugere que o tempo decorrido entre a edição do álbum anterior e este foi resultado da ausência de um desenhista habilidoso a seu serviço, pois Schlappriz não se estabeleceu definitivamente no Recife como Carls. Além disso, fica explícita a intenção comercial do álbum, uma vez que Carls oferece a possibilidade de realizar assinatura para pagamento e recebimento mensal das litografias lançadas, o que demonstra também que este era um produto

desejado pelo público, notadamente a burguesia e a elite recifense. Se as imagens se tornaram objeto de consumo, e possuí-las tornou-se moda, a oficina litográfica era justamente o local onde se produziam estas imagens para consumo em massa (Lima 2000).

O "habilíssimo colaborador" mencionado foi um gravador alemão chamado Luis Adam Cornell Krauss, que assinava L. Krauss e vivia no Sul Brasil. Foi para o Recife contratado por F. H. Carls em 1877, tendo se naturalizado brasileiro e se estabelecido na cidade onde formou família e ficou até o seu falecimento em 1904 (Lima 2000). Graças a seu trabalho, e de outros anônimos que colaboraram com o empreendimento de Carls, as 58 imagens foram lançadas mensalmente e assim ficaram bastante famosas tornando-se objeto de desejo por um segmento da população local.

O álbum completo, com as 58 cromolitografias, apresenta 34 imagens do centro urbano do Recife, 20 imagens dos arrabaldes e quatro imagens de pequenas cidades nas proximidades do Recife (Cabo, Escada e Paudalho), todas com tamanhos semelhantes, de aproximadamente 200 x 300mm (Fig. 5).



Fig. 5: Algumas litografias do *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes*: 1. Capa do álbum, 2. Ponte do Recife. 3. Rua 1º de Março, 4. Cidade de Santo Agostinho do Cabo, 5. Povoação de Beberibe, 6. Panorama de Olinda e Recife tirado da Ladeira da Misericórdia. Fonte: Bruscky 2007.

Apesar da grande realização comercial empreendida com a produção destas 58 cromolitografias, especialistas em iconografia brasileira destacam que a os desenhos não foram elaborados por um artista desenhista ou pintor. Diferente do trabalho de Luis Schlappriz, L. Krauss era um artesão gravador e criava as imagens a partir de fotografias, e "como estas fotografias foram tiradas de ruas desertas, lançou mão, para movimentá-las, de grupos e personagens que aparecem nas pitorescas e raras gravuras desenhadas por Schlappriz. Um cotejo cuidadoso das duas coleções demonstra-o imediatamente" (Ferrez 1988, 18), não sendo assim um álbum comparável ao anterior do ponto de vista estético.

Entretanto, por ter sido bastante comercializado, este é talvez o álbum que ficou mais conhecido, sendo muito procurado por estudiosos por conter muitas imagens que divulgaram e ainda divulgam o Recife da segunda metade do século XIX, pois, como afirma Ferrez (1954, 56), "Por elas conhecemos o Recife, - grosso modo, de 1870 a 1885; é o Recife mais espalhado, mais cheio de casas, tanto na cidade que vai se derramando cada vez mais para a Boa Vista, como nos arredores, onde as chácaras se multiplicaram". Assim, um cotejo entre esse álbum e o anterior mostra, para além da repetição de figuras humanas, as importantes modificações ocorridas na cidade ao longo de duas décadas. Comparando os dois álbuns empreendidos por F. H. Carls com os dois álbuns empreendidos no exterior em 1847 e 1852, é possível observar estas mudanças ocorridas na cidade num recorte de quatro décadas e perceber como as escolhas dos trechos da cidade e dos arrabaldes pelos artistas, ao elaborarem seus desenhos, levavam em consideração o desenvolvimento urbano do Recife, além do pitoresco das paisagens.

A Tab. 1 a seguir apresenta, de forma sintética, as informações referentes aos quatro álbuns litográficos, sendo possível observar a predominância de desenhistas e litógrafos vindos da Alemanha que atuaram no Recife na elaboração destes álbuns. Neste sentido, observamos a importância do olhar do artista estrangeiro sobre a paisagem recifense, sobretudo o olhar do desenhista, pois os recortes e enquadramentos das vistas que constam nos álbuns são resultado de suas escolhas a partir da experiência estética travada com o Recife ainda no início do processo de produção dos álbuns litográficos, para só depois serem editados para fins de comercialização. Neste sentido, convém compreender as escolhas destes artistas, tentando reconstruir seus percursos pelo Recife do século XIX e os elementos da cidade e dos arrabaldes que mereceram uma apreensão estética para serem enquadrados e representados, e posteriormente divulgados nos álbuns.

Álbuns:	*VI Ansichten von Pernambuco and seiner Umgebung*	*Souvernirs de Pernambuco*	Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte	Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes
Desenhista	Desconhecido	Emil Bauch	Luís Schlappriz	L. Krauss*
Nacionalidade	Provavelmente estrangeiro	Alemão	Suíço	Alemão
Litógrafo	W. Bässler	F. Kaus	F. H. Carls	F. H. Carls
Nacionalidade	Alemão	Alemão	Alemão	Alemão
Local de edição do álbum	Dresden, Alemanha	Provavelmente na Alemanha	Recife, Brasil	Recife, Brasil
Qtd. de img.	6 + capa	12	33	58
Ano de publicação	**1847**	**1852**	**1863**	**1878**

*Análises apontam que L. Krauss elaborava os desenhos a partir de fotografias.
Tab. 1: Síntese das informações sobre os álbuns litográficos. Fonte: A autora.

2 - O desenvolvimento urbano do Recife nos álbuns litográficos: seguindo os passos dos artistas

Entre 1837 e 1844, a cidade do Recife vivenciou um momento de melhorias em sua infraestrutura urbana graças à gestão do então presidente da Província de Pernambuco, Francisco Rêgo Barros, que, segundo Guerra (1973), tinha a intenção de transformar o Recife numa cidade moderna aos moldes europeus, pautada nos princípios de progresso social com o predomínio da ordem, da simetria e da regularidade no trato urbano[8], o que foi influência da sua formação profissional em Paris. Para isso, o presidente da Província trouxe da França o engenheiro Vauthier, e da Alemanha o engenheiro Kersting e vários operários para servirem nas obras urbanas ocorridas na cidade.

Com os melhoramentos urbanos, o Recife tornou-se mais agradável para se andar, conhecer e retratar[9], período em que coincide com o início da produção dos desenhos que viriam compor os quatro álbuns litográficos elaborados ao longo das quatro décadas seguintes. Iniciou-se, neste período, a construção do primeiro teatro da cidade, o Teatro de Santa Isabel, e da ponte da Caxangá localizada nos arrabaldes do Recife, ambos projetados por Vauthier, além de reparos estruturais e estéticos nas duas únicas pontes do centro da cidade, a ponte do Recife e a ponte da Boa Vista, e a construção de diversas estradas que facilitavam o acesso aos arrabaldes e cidades vizinhas, como Olinda, Paudalho, Vitória de Santo Antão, Poço da Panela, Apipucos e Caxangá. Estas primeiras melhorias foram registradas no álbum litográfico *VI Ansichten von Pernambuco and seiner Umgebung*, de 1847, levando ao entendimento de que o artista responsável pelos desenhos estava na cidade durante o início do governo de Francisco do Rêgo Barros, tendo presenciado as obras na cidade. Apesar disto, a capa do álbum apresenta justamente a imagem que caracteriza o Recife ainda como uma pequena cidade portuária da costa brasileira, a entrada do porto do Recife, além de conter uma imagem do Arco do Bom Jesus, um elemento marcante da paisagem provinciana de uma cidade ainda bastante contida entre "portas"[10], indicando que apesar do progresso, a cidade resguardava ainda estas características singulares (Tab. 2).

---

[8] Durante a gestão de Francisco do Rêgo Barros entre os anos de 1837 e 1844, o governo elaborou as "Determinações de Arquitetura, Regularidade e Aformoseamento da Cidade" que constam no Livro das Posturas da Câmara Municipal do Recife – 1839/1840, sobretudo para instruir na padronização das ruas, tornando-se referência para as novas atitudes de ordenamento da cidade (Guerra 1973, 56; Souza 2002, 187).

[9] No período anterior, no final da década de 1830, a precariedade da cidade foi registrada por Charles Darwin, que aportou no Recife em 1836 quando fazia sua expedição científica a bordo do Beagle. O registro consta no "Diário das Investigações sobre História Natural e Geologia dos países visitados durante a viagem ao redor do Mundo pelo navio de Sua Majestade "Beagle" sob o comando do capt. Fitz Roy", onde afirma: "A cidade é por toda parte detestável, as ruas estreitas, mal calçadas e imundas; as casas, altas e lúgubres." (Souto Maior and Dantas Silva 1992, 165).

[10] O Recife possuía, ainda na primeira metade do século XIX, três arcos que eram considerados as portas da cidade: o Arco do Bom Jesus que era a Porta da Terra no extremo norte do povoado controlava a passagem que ligava ao povoado de Olinda; o Arco da Conceição, numa cabeceira da Ponte do Recife, que era a Porta da Balsa a oeste do povoado para controle entre o Recife e Santo Antônio, povoado que ficava do outro lado da ponte demarcado pelo

Emil Bauch chegou ao Recife em 1849 para elaborar os desenhos para o álbum *Souvenirs de Pernambuco*, ou seja, apenas 2 anos depois do lançamento do álbum de Bässler e possivelmente enquanto edições deste álbum ainda eram vendidas na Europa e no Brasil, ainda que nesta pesquisa não tenha sido possível identificar se a intenção de se confeccionar um álbum litográfico por parte de Emil Bauch e seu editor tenha partido do conhecimento da edição do álbum de Bässler. De toda forma, quando Bauch aportou no Recife, encontrou a cidade já bastante melhorada e marcada com a presença de importantes edifícios como o da Alfândega e do Palácio Presidencial. A cidade também tinha recebido melhorias nas condições urbanas das suas ruas e largos, e para Ferrez (1984):

Quis, portanto, o artista pintor nos mostrar a cidade do Recife, que acabava de sofrer grandes, duradouras e mesmo revolucionárias reformas, executadas durante o governo (1837-44) esclarecido e progressista de Francisco do Rego Barros, Barão, Visconde e depois Conde da Boa Vista, época da chegada da missão francesa de Luiz Vauthier (1840-46) e também dos artífices alemães. (Ferrez 1984, 3).

Nos desenhos de Emil Bauch, percebemos que a trilha deste artista se estendeu para além do artista do álbum anterior: com mais imagens do centro urbano do Recife, é possível constatar que Bauch transitava com mais facilidade pelos espaços públicos da cidade, chegando a representar largos e ruas importantes da cidade, a Rua da Cruz e a Rua do Crespo[11], que foram omitidas pelo álbum anterior possivelmente por não se encontrarem ainda reformadas e melhoradas. Por outro lado, no álbum *Souvenirs de Pernambuco* não encontramos imagem do Arco do Bom Jesus que foi demolido em 1850, e nem da importante Ponte do Recife que passava por uma reforma, mas que voltou a aparecer no álbum de Schlappriz bastante modificada (Tab. 2).

A valorização dos novos elementos da cidade é evidente nas escolhas de Emil Bauch, que também desenhou a ponte da Caxangá, além do edifício da Alfândega, do Teatro de Santa Isabel e do Palácio Presidencial. Até mesmo ao representar os arrabaldes da cidade, onde predominava um aspecto natural e pitoresco da paisagem, escolheu dar enfoque a edificações, a exemplo da litografia denominada "Casa da Família Tavares da Silva ou Ponte do Manguinhos" em que destaca a edificação projetada por Vauthier, o que demonstra que o olhar de Bauch era bastante arquitetônico, possivelmente de um artista habituado aos centros urbanos. Entretanto desenhou também antigos elementos da cidade, como a Igreja do Corpo Santo, apesar de representá-la com um aspecto bastante monumental, e a entrada do porto, uma imagem bastante recorrente do Recife no século XIX.

Arco de Santo Antônio, ou a Porta Sul; e existia ainda a Porta do Mar localizada no cais do porto para controle do acesso de quem chegava ao Recife pelo mar (Cavalcanti 2017).

[11] Hoje, Rua do Bom Jesus e Rua 1º de Março, respectivamente.

Emil Bauch deixou uma trilha que foi seguida por Schlappriz uma década depois. Não se sabe se o suíço Schlappriz e o litógrafo alemão F. H. Carls tiveram acesso ao álbum *Souvenirs de Pernambuco*, uma lacuna que ainda persiste nesta pesquisa, mas quase todos os enquadramentos escolhidos por Bauch foram repetidos no álbum "Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte" de 1861, ainda que desenhados com um traço bastante distinto. Para além dos recortes já estabelecidos por Emil Bauch, Schlappriz inseriu muitos outros neste álbum, expandindo sua trilha pelo Recife e pelos arrabaldes (Tab. 2).

Entre as décadas de 1850 e 1860, outras melhorias continuaram ocorrendo no Recife, com destaque para a instalação de uma estação ferroviária na cidade, conectando-a com o sistema ferroviário nacional implantado pelo Imperador D. Pedro II. Além disso, constantes obras públicas seguiam melhorando a condição urbana da cidade, como a instalação de um sistema de abastecimento de água em fontes públicas, a construção de uma Casa de Detenção, um Hospital e a terceira ponte da cidade, a Ponte de Santa Isabel, obras agora dirigidas pelo engenheiro brasileiro que substituiu o francês Vauthier, José Mamede Alves Ferreira, formado na Universidade de Coimbra (Costa and Acioli 1985). Todas estas realizações aparecem nos desenhos de Schlappriz.

Destaca-se também a implantação do sistema de bondes sobre trilhos puxados por burros e as "maxambombas", trens que ligavam o Recife aos seus arrabaldes, empreendimentos que contribuíram para o crescimento e desenvolvimento da cidade, já que os bondes e os trens levavam a população em maior número aos estabelecimentos comerciais, ao teatro ou às procissões, além de comunicar de forma mais eficaz o Recife com os arrabaldes e outros municípios da Província (Sette 1948). Nos desenhos de Schlappriz, as muitas imagens dos arrabaldes e mesmo de cidades vizinhas demonstram como a melhoria no sistema de transporte público expandiu a trilha percorrida pelo artista. Além disso, a inserção de tantas figuras humanas sempre animando as cenas demonstram como a população se movimentava pelo centro urbano neste período, algo que certamente era observado por Schlappriz e que aponta para um olhar voltado para os aspectos culturais e sociais do Recife, para além dos aspectos arquitetônicos tão presentes em Emil Bauch.

Certamente o álbum com os desenhos de Schlappriz foi consultado e serviu de inspiração para a confecção do "Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes" de 1878 já que foram resultado do trabalho da mesma oficina litográfica e mesmo litógrafo. Por esta razão, mais de uma década depois é possível ver que o álbum de L. Krauss apresenta alguns dos recortes já enquadrados por Schlappriz, além de incluir muitos outros por conta do desenvolvimento urbano ocorrido na cidade (Tabela 2). Na segunda metade do século XIX, o Recife foi "aformoseado" com os jardins

públicos e a arborização urbana, algo que intensificou ainda mais a sociabilidade urbana uma vez que a população desejava usufruir desta novidade que aparece nas cromolitografias de L. Krauss, com destaque para o Campo das Princesas, o Pátio do Colégio e a Rua do Imperador.

Multiplicou-se, neste álbum litográfico, a quantidade de imagens das ruas do Recife, um elemento urbano cada vez mais apreciado pelas sociedades em fins do século XIX, tanto no Brasil como na Europa. Mas não por acaso, a imagem inaugural do álbum apresenta a entrada do porto do Recife, justamente a imagem que marca o aspecto mais singular da cidade desde o início da produção de imagens no século XIX. Por outro lado, neste álbum surgem imagens com ângulos e recortes inusitados e apenas possível graças ao recurso da fotografia, reforçando o papel desta técnica na confecção das imagens do "Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes". Cotejando as cromolitografias com fotografias da época, pode-se identificar a utilização de imagens produzidas por, pelo menos dois fotógrafos, o alemão Moritz Lamberg e o suíço Guilherme Gaensly, apontando para uma possível rede de relacionamento e colaboração entre os fotógrafos e a oficina litográfica de F. H. Carls, algo ainda não verificado por esta pesquisa.

Paisagens / Álbuns litográficos	**Primeiro Álbum:** *VI Ansichten von Pernambuco and seiner Umgebung* **1847**	**Segundo Álbum:** *Souvernirs de Pernambuco* **1852**	**Terceiro Álbum:** Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte **1861**	**Quarto Álbum:** Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes **1878**
Entrada do Porto do Recife				
Ponte do Recife		Em reforma		
Ponte da Boa Vista				
Arco do Bom Jesus		Demolido em 1850		
Ponte da Caxangá (arrabaldes)				
Poço da Panela (arrabaldes)				
Rua da Cruz				
Largo do Corpo Santo				
Cais da Alfândega				
Rua do Crespo/Rua 1º de Março				
Largo do Teatro/Campo das Princesas				Ajardinado
Largo da Boa Vista				
Ponte Uchôa (arrabaldes)				
Manguinhos (arrabaldes)				
Olinda (arrabaldes)				
Pátio do Colégio/Praça Pedro II			Fonte de água	Ajardinado
Bolsa de Pernambuco				
Pátio do Carmo				
Pátio da Penha				
Ponte de Santa Isabel			Nova ponte	
Recife visto do Teatro de Santa Isabel				

Casa de detenção			Novo edifício	
Fábrica de Gás				
Hospital Português			Novo edifício	
Vista das Cinco Pontas				
Madalena (arrabaldes)				
Chora Menino				
Apipucos (arrabaldes)				
Vila do Cabo (cidade vizinha)			Instalação da ferrovia	
Vitória (cidade vizinha)			Instalação da ferrovia	
Vista do bairro de Santo Antônio				
Vista do bairro do Recife				
Vista do bairro de Santo Amaro				
Largo do Livramento				
Igreja da Penha				
Pátio do Terço				
Rua Marques de Olinda				
Rua do Imperador				1ª Rua arborizada
Rua Barão da Vitória/Rua Nova				
Rua da Aurora				
Rua do Hospício				
São José				
Estância (arrabaldes)				
Parnamirim (arrabaldes)				
Soledade				
Jaqueira (arrabaldes)				
Beberibe (arrabaldes)				
Escada (cidade vizinha)				
Paudalho (cidade vizinha)				

Tab. 2: Análise comparativa dos álbuns litográficos. Fonte: A autora.

Seguindo os passos dos artistas, foi possível localizar em mapa como o desenvolvimento urbano do Recife influenciou seus percursos e também o aumento da quantidade de desenhos em cada álbum litográfico (Figura 6), pois à medida que a cidade crescia e era melhorada do ponto de vista urbanístico, os artistas tinham mais acesso a novos pontos da cidade realizando novos desenhos. Por outro lado, também se considera que o aumento da quantidade de imagens foi resultado tanto do avanço da tecnologia da litografia, que no final do século XIX já era bastante conhecida e utilizada, quanto do crescente gosto das pessoas por imagens da cidade, que se dispunham a adquirir estes objetos que se tornaram produtos colecionáveis. Talvez por esta razão, os artistas escolhiam não registrar edifícios degradados ou trechos da cidade que estivessem em reforma, sempre optando pelo registro de novas edificações, sobretudo as mais imponentes, e áreas embelezadas da cidade, ainda que incluíssem imagens de áreas mais antigas e que imprimiam uma identidade própria do Recife representado nos álbuns.

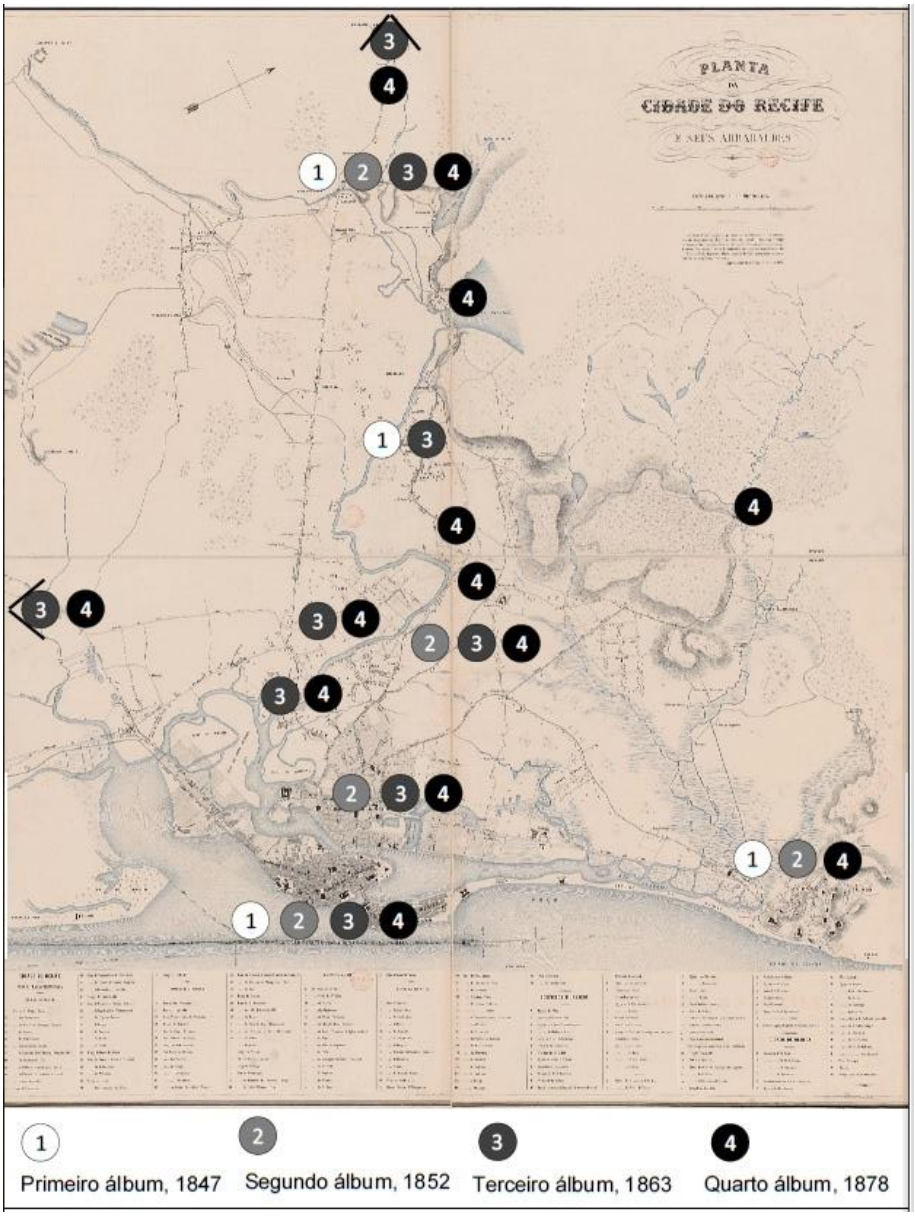


Fig. 6: Espacialização das imagens dos álbuns litográfico sobre mapa do Recife do século XIX.
Fonte: A autora, a partir da "Planta da cidade do Recife e seus arrabaldes" da Repartição de Obras Públicas elaborada no ano de 1875, peça do acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

3 - A paisagem do Recife nos álbuns litográficos: o olhar dos artistas

Os quatro álbuns litográficos analisados possuem vários aspectos que os tornam semelhantes entre si, e como análise final, destaca-se a maneira como as imagens são apresentadas: os álbuns iniciam com imagens da entrada do Porto do Recife, por onde os viajantes chegavam numa época em que o transporte marítimo era predominante, e só depois apresentam imagens do centro urbano para finalmente descortinarem os arrabaldes da cidade, indicando um sentido da leitura da paisagem. Nesta leitura, está o olhar dos artistas, e é por meio deste olhar que se pode interpretar a paisagem do Recife nos álbuns litográficos do século XIX.

Para além de peças iconográficas, as imagens dos álbuns apresentam o resultado de um processo de *artialização in visu* da paisagem, ou seja, a representação pictórica que transforma o *pays* em *paysage* a partir de uma ação artística (Roger 1997). Numa perspectiva semelhante, Simmel (2011) propõe que a noção de paisagem se estrutura quando o homem "recorta" a paisagem da natureza criando uma natureza-representada na pintura de paisagem. Entretanto, se a noção de paisagem, a princípio, estava mais associada aos aspectos da natureza e não à ideia de "urbe", o século XIX realizou uma mudança de paradigma neste sentido, quando a cidade se tornou objeto de interesse estético por parte dos artistas que souberam apreciá-la numa experiência paisagística da maneira como se apreciavam a natureza ou os campos bucólicos em séculos anteriores (Maderuelo 2009, 2010).

Imagens de cidades elaboradas por artistas ao longo do século XIX, que revelam, para além da cidade que se representa, o gosto do artista pelas cidades e o seu olhar que enquadra e seleciona elementos da cidade, e *artializa* essa realidade percebida atribuindo-lhe um sentido de paisagem (Duarte 2014). Dando sequência ao processo de apreensão, representação e divulgação de uma paisagem, ao criarem imagens comerciáveis, a exemplo das litografias, os artistas desenhistas e litógrafos contribuem para o compartilhamento do gosto pela cidade e para a divulgação de sua paisagem. Segundo Lima (2000):

A estampa litográfica tendo como tema uma cidade ou um país foi um dos meios mais comuns de fazer conhecer o relevo, paisagem ou vista notável de um país, antes do advento da fotografia e de sua popularização através dos cartões postais. A popularidade destas estampas é consequência da prosperidade de uma classe média emergente e endinheirada. São essas pessoas que passam a adquirir gravuras para decorar suas casas, o que estimula o crescimento do mercado de gravura e especialmente das estampas litografadas nesse período. (Lima 2000, 844).

Portanto, no Recife do século XIX, os artistas estrangeiros fizeram aportar o gosto crescente pela cidade e por imagens da cidade entre uma parcela da população que foi o público consumidor dos quatro álbuns litográficos: a burguesia e a elite local. Neste sentido, contribuíram, por meio da educação do olhar, com a formação da apreciação estética da paisagem do Recife para esta parcela da população, pois reforçaram, com as litografias, um discurso imagético difundido e bem aceito entre as esferas esclarecidas das sociedades. Alain Roger (1997) explica como, muitas vezes, uma paisagem nasce nos olhares dos artistas para depois atingir uma apreciação coletiva, ou seja, como os artistas podem ensinar os homens a ver paisagem: "a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida" (Roger 1997, 13). Nesta expressão de Oscar Wilde, ele tenta mostrar que as pessoas passam a compreender a beleza das paisagens porque os artistas souberam mostrá-la:

As coisas existem porque nós as olhamos, e a receptividade, assim como a forma da nossa visão, dependem das artes que nos influenciaram. [...] Hoje em dia as pessoas veem os nevoeiros, não porque haja nevoeiros, mas porque os pintores e os poetas lhes ensinaram o misterioso encanto de tais efeitos." (Roger 1997, 14).

Assim, convém reconhecer o importante papel dos artistas que representaram o Recife nos álbuns litográficos, pois, como tão bem explicou Merleau-Ponty (2004, 120), "o artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais 'humanos' dos homens o espetáculo de que participam sem perceber", que neste caso foi o espetáculo de uma cidade brasileira no século XIX.

Bibliografia

Bragança, Aníbal and Abreu, Márcia. 2010. *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp.

Bruscky, Paulo (Editor). 2007. *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes: 1878*. Recife: CEPE.

Cavalcanti, Fábio. 2017. "Terceira porta: a paisagem como experiência de cidade." In *Cadernos de arquitetura e urbanismo: Cidade-paisagem*, edited by Lúcia Veras, 52-65. João Pessoa: Patmos Editora.

Costa, Cleonir Xavier de Albuquerque and Acioli, Vera Lúcia Costa. 1985. *José Mamede Alves Ferreira: sua vida - sua obra, 1820-1865*. Recife: APEJE.

Duarte, Mirela. 2014. "A paisagem urbana nas representações imagéticas do Recife do século XIX." Msc. Diss., Universidade Federal de Pernambuco.

Ferrez, Gilberto. 1954. *Iconografia do Recife, século XIX*. Pernambuco: Exposição comemorativa. Comissão organizadora e executiva.

Ferrez, Gilberto. 1981. *Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte, 1865*. Recife: Fundação da Cultura da Cidade do Recife.

Ferrez, Gilberto. 1984. *O Recife de Emil Bauch – 1852*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Ferrez, Gilberto. 1988. *Velhas fotografias pernambucanas: 1851 – 1890*. Rio de Janeiro: Campo Visual.

Guerra, Flávio. 1973. *O Conde da Boa Vista e o Recife*. Recife: Fundação Guararapes.

Lima, Edna L. C. "F. H. Carls, M. Dreschler, L. Krauss e C. Frese, alemães a serviço da litografia comercial em Recife." *Estudos em Design,* v.2 (2000): 839:847.

Maderuelo, Javier. 2009. "Miradas sobre la ciudad." In: *Paisaje e historia*, edited by Javier Maderuelo. Madrid: Abada Editores, CDAN.

Maderuelo, Javier. 2010. "El paisaje urbano [The urban landscape]." *Estudios Geográficos* LXXI 269, 575-600. Accessed January 31, 2017. doi: 10.3989/estgeogr.201019.

Merleau-Ponty, Maurice. 2004. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify.

Roger, Alain. 1997. *Court traité du paysage*. Paris: Éditions Gallimard.

Sette, Mário. 1948. *Arruar: história pitoresca do Recife Antigo*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.

Simmel, Georg. 2011. "A filosofia da paisagem." In: *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*, edited by Adriana V. Serrão, 42-52. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

Souto Maior, Mário and Dantas Silva, Leonardo. 1992. *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana: Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Educação e Cultura.

Souza, Maria Ângela de Almeida. 2002. "Posturas do Recife Imperial." PhD diss., Universidade Federal de Pernambuco.

ESTRUTURAS LOCALMENTE INDESEJÁVEIS

E SEUS IMPACTOS NA FORMA URBANA:

UM ESTUDO SOBRE A ÁREA CENTRAL DE NITERÓI

Nara Nastari Villela Gardel Barbosa, Vanessa Carla Sayão Cortez, Aline Defelippe Câmara, Juliana Christiny Mello da Silva, Ana Beatriz Jardim Alves e Miriam Victoria Fernandez Lins

Resumo: O presente trabalho irá discorrer sobre estruturas localmente indesejáveis que são caracterizadas como elementos urbanos causadores de impacto ao entorno, tais como cemitérios, estações de tratamento de esgoto e áreas logísticas. Estes são importantes para a funcionalidade da cidade, mas, de forma geral, desconsideram fatores de uma boa implantação, prejudicando a permeabilidade da quadra, monotonia e consequentemente a caminhabilidade e a segurança da área.

Tal tema vem escapando da área de atuação de arquitetos e urbanistas, visto que ainda é pouco explorado em relação a abordagens de projeto e também a sua relação com a forma urbana. Os poucos trabalhos encontrados que fazem essa conjugação são ainda bastante dispersos, assim essa pesquisa busca contribuir para a geração de um maior debate sobre o assunto.

A partir de um recorte espacial na área central de Niterói, cidade da Região Metropolitana do Rio de Janeiro (RMRJ), Brasil, serão observados os usos do solo existentes buscando aqueles potencialmente indesejáveis. Com isso, será realizada uma análise do espaço urbano identificando padrões de ocupação, levando em consideração o histórico de ocupação e possíveis concentrações desses equipamentos em determinadas áreas.

Palavras chave: Paisagem Urbana; Uso do Solo; Histórico de Ocupação; Cidade Contemporânea; Niterói.

LOCALLY UNDESIRABLE STRUCTURES AND THEIR IMPACTS ON URBAN FORM: A STUDY ABOUT THE CENTRAL AREA OF NITERÓI

Nara Nastari Villela Gardel Barbosa, Vanessa Carla Sayão Cortez, Aline Defelippe Câmara, Juliana Christiny Mello da Silva, Ana Beatriz Jardim Alves and Miriam Victoria Fernandez Lins

Abstract: The present paper studies locally unwanted structures that are characterized as urban elements causing impact to its surroundings, such as cemeteries, sewage treatment plants and logistic areas. These are important for the functionality of the city but, in general, they disregard important factors as good siting and the permeability of the block, creating monotony and consequently affecting the walkability and the safety of the area.

This topic has been escaping from the field of action of architects and urbanists, since it is still insufficiently explored in regard to design approaches and also to its relation with urban form. The few studies found that make this connection are still quite dispersed, so this research seeks to contribute to the foment of a greater debate on the subject.

From a spatial selection in the central area of Niterói, city of the Metropolitan Region of Rio de Janeiro (RMRJ), Brazil, existing land uses will be observed seeking those potentially undesirable. With this, an analysis of the urban space will be carried out, identifying occupancy patterns, taking into account the historic occupation registers and possible concentrations of these equipments in certain areas.

Keywords: Urban Landscape; Land Use; Historical Occupation; Contemporary City; Niterói.

ESTRUTURAS LOCALMENTE INDESEJÁVEIS

E SEUS IMPACTOS NA FORMA URBANA:

UM ESTUDO SOBRE A ÁREA CENTRAL DE NITERÓI

Nara Nastari Villela Gardel Barbosa, Vanessa Carla Sayão Cortez, Aline Defelippe Câmara, Juliana Christiny Mello da Silva, Ana Beatriz Jardim Alves e Miriam Victoria Fernandez Lins

Introdução

Observar e compreender a paisagem urbana nas últimas décadas tem sido um grande desafio para o campo da Arquitetura e Urbanismo: as cidades vêm sofrendo transformações cada vez mais velozes, fruto de dramáticas mudanças sociais, produtivas, tecnológicas e ambientais percebidas sobretudo partir do século XX, que vêm impactando a paisagem urbana e a qualidade de vida de suas populações.

O presente trabalho tem como ideia central a pesquisa sobre as aqui chamadas Estruturas Localmente Indesejáveis, buscando compreender como estes elementos, muitas vezes essenciais para o bom funcionamento das cidades, vêm impactando a forma urbana e, consequentemente, a vitalidade local, pois afetam a diversidade, permeabilidade, conforto e sensação de segurança.

As estruturas em questão estão presentes no cotidiano dos centros urbanos e podem ser exemplificados como equipamentos de infraestrutura, áreas industriais, grandes áreas logísticas e também equipamentos sociais que costumam carregados de certo estigma, tais como cemitérios ou penitenciárias. Mesmo que atendam às necessidades da população de modo geral, beneficiando a cidade como um todo, estes objetos, em sua grande maioria são implementados de maneira alheia ao seu entorno gerando uma situação de desconforto à vizinhança (Lins 2015, 19).

O termo Localmente Indesejáveis vem de duas expressões "Uso Localmente Indesejável" – "*Locally Unwanted Land Use*" (*LULU*) – e "Não no meu quintal" – "*Not in My Backyard*" (*NIMBY*). Estas duas expressões surgem nos Estados Unidos ao final do século XX em um contexto no qual as comunidades passam pressionar o governo local a não serem prejudicadas por um objeto entendido como inadequado ao bairro ou à região (Siedentop 2010, 44).

Quando se fala "Não no meu quintal" é possível observar que é insensato ignorar determinadas situações ou empurrar os problemas para outros lugares pois sempre as mesmas reaparecerão e incomodarão. Isto fica claro quando se atenta a fenômenos urbanos contemporâneos cada vez mais comuns como o espraiamento, a difusão dos limites entre cidade e campo e o surgimento de redes de cidades em torno de atividades metropolitanas chamadas "metápoles" (Ascher 2010, 62). A política de se construir um equipamento de infraestrutura afastado dos centros urbanos com o objetivo de isolar o que é feio do meio social e econômico já foi, por muito tempo, entendida como senso comum, dentro de uma lógica de "valores posicionais" (Secchi 2012, 91 - 92). Contudo a cidade de Niterói, como muitos outros centros urbanos, vem se expandindo horizontalmente, o que reforça o questionamento sobre a prática de distanciamento de estruturas vistas como inconvenientes.

Contudo, esses equipamentos não precisam ser, necessariamente, indesejáveis: eles podem, por exemplo, ter usos combinados, dimensões de lote menores e mais adequadas à escala do bairro, dentre outras características. Um exemplo desta implantação mais adequada seria a subestação de Copacabana (Fig. 1), que se encontra em uma área densa e é praticamente imperceptível devido a sua implantação compacta em uma quadra mista e tratamento visual da fachada, ou como a de Ipanema (Posto 9), que se encontra inserida em um lote pequeno, em fundo de uma quadra mista e com um fechamento que permite o bloqueio visual de seus característicos pórticos e cabeamentos (Lins 2015, 86-87).



Fig. 1: Subestação de Copacabana. Fonte: Lins, 2015.

Outro exemplo localiza-se na cidade de Anaheim na Califórnia, Estados Unidos, onde foi construída uma subestação subterrânea e em cima projetou-se um parque para uso público. Usos combinados são soluções interessantes para atrair pessoas a um determinado ambiente ou até suprir demandas locais de atividades. Todas essas situações ilustram a ideia de esses equipamentos terem a possibilidade de servirem como impulsionadores de diversidade para os grandes centros urbanos e não objetos incômodos para sua população.

Justificativa

Uma justificativa que ressalta a pertinência do tema se dá na importância e no benefício dessas estruturas para a população, visto que as muitas tratam-se de equipamentos públicos como subestações elétricas, terminais rodoviários, cemitérios, estações de tratamento de água e esgoto, instituições públicas, dentre outros. Nestes termos, questiona-se o fato de investimentos realizados para o bem-estar público acarretarem em prejuízo em nível local das comunidades, em especial quando considerada a qualidade urbana local. Tal questionamento ocorre sobretudo ao se observar que, de maneira geral, comunidades localizadas em áreas periféricas ou de baixo valor do solo costumam ser deficientes de espaços públicos de qualidade, o que as deixa ainda mais vulneráveis aos impactos que estas estruturas podem gerar quando mal implantadas (Lins 2015, 5).

Outro ponto que instiga o desenvolvimento do assunto é o fato de existirem poucas pesquisas com o foco no tema abordado, mesmo que este esteja diretamente relacionado à formação do espaço público e de sua paisagem. Existem interessantes materiais relativos a equipamentos como cemitérios ou subestações elétricas e diversos sobre a forma urbana, porém o estudo desses assuntos conjugados não são comuns no campo da arquitetura e urbanismo[12].

Essas construções costumam gerar uma sensação de desconforto através de características como muros altos, poucas aberturas, calçadas estreitas e sem atrativos ou pouca arborização. Esse mal-estar estimula que frequentadores busquem caminhos alternativos, o que acaba gerando pouca utilização da área e consequente aumento na sensação de insegurança. Todos esses fatores contribuem para a formação de uma estrutura localmente indesejável (Jacobs 2009, 200-201).

É importante ressaltar que o debate sobre objetos e seus impactos está diretamente relacionado ao tema centro e periferia. Como mencionado, não raro tais estruturas têm sua implantação em áreas pouco consolidadas em um quadro de espraiamento urbano. Conforme apontado por Portas (2006, 60-61), a concepção de projetos arquitetônicos em áreas de espraiamento - e aqui entende-se os objetos estudados como projetos arquitetônicos em potencial - muitas vezes se ressente de uma relação consistente entre o contexto e o novo objeto. Em outras palavras, para o autor uma paisagem historicamente consolidada fornece um contexto mais determinante, contribuindo para a geração de objetos com maior rigor e sutileza, enquanto que os casos em áreas de expansão, ainda frouxas e dispersas, resultam em propostas de maior liberdade, ou falta de sensibilidade em relação a seu entorno. Portas e também Tsiomis (2003, 288) questionam a pertinência deste tipo de postura de muitos projetistas frente ao cenário atual em que a cidade espraiada é uma condição irreversível, e que**,** portanto, demanda maior atenção em relação aos novos objetos ali inseridos.

Objetivo

O principal objetivo deste trabalho é o desenvolvimento de um estudo e uma análise cartográfica dos objetos investigados em um recorte espacial que abrange a área central da cidade de Niterói (Fig. 2), na Região Metropolitana do Rio de Janeiro (Fig. 3), a fim de entender características que os identifiquem como equipamentos localmente indesejáveis.

[12] Observa-se a existência de uma produção quantitativamente relevante sobre a relação entre forma urbana e infraestrutura quando esta refere-se às redes de mobilidade, como vias expressas e ferrovias. Foi observado, na pesquisa, que o termo “infraestrutura” nas publicações da área de arquitetura e urbanismo geralmente referem-se a estes tipos de obras.

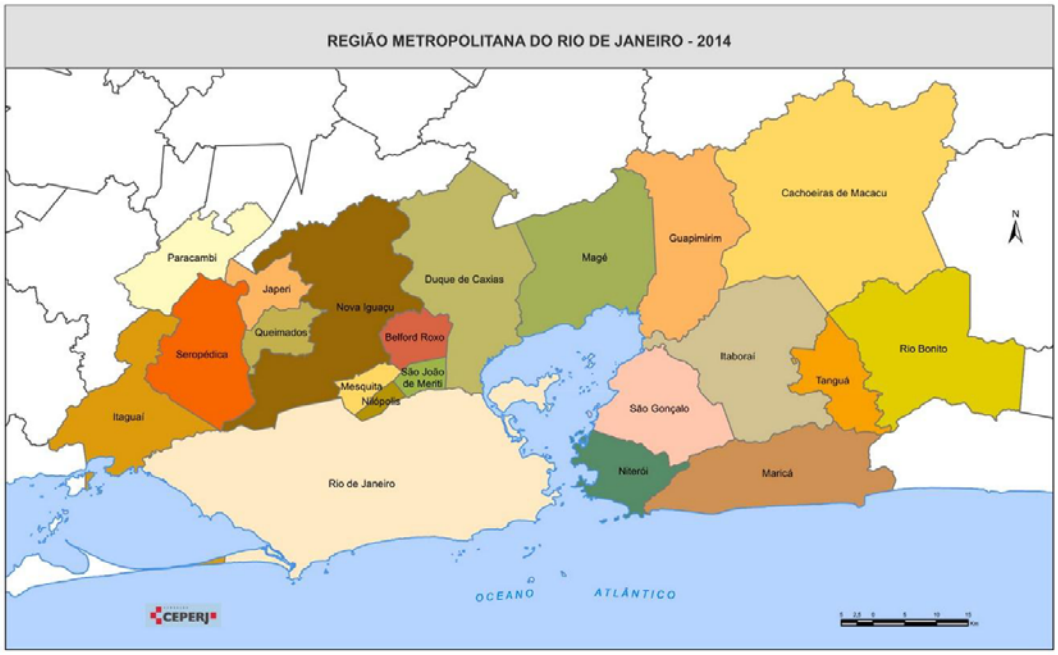


Fig. 2: A Região Metropolitana do Rio de Janeiro (RMRJ), com destaque em verde escuro para a cidade de Niterói.
Fonte: CEPERJ (Centro Estadual de Estatísticas, Pesquisas e Formação de Servidores Públicos do Rio de Janeiro).

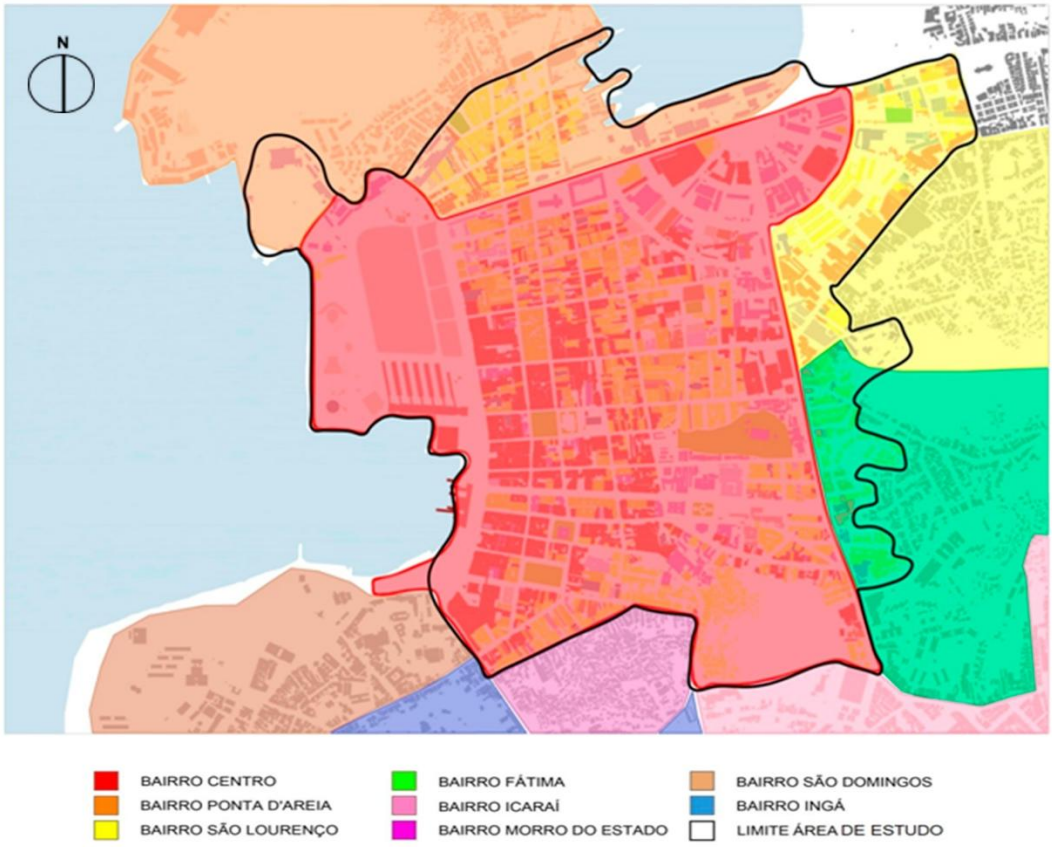


Fig. 3: Mapa com localização dos bairros da cidade de Niterói e delimitação da área de estudo.
Fonte: As autoras a partir de base cadastral fornecida pela Prefeitura Municipal de Niterói.

Almeja-se que, por meio deste estudo, seja possível identificar as características geradoras de impacto morfológico e modos de se evitá-las, buscando dar contribuições aos projetos de reforma e de instalação de novos equipamentos para que os mesmos deixem de ser prejudiciais à vizinhança.

Outra intenção da pesquisa é fomentar o debate e produção textual que gerem contribuições aos interessados na temática apresentada, que envolve questões das cidades contemporâneas, morfologia urbana e o conjunto de estruturas em questão.

Recorte Geográfico Analisado

O recorte espacial estudado abrange 300 metros além da demarcação oficial da área central da cidade de Niterói, localizada no Rio de Janeiro, Brasil (Fig. 4). Trata-se de uma região relevante do município por ter forte importância histórica e social para Região Metropolitana do Rio de Janeiro, sendo esta a segunda maior do Brasil. Através das investigações e estudos referentes ao histórico de ocupação e do desenvolvimento territorial da área central da cidade, foram observadas as características morfológicas e a localização destas estruturas localmente indesejáveis, tornando-se evidentes seus impactos na forma urbana e na qualidade dos espaços públicos.



Fig. 4: Mapa da delimitação do recorte espacial estudado.
Fonte: As autoras a partir de base cadastral fornecida pela Prefeitura Municipal de Niterói.

Fundamentação Teórica

Para compreender o modo como a implantação de determinadas estruturas pode impactar na paisagem e na forma urbana, é preciso considerar que estas compõem o tecido da cidade, sujeito a frequentes modificações e interferências de diversos atores e de condicionantes do tempo. Sendo assim, advindo da maneira alheia como por vezes essas estruturas são implantadas, surgem os Usos Localmente Indesejáveis. Contudo tal paradigma pode ser rompido, sendo possível conceber um cenário favorável para a atratividade de pessoas junto a essas estruturas, como, por exemplo, o projeto de Enric Miralles e Carme Pinós para o Cemitério de Igualada na Catalunha (1994) (Fig. 5), e a Usina de Transformação de Resíduos em Energia em Copenhague, concebida pelo escritório BIG e cuja proposta prevê diversos atrativos públicos, incluindo pistas de ski e centro de visitação e aprendizagem sobre o ciclo dos resíduos (Fig. 6). Propostas como estas fogem de abordagens meramente estéticas, mas visam também trazer vantagens econômicas, ambientais e, sobretudo, sociais.



Fig. 5: Cemitério de Igualada. Enric Miralles e Carme Pinós, 1994. Fonte: Fundació Enric Miralles.



Fig. 6: Usina de Transformação de Resíduos em Energia. Bjark Ingels Group, 2010. Fonte: Bjarke Ingels Group.

Entende-se neste estudo que o impacto que as estruturas geram para uma região está associado principalmente a sua implantação, e não ou objeto em si. A combinação entre únicos usos e grandes proporções geram as "zonas de fronteiras" (Jacobs 2009, 285), potencialmente responsáveis por contribuir com a degradação da área, tornando-a pouco movimentada e insegura, repelindo assim os transeuntes, e contribuindo para o espraiamento gradativo do território. Além disso, por conta de questões econômicas, áreas industriais e logísticas, que compõem um conjunto dos objetos de estudo, por vezes abandonam certas zonas devido a transformações nos arranjos produtivos, modificando a geografia funcional das cidades (Secchi 2012, 106 - 1), sendo grandes causadores dos vazios urbanos ou "terrenos vagos" (*terrain vague*) pelos territórios, como discorreu (Solà-Morales 1996, 21 - 23), sendo estes vazios espaços livres de atividades, improdutivos ou certas vezes imprecisos no ponto de vista urbanístico.

Outra circunstância advinda da implantação é relativa à ruptura com a escala humana, devido a dimensão das estruturas localmente indesejáveis. Pra (Gehl 2013, 03) a dimensão do usuário é um tópico esquecido no planejamento das cidades. Essa questão é comum a essas estruturas, constituídas geralmente por extensos e altos muros, sem fachadas ativas ou fruição públicas, artigos estes que poderiam torná-los menos monótonos e indiferentes ao pedestre. Tal preocupação é grande relevância para a constituição de uma paisagem urbana de qualidade, com bons padrões técnicos, que promovam interação social e diversidade na urbe. Afinal, o *design* de

uma área e de uma edificação afeta as escolhas daqueles que a utilizam. Para (Bentley 1985, 09) um "espaço responsivo" (*responsive place*) pode ser definido como um local democrático e ampliador das possibilidades do usuário, sendo composto por oito características: permeabilidade, variedade, legibilidade, robustez, adequação visual, riqueza e personalização, responsáveis pela qualidade do ambiente.

As características de um "espaço responsivo" têm amplo papel na qualidade projetual de uma edificação e poderia modificar o modo como os objetos de estudo são percebidos em suas vizinhanças se os mesmos tivessem projetos que considerassem tais condições. Eventualmente essas estruturas sofrem com o chamado "Nimbismo" ("not in my backyard", traduzido como não no meu quintal), que para (Ascher 2010, 73) reflete numa crise de legitimidade e na instabilidade dos interesses públicos em uma região, partindo da forma como estas são vistas pela sociedade. A reintegração desses objetos através dessas operações fomentadas a partir do *design*, faz com que as pessoas sensíveis a tais modificações, passem a reagir de forma positiva a essas estruturas (Solà-Morales 1996, 23).

A percepção da sociedade em relação a esses objetos, pode estar relacionada também com a relação entre as dimensões públicas e privadas que estes estão submetidos. Tal questão, comum ao "neourbanismo", retratado por (Ascher 2010, 84), apresenta um cenário em que estas estruturas estão subordinadas a uma mistura intervenções públicas e privadas por meio de concessões, entendidas como um dos fatores responsáveis pelo frequente isolamento e restrições relativas a equipamentos de infraestrutura: esses objetos, de interesse público, por conta de questões que obedecem apenas a lógicas internas relativas a custos, funcionamento e gerenciamento, são separados e isolados do meio urbano, tornando-se abruptos ao pedestre. As conformações relativas a essas áreas infraestruturais e logísticas, principalmente seu posicionamento na malha urbana, podem estar relacionadas com os condicionantes históricos, que por vezes interferem hoje a atualidade. Para (Secchi 2012, 87 - 92) a cidade contemporânea carrega resquícios de uma série de práticas da cidade moderna, entre elas as práticas higienistas de implantar nas áreas periféricas os usos menos nobres, como manicômios, quartéis, fábricas e bairros populares. Essa prática denominada "valores posicionais" constituída por uma espécie de pirâmide, definida pela importância que era dada ao uso. Nessa dinâmica as relações espaciais da cidade foram transformadas a longo prazo, devido a marginalização das principalmente das infraestruturas, obstaculizando e impedir as relações visuais com essas zonas na qual estas eram inseridas, perpetuando assim esse ideal.

Na cidade contemporânea nota-se as resultantes para o desenho urbano das escolhas projetuais do século XVIII, principalmente para a formação dos principais Usos Localmente Indesejáveis. Percebe-se, então, que lógica das periferias por vezes não difere, neste aspecto, da lógica

moderna, inserindo as áreas fechadas, em diversos casos inacessíveis e de grandes proporções, subtraídas das regiões centrais nas periferias das cidades (Panerai 2006, 45). Parte-se da hipótese que esta é uma das causas de ruptura morfológica do recorte espacial constituindo assim enclaves, barreiras e fronteiras.

Processo Histórico de Ocupação do Centro de Niterói

Examinar o contexto histórico do surgimento de uma cidade e seu desenvolvimento é fundamental para compreender a maneira como suas estruturas e equipamentos foram implantados no meio urbano. Esta abordagem entende a cidade como um palimpsesto, isto é, como um conjunto de registros e seleções de objetos edificados sobre o território ao longo do tempo, sujeito às transformações sociais e processos naturais. Estes processos temporais deixam marcas, resquícios, sobre o tecido urbano e suas edificações, compreendidas e muitas vezes protegidas como patrimônio. Esta pesquisa observa como o patrimônio associado a usos localmente indesejáveis vêm sendo tratado no recorte espacial analisado.

A cidade de Niterói, fundada por volta dos anos de 1573, possui em sua história diversos acontecimentos determinantes para a existência de algumas implantações na cidade. Foi observado, ao decorrer da pesquisa, que, no recorte analisado, a maior concentração de estruturas estudadas está no entorno do Porto de Niterói, localizado no Aterro da Enseada de São Lourenço, inaugurado em 1930 para a construção do porto cuja a primeira parte foi finalizada em 1927 e a segunda parte em 1933. Quando concluído, o porto iniciou um movimento econômico na área, causando o surgimento de estabelecimentos públicos e comerciais que ocupavam gradativamente a região.

Entretanto, entre 1964 e 1967 ocorreu a Crise Cafeeira no Norte Fluminense que fez decair o movimento comercial no porto e, consequentemente, no seu entorno, interrompendo o processo de ocupação e adensamento da área. Além disso, em 1974 foi construída a Ponte Rio-Niterói e uma parte do cais e do aterro passou a ser tomada pelos viadutos e vias de acesso à ponte, dificultando ainda mais o comércio na região. Uma grande quantidade de estabelecimentos fechou ou mudou de localização (Costa 2010, 7). Devido a essa série de acontecimentos, muitos galpões, edifícios e estabelecimentos estão abandonados até hoje. Atualmente há poucos edifícios residenciais na região, escasso movimento de pedestres, iluminação insuficiente e uma forte sensação de insegurança. A população evita caminhar pela área por incertezas e receio de serem vítimas de algum tipo de violência.

Além disso, o Centro da cidade foi alvo de alguns outros planos urbanísticos após o do Aterro da Enseada de São Lourenço. Pertinentes ao recorte e com maiores destaques, há o Plano de Edificação da Praia Grande (1820); o Aterro da Praia Grande (1940) e a Abertura da Avenida

Amaral Peixoto (1942), sendo estes dois últimos parte do Plano de Remodelação da Cidade (1940).

A partir do Plano de Edificação da Praia Grande em 1820, Niterói começou a crescer economicamente e em importância, ganhando investimentos e títulos como Imperial Cidade e Capital da Província do Rio de Janeiro (IBGE). O Plano de Remodelação da Cidade aconteceu em 1940, durante o período do Estado Novo (1937-1945), ocorrendo várias obras na cidade ao mesmo tempo, destacando-se o Aterro da Praia Grande (1940) e abertura da Avenida Amaral Peixoto (1942) (Fig. 7). Durante o processo de aterramento da Praia Grande houve diversas divergências políticas e técnicas o que fez com que por muito tempo fosse uma área vazia, sem utilização alguma e, com o passar dos anos, foi tornando-se estacionamento. Outra parte, mais próxima à orla, foi destinada à construção do Caminho Niemeyer (2002), que ainda apresenta extensas áreas vazias. Uma terceira parte do aterro, realizada mais ao sul, foi apropriada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e utilizada para construção de seu campus. Já a abertura da Avenida Amaral Peixoto destruiu muitas edificações e foram construídos nela novos edifícios comerciais e mistos (Krykhtine, 2016, 6-7).

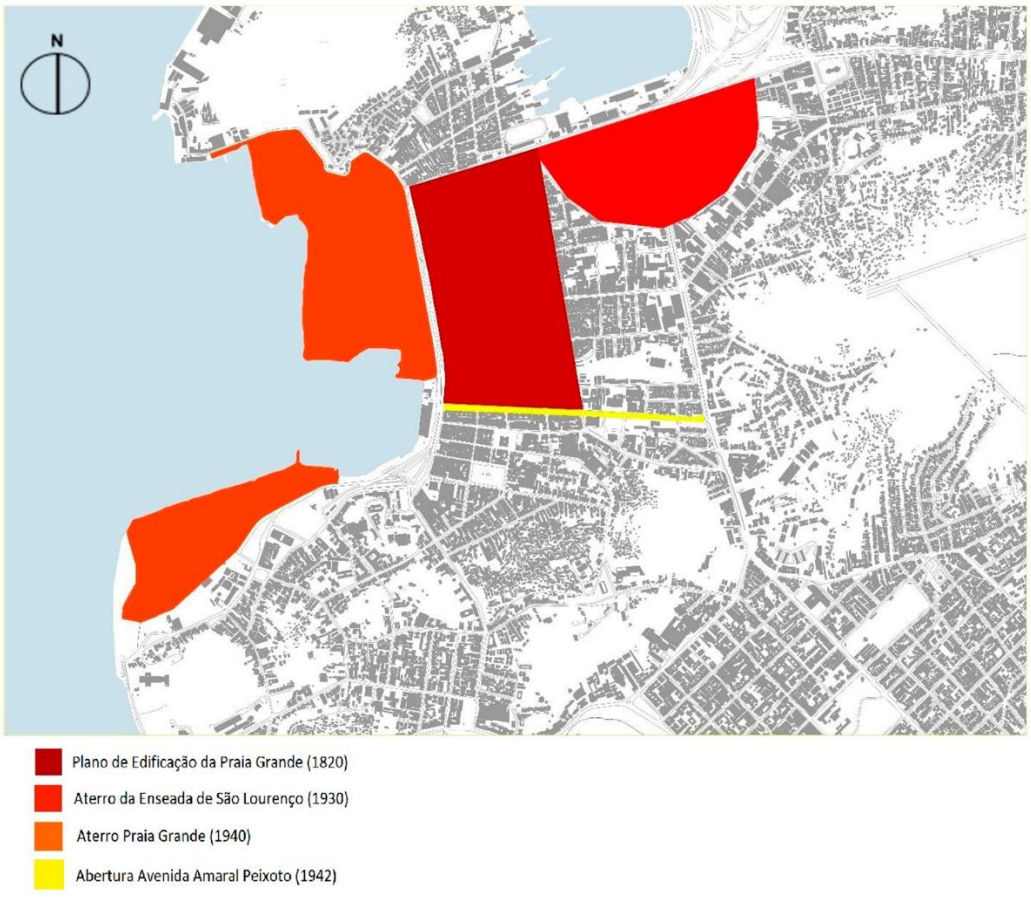


Fig. 7: Mapa com localização dos principais planos urbanísticos implantados em Niterói. Fonte: As autoras.[13]

[13] As autoras a partir de mapas e iconografia encontrados em COSTA, 2010; KRYKHTINE, 2016; Biblioteca Nacional, Plano da cidade do Rio de Janeiro [Cartográfico]: situado na latitude de 22°54', e de longitude de 334°53' contados do

Análise da Área Central de Niterói

Como mencionado, o recorte espacial abrange a delimitação formal do bairro do Centro de Niterói, estendendo a delimitação de levantamento e análise em cerca de 50 metros e, em alguns trechos, por 250 metros, como apresentado na Fig. 8, o bairro do Centro de Niterói destacado em linha vermelha e o limite de estudo em linha preta:

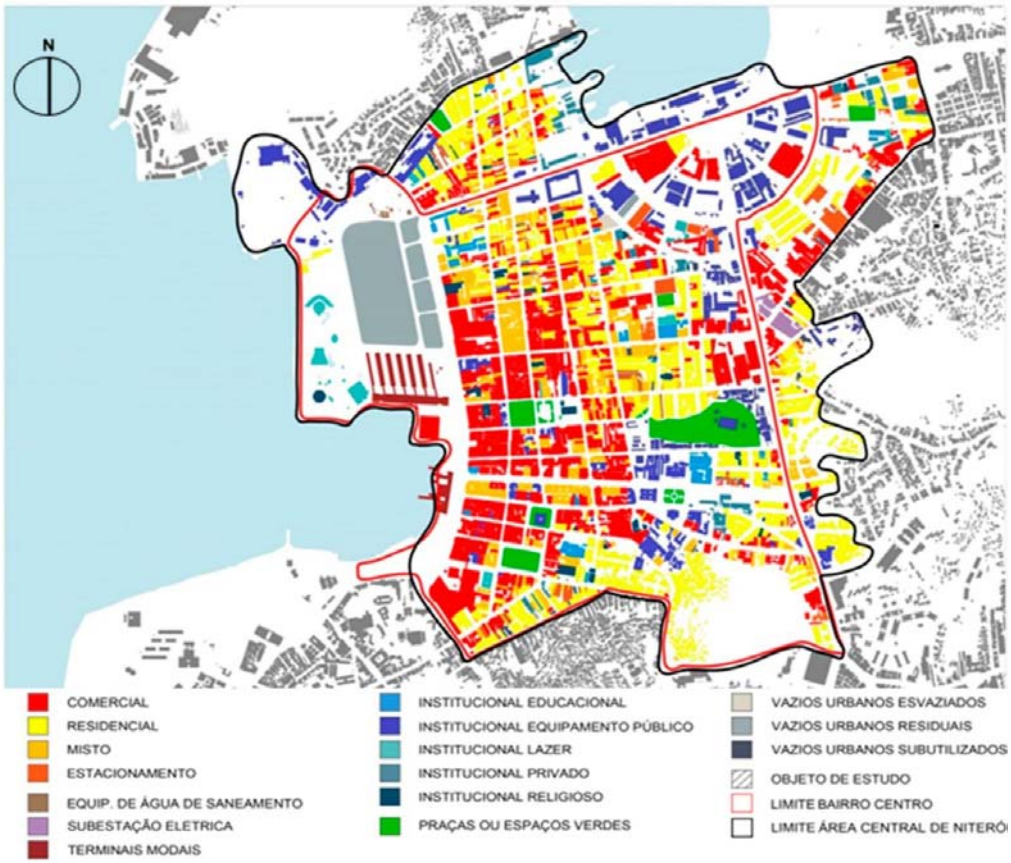


Fig. 8: Classificação dos usos do solo, com o Centro de Niterói destacado em linha vermelha e o limite de estudo em linha preta. Fonte: As autoras a partir de base cadastral fornecida pela Prefeitura Municipal de Niterói.

Alguns motivos podem ser pontuados para justificar a necessidade de tal expansão. Um primeiro ponto foi própria curiosidade do grupo de observar os diversos usos que o bairro do centro possuía e se eles se assemelhavam aos bairros vizinhos. Atentando-se à ideia de que regiões bem próximas possuem características distintas como no bairro Ponta d'Areia, ao norte, onde na primeira quadra da Rua Visconde do Uruguai, destacada com uma linha vermelha na Fig. 9, tem-se uma área de comércio, uso misto e institucional, porém ao seguir a rua em aproximadamente 50 metros é possível observar uma área basicamente residencial.

meridiano da ilha do Ferro. c. 1770; Plano da cidade do Rio de Janeiro [Cartográfico]: com a parte mais essencial do seu porto e todos os lugares forteficados. 1796; Planta da cidade de Nictheroy. c. 1800; Planta topographica da provincia do Rio de Janeiro levantada pelos officiaes engenheiros Vicente da Costa e Almeida, Pedro Bellegarde, Julio Fred. Koeler e Joaquim Raimundo de lamare. 1ªcarta compreendida a cidade de Nictheroy. 1833; Rio de Janeiro Central Monumental [Cartográfico] : Plantas das cidades de Rio de Janeiro e Nictheroy. 1914; Rio de Janeiro Harbour. 1915.

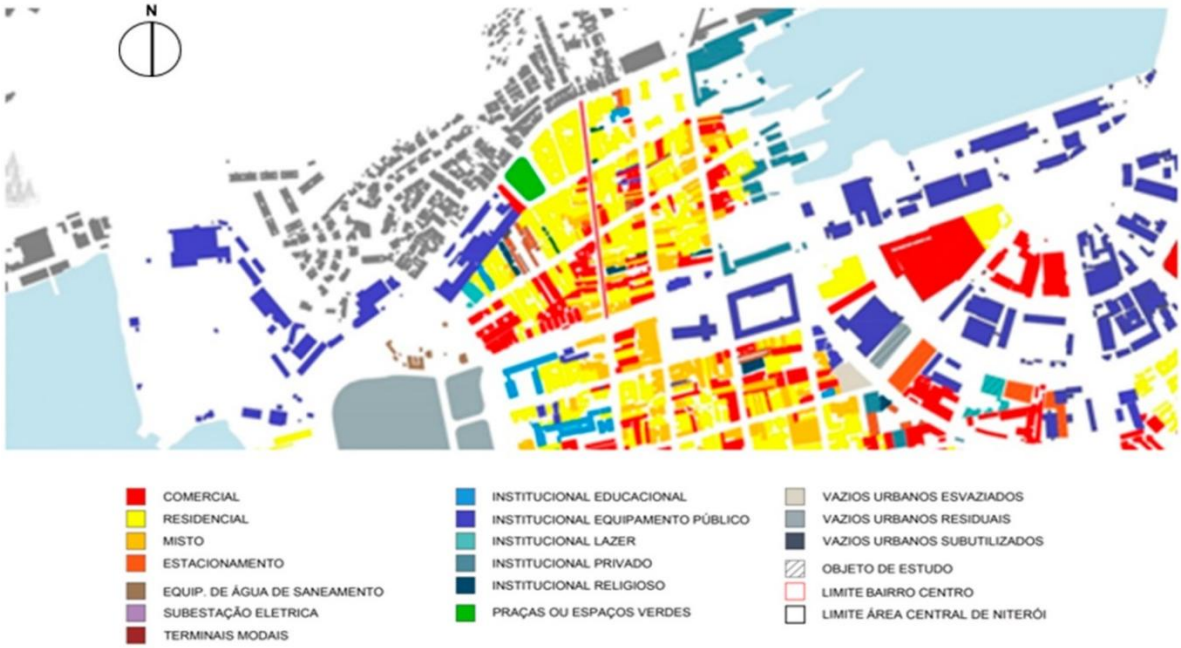


Fig. 9: Área do bairro Ponta da Areia, Niterói. Observa-se a linha vermelha que separa uma área de comércio, uso misto e institucional e a seguir, a 50 metros há uma área residencial. Fonte: As autoras a partir de base cadastral fornecida pela Prefeitura Municipal de Niterói.

Outro motivo que aponta a pertinência para ampliação da área é o fato de que ao longo do processo de mapeamento das estruturas localmente indesejáveis notou-se uma concentração de grandes quadras e de potenciais objetos de estudo na região de Aterro da Enseada de São Lourenço, também ao norte do bairro do Centro, fazendo-se necessário uma averiguação da situação urbana ao seu redor (Fig. 10).



Fig. 10: Concentração dos objetos de estudo na região norte do Centro da cidade. Fonte: As autoras a partir de base cadastral fornecida pela Prefeitura Municipal de Niterói.

Ao observar a área onde se concentram os objetos de estudo foi possível apontar características de implantação dos equipamentos, que se aglomeram na área do Porto de Niterói, com usos compostos, em sua grande maioria, de estabelecimentos comerciais de grande porte, instituições públicas, ambos com tipologia predominante de grandes galpões, estacionamentos e vazios urbanos. Atenta-se, portanto, a um quadro de relativa falta de diversidade, a qual (Jacobs 2009, 159) defende a ideia de que a cidade precisa de usos variados para funcionar bem e ao mesmo tempo, tal diversidade gera a própria diversidade, da mesma forma que a degradação gera a própria degradação.

Outro aspecto observado na área central é que a maioria de suas construções são casas ou prédios baixos, sua maior densidade construída localiza-se na parte sul, perto do limite com o Bairro São Domingos, porém a mesma é em grande parte prédios comerciais, destacando-se, assim, outra ideia de Jacobs, “A necessidade de concentração”. Uma cidade precisa ter pessoas o suficiente, com objetivos diferentes para que gere prosperidade. A cidade precisa de pessoas suficientes para manter outros equipamentos que a tornem um meio urbano, ao mesmo tempo essas pessoas precisam estar lá por objetivos diferentes, seja morar, trabalhar, passear, dentre outros.

Foram elaboradas em seguida, para melhor análise das estruturas identificadas, categorias de análise a partir das teses e conceitos dos autores propostos, chegando a um sistema de classificação dessas construções, conforme Fig. 11.

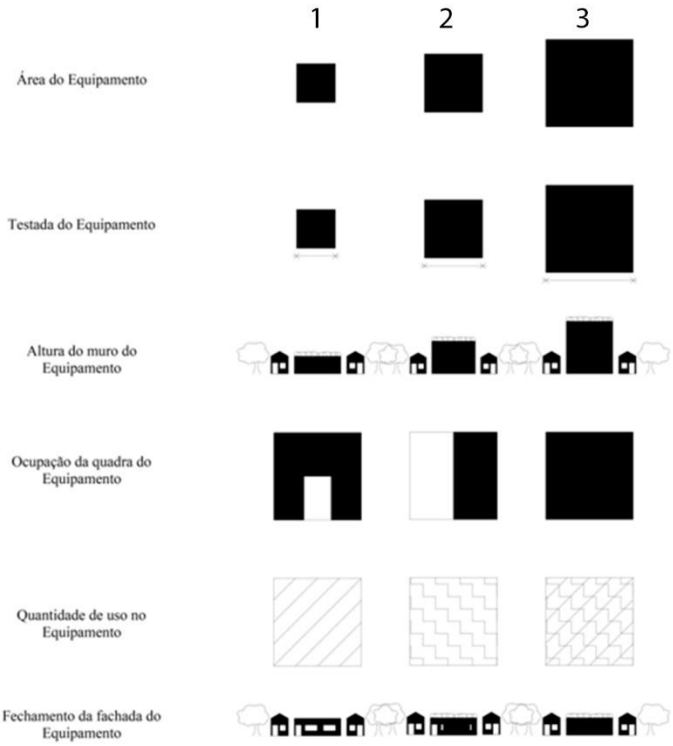


Fig. 11: Classificação das Estruturas Localmente Indesejáveis identificadas na área de estudo. Fonte: As autoras.

Todas as classificações possuem 3 níveis de impacto no meio urbano, conforme exemplificado nas imagens 13, 14 e 15, sendo (1) mais brando, (2) intermediário e o (3) mais impactante. O primeiro tipo é a "Área do Equipamento" que pode ser: (1) menor ou igual a 3.000m², (2) maior que 3.000m² e menor ou igual a 6.000m² e, o mais impactante, (3) maior que 6.000m². Em "Testada do Equipamento", o menor impacto (1) aquele de fachadas com até 100 metros de comprimento, (2) entre 100 metros e 150 metros e (3) maiores que 150 metros. Na categoria "Altura do Muro" foi considerado baixo impacto aquelas de (1) até 3 metros, (2) entre 3 metros e 6 metros de altura e de forte impacto aquelas maiores de 6 metros. Na "Ocupação da quadra pelo Equipamento" o impacto mais brando (1) é considerad**o** a configuração de lote com apenas um dos seus limites voltados para a rua, o impacto intermediário (2) aquele configurado como lote de esquina e a situação mais impactante (3) aquela de lote que ocupa a quadra por completo. Em "Quantidade de uso no Equipamento" são classificados como melhor inseridos (1) os objetos com mais de 2 usos como, por exemplo, um edifício institucional, comercial e cultural ao mesmo tempo, o nível intermediário de impacto (2) considerado como 2 usos simultâneos tal qual um prédio institucional que possui lojas em seu térreo, enquanto a situação com pior efeito para a cidade (3) aquela um único uso, como institucional por exemplo. Por último, o "Fechamento da fachada do Equipamento" onde são observadas (1) construções com janelas, portas ou comércio para a rua, (2) equipamentos com muito poucas aberturas e (3) aqueles objetos completamente murados sem comunicação perceptível com a rua e seus transeuntes.

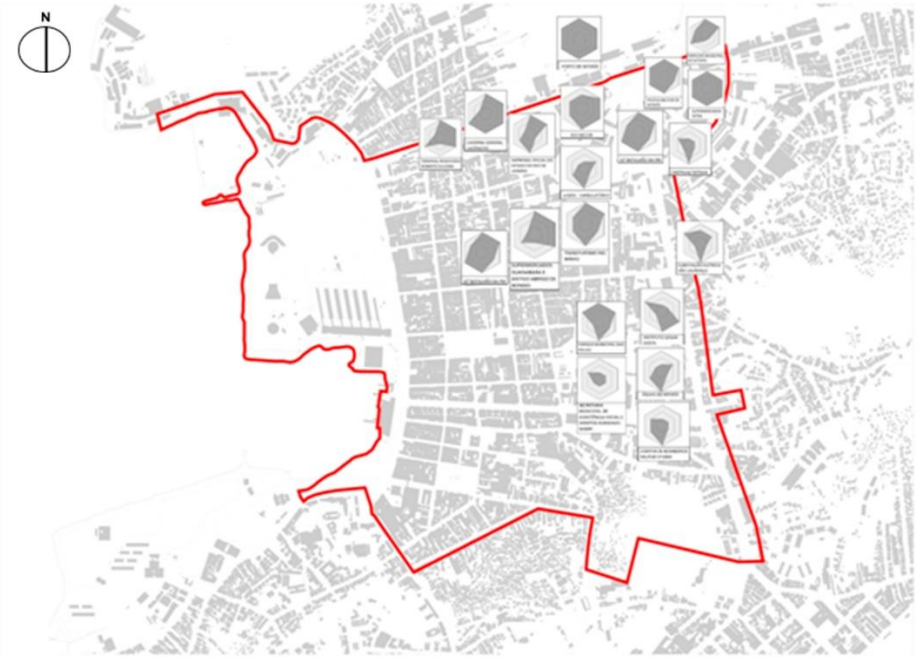


Fig. 12: Estruturas identificadas, sua localização e suas características pontuadas em gráfico de radar. Fonte: As autoras.

EQUIPAMENTO	LOCALIZAÇÃO	CLASSIFICAÇÃO
CIRETRAN/DETRAN	Rua Presidente Castelo Branco, s/n, Centro.	

Fig. 13: Exemplo de gráfico radar do DETRAN/CIRETRAN Fonte: As autoras.

EQUIPAMENTO	LOCALIZAÇÃO	CLASSIFICAÇÃO
Supermercados Guanabara e Antigo Abrigo de Bondes	Rua Marques Paraná, 100, Centro.	

Fig. 14: Exemplo de gráfico radar do Supermercado Guanabara e antigo Abrigo de Bondes. Fonte: As autoras.

EQUIPAMENTO	LOCALIZAÇÃO	CLASSIFICAÇÃO
Porto de Niterói	Avenida Felíciano Sodré, 1325, Centro.	

Fig. 15: Exemplo de gráfico radar do Porto de Niterói. Fonte: As autoras.

É possível, através dos levantamentos e análises realizadas, notar que na área entre os bairros do Centro e São Lourenço, identifica-se maior concentração das estruturas de estudo e que, ali, a forma urbana não atende a uma série de requisitos destacados pelos autores estudados como necessários à vitalidade urbana: quadras muito grandes, sem permeabilidade, empenas cegas e/ou muros, testadas muito extensas, sem ritmo, monofuncionalidade de usos.

Sobre as estruturas analisadas, percebe-se, a partir da Fig. 12, que se localizam nas bordas mais afastadas no núcleo original de ocupação, em especial na área junto ao porto de Niterói e nas

avenidas Jansen de Melo e Marquês do Paraná. A maior parte das estruturas com pontuação alta na maior parte das categorias situa-se junto à área portuária, ao norte, enquanto que, a medida que os objetos identificados nesta análise se situam ao sul, em especial junto a avenida Marquês do Paraná, seus impactos passam a ser menores.

Observa-se também que em um conjunto de 20 objetos identificados como relevantes para este estudo, 16 possuem impacto máximo em relação à categoria "Uso", sendo estruturas monofuncionais. Outra categoria que foi identificada como alto grau de impacto em uma quantidade significativa das estruturas é o comprimento de testada, com treze casos observados.

Chamam a atenção, entre as estruturas levantadas, dois casos que possuem alto grau de impacto em todas as categorias analisadas. O primeiro trata-se do Porto de Niterói, que ao contar com uma estrutura logística e de serviços com alto grau de complexidade, correspondeu a uma situação já esperada. O segundo, constatado não sem alguma surpresa, foi o Supermercado Extra, o que gera reflexões sobre como edifícios comuns em nossas cidades, acessíveis ao grande público, vêm sendo implantados.

A partir das questões teóricas debatidas e do quadro observado, pode-se ter dentro de uma esfera propositiva, um cenário no qual fossem previstos incentivos à abertura de acessos e vistas e principalmente ao redimensionamento e possível compactação dos objetos identificados, em especial aos equipamentos de infraestrutura. Com este tipo de ações, permite-se que o solo seja liberado, potencializando-se novos usos, sobretudo nas bordas frontais, junto às vias. Estes espaços poderiam passar a ser voltados para múltiplos usos de interesse público, como praças, habitação e pequenos estabelecimentos comerciais.

Também deveriam ser previstos parâmetros morfológicos que englobem dimensões adequadas aos pedestres para os novos empreendimentos. Sugere-se, inclusive, um estudo de viabilidade e discussão pública em torno de uma a redivisão das quadras e lotes inserid**o**s na área de Aterro da Enseada de São Lourenço, observando-se a permeabilidade de suas quadras e o aumento da caminhabilidade da região.

Em suma, as soluções possíveis devem considerar a requalificação e diversificação do uso do solo, paisagem (impacto visual e fachada ativa) e a forma urbana (quadras, ruas e implantação). Compreende-se que o estágio de degradação da área passa por outras questões, formando um panorama complexo e de debates multidisciplinares, inerente aos centros metropolitanos. Não obstante, admite-se que a partir das informações obtidas neste estudo, um conjunto de ações como as descritas coordenadas a outras camadas propositivas em um projeto urbano para a área poderia oferecer à população uma paisagem urbana de qualidade, onde se sintam confortáveis e seguros.

Conclusão

A partir dos estudos sobre as Estruturas Localmente Indesejáveis foi possível perceber que estes elementos mesmo sendo essenciais para a manutenção da cidade, muitas vezes pela falta de estudos preliminares e por sua implantação inadequada impactam a forma urbana causando rupturas com consequências expressivas para a população. A fim de minimizar esses impactos, muitas vezes estes objetos são implantados nas periferias das cidades. Porém, conforme debatido, estes gestos de afastamento ignoram as condições contemporâneas de espraiamento, e afrouxamento dos limites entre centro e periferia e, em uma escala maior, cidade e campo (Ascher 2010, 63).

Observa-se ainda que, apreender o histórico de ocupação de um espaço urbano é um ponto de partida importante para a compreensão do cenário atual, atentando a resquícios de planos urbanísticos, edificações relevantes e, no caso em questão, como os eventos que se desencadearam outrora influenciaram a inserção de equipamentos e estruturas em determinados trechos da malha urbana.

Foi possível averiguar a partir das análises cartográficas que a forma urbana da área estudada, em muitos casos não propiciada a constituição de características necessárias à vitalidade urbana, e juntamente com a concentração de estruturas localmente indesejáveis tem desvalorizado os terrenos da região Central de Niterói e agravando o quadro de esvaziamento do local, que se traduz em baixa densidade de circulação de pessoas. Entende-se que é necessário incorporar aos estudos e planos urbanos para a área, em conjunto com ações para estimular a economia local, que permitam que as estruturas localmente indesejáveis, em especial os equipamentos públicos que não podem nem deve**m** ser remanejados ou desativados, passem a ter novos significados e conformações, a partir de ideias propositivas como as apresentadas neste trabalho.

Assim, ressalta-se que os objetos estudados se quando estabelecidos levarem em conta os aspectos colocados neste estudo em conjunto com os parâmetros para sua manutenção e funcionamento, podem amenizar ou até mesmo não causar impactos morfológicos onde inseridos. Desta maneira, estudar estas estruturas Localmente Indesejáveis que muitas vezes não são bem recebidas nos espaços urbanos demonstra que sua implantação não precisa ser prejudicial à morfologia das cidades. É exequível articular a qualidade da paisagem, dos espaços urbanos e dos serviços produzidos pelas infraestruturas básicas, indispensáveis ao meio urbano contemporâneo. Ratifica-se que seus modos de implantação devem ser sensíveis e analíticos aos seus vizinhos.

Destaca-se ainda a responsabilidade do arquiteto e urbanista frente a este tipo de implantações urbanas, que a partir de propostas inovadoras, deve colocar-se não apenas como técnico, mas um

mediador de diversos interesses formulados por diferentes agentes urbanos (Tsiomis 2003, 283-284).

Compreende-se que o estudo desenvolvido é pertinente por conjugar uma série de questões relevantes às cidades contemporâneas, em diferentes escalas que vão desde a busca pela compreensão de fenômenos globais como o surgimento das *metápoles* e do espraiamento urbano, passando pela morfologia urbana e como a mesma tem grande influência sobre a caminhabilidade e a segurança pública. Perceber como tais questões estão conjugadas a fenômenos que vêm escapando ao campo da arquitetura e do urbanismo, como os vazios urbanos, infraestruturas e usos localmente indesejáveis é um dos desafios colocados os profissionais e estudiosos da área. Este trabalho busca posicionar-se como uma contribuição a estes agentes urbanos, que em conjunto com a população e demais atores, podem alcançar novos paradigmas de propostas para as paisagens das cidades e o bem-estar urbano.

Bibliografia

Ascher, François. 2010. "A Metapolização: as cidades mudam de escala e de forma." In: *Os Novos Princípios do Urbanismo*. São Paulo. Romano Guerra Editora.

Azevedo, Marlice Nazareth Soares de, Danielle Bendicto e Silvio Leal Júnior. 2011. "Expressões e Vestígios Modernistas na Capital Fluminense nas décadas de 1940, 1950,1960 e seus Valores como Patrimônio Urbano". *Docomomo*, http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/111R.pdf .

Azevedo, Marlice Nazareth Soares de. 2003. "A trajetória de um centro sobrevivente". SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. *Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa*, http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.502.pdf.

Bentley, Ian, Alan Alcock, Paul Murrain, Sue Mcglynn, and Graham Smith. 2010. *Responsive Environments: A Manual for Designers.* Oxford: Architectural Press.

Costa, Milena Sampaio de. 2010. "Diferentes Reflexões sobre Desafios e Perspectivas para as Áreas Portuárias do Rio de Janeiro e Niterói - A Área Portuária de Niterói: histórico de sua construção e perspectivas atuais". *I Encontro Nacional de Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo*, http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/129/129-640-1-SP.pdf

Ferreira, Marieta de Moraes. 1997. "A cidade como centro político." In: MARTINS, I. L.; P. (Orgs.). *Cidade múltipla: temas de história de Niterói*: Niterói livros.

Gehl, Jan. 2013. *Cidades para Pessoas*. São Paulo: Perspectiva.

Jacobs, Jane. 2009. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. 2ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Krykhtine, Carlos Alberto Peres. 2016. "Avenida Amaral Peixoto: O Modernismo e o Colonial na abertura de uma via monumental". *Docomomo*, http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/061-1.pdf.

Lins, Miriam Victoria Fernandez. 2015. *Impactos Morfológicos Gerados por Equipamentos de Infraestrutura Urbana: Um olhar sobre as subestações elétricas no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Prourb, Rio de Janeiro, http://objdig.ufrj.br/21/teses/829159.pdf**.**

Panerai, Philippe. 2006. *Análise Urbana*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Portas, Nuno. 2006. "Contextos e transformações." In: *Sobre Urbanismo*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley: Ed. Prourb.

Secchi, Bernardo. 2012. *Primeira Lição de Urbanismo*. São Paulo. Perspectiva.

Siedentop, Stefan. 2010. "Locating Sites for Locally Unwanted Land Uses: Successfully Coping with NIMBY Resistance." In: *Methods and Techniques* in Urban Engineering. [s.l.] InTech.

Solà-Morales, Ignasi de. 1996. "Present and Futures: Architecture in Cities." In: SOLÀ-MORALES, I. e COSTA, X. (dirección). *Present and Futures: Architecture in Cities*. Barcelona: Congrès UIA.

Tsiomis, Yannis. 2003. "O projeto urbano hoje: entre situações e tensões. " In *Urbanismo em Questão*. Rio de Janeiro: Prourb.

Sites consultados

http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html

http://www.fundacioenricmiralles.com

http://www.jornalocasarao.com/2016/08/como-maior-praia-da-baia-de-guanabara.html

http://www.memoria.uff.br/images/documentos/primeiros_tempos/panorama_social-1900-1930.pdf

https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/riodejaneiro/niteroi.pdf

https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/riodejaneiro/niteroi.pdf

https://www.big.dk/#projects-arc

A INSERÇÃO DO COMPLEXO FERROVIÁRIO NA PAISAGEM PAULISTA BRASILEIRA: RELAÇÕES E CONTRADIÇÕES

Norma Regina Truppel Constantino, Fernanda Moço Foloni, Karla Garcia Biernath,
Karina Andrade Mattos e Érica Lemos Gulinelli

Resumo: Entender a construção da paisagem urbana a partir das condicionantes naturais e humanas é compreender não apenas a Natureza ou o Homem, mas a relação entre ambos. No Oeste Paulista, a construção da paisagem teve como fatores antrópicos predominantes o café e a ferrovia. Uma rede de cidades surgiu no final do Século XIX e início do Século XX, ao longo das linhas férreas implantadas nos espigões divisores dos cursos d'água. A chegada dos trilhos valorizava os terrenos, estimulava o desenvolvimento do comércio e atraía novos habitantes, alterando significativamente a paisagem. O objetivo principal desse trabalho é analisar em dois momentos - paisagem pré-existente e paisagem contemporânea - a inserção do complexo ferroviário nas cidades de Bauru e Botucatu, ambas no Oeste Paulista, verificando a história do lugar, a relação com o entorno e a dinâmica da paisagem. Para isso, adotou-se diferentes materiais e métodos, como pesquisa bibliográfica e documental, pesquisa iconográfica e estudos de campo. Observa-se, assim, no Oeste Paulista, o descaso com o qual os complexos ferroviários vêm sendo tratados desde meados do século XX, constituindo uma paisagem degradada.

Palavras chave: Paisagem Cultural; Rios Urbanos; Complexo Ferroviário; Ordenamento do território.

THE INSERTION OF THE RAILWAY COMPLEX IN THE LANDSCAPE OF SÃO PAULO STATE IN BRAZIL: RELATIONS AND CONTRADICTIONS

Norma Regina Truppel Constantino, Fernanda Moço Foloni, Karla Garcia Biernath,
Karina Andrade Mattos and Érica Lemos Gulinelli

Abstract: Understanding the construction of the urban landscape from the natural and human conditioners is to comprehend not only Nature or Man, but the relation between both. In the Oeste Paulista, the construction of the landscape had as predominant anthropic factors coffee and railway. A network of cities emerged at the end of the 19th Century and beginning of the 20th Century, along the railway line implanted in the spigots dividing the watercourses. The arrival of the railways valued the terrains, stimulated the development of commerce and attracted new inhabitants, changing significantly the landscape. The main objective of this work is to analyze in two moments – pre-existing landscape and present-day landscape – the insertion of the railway complex in the cities of Bauru and Botucatu, both in the Oeste Paulista, checking the place's history, the relation with the surrounding and the landscape dynamic. For this purpose, several materials and methods were adopted, as bibliographic and documentary research, iconographic research and field study. Thus, it is seen, in Oeste Paulista, the neglect with which the railway complexes have been treated since mid-20th Century, constituting a degraded landscape.

Keywords: Cultural Landscape; Urban Rivers; Railway Complex; Territorial Planning.

A INSERÇÃO DO COMPLEXO FERROVIÁRIO NA PAISAGEM PAULISTA BRASILEIRA: RELAÇÕES E CONTRADIÇÕES

Norma Regina Truppel Constantino, Fernanda Moço Foloni, Karla Garcia Biernath,
Karina Andrade Mattos e Érica Lemos Gulinelli

Introdução

O estudo da paisagem paulista brasileira teve, nas últimas décadas, um desenvolvimento consideravelmente importante, principalmente em relação à compreensão das várias condicionantes naturais, econômicas, históricas, culturais e sociais responsáveis pela sua constituição. A paisagem de caráter homogêneo das cidades de médio porte do interior do Estado de São Paulo, por exemplo, pode ser compreendida basicamente através de determinantes locais, apoiado nas origens análogas das cidades, e nas aspirações por um padrão de cidades grandes, tido pela população como uma representação de status de modernidade e civilização (Landim 2004, 15).

No Oeste Paulista, especificamente, a monocultura cafeeira e a ferrovia foram os principais responsáveis pela construção da paisagem. Entre o final do século XIX e início do XX, neste vasto território, uma rede de cidades surgiu ao longo das linhas férreas implantadas nos espigões divisores dos cursos d'água, dentre elas, Botucatu e Bauru, objetos de estudo do presente trabalho. Apesar das especificidades locais, relacionadas principalmente às características do sítio natural e as relações sociais com o espaço, ambas apresentam semelhanças quanto à sua constituição paisagística, uma vez que apresentam ciclos de formação e desenvolvimento parecidos.

Inseridas nas chamadas “zonas pioneiras” (Monbeig 1984), a região que abrange as duas cidades já havia sido percorrida por portugueses no período colonial, que com o passar do tempo, estabeleceram pequenos núcleos de povoamento. Entretanto, foi a marcha em direção ao oeste do Estado de São Paulo (Monbeig, 1984), principalmente durante o século XIX, que resultou em

uma maciça migração, em busca de terras devolutas e boas para o plantio. Estas podiam ser encontradas em grande quantidade na porção oeste inexplorada, mas habitadas por diversas tribos indígenas. Aos poucos as florestas foram eliminadas, os cursos d'água transpostos e os nativos expulsos (Ghirardello 1992) e até dizimados; os novos habitantes delimitaram suas fazendas, formaram povoados e trouxeram ramais ferroviários para esses locais. "Na última década do século XIX, tinham sido criados pelo governo do Estado quarenta e um novos municípios, a imensa maioria deles nas regiões de povoamento recente" (Monbeig 1984, 113). A implantação da linha férrea, o surgimento dos centros urbanos e a constituição de uma atividade agrária foram, portanto, os principais responsáveis pela alteração da paisagem da região.

Em Botucatu, as primeiras ações efetivas de ocupação e consolidação no território ocorreram no século XIX, a partir do fenômeno que o geógrafo Pierre Monbeig (1984) denomina de "marcha pioneira". Esta é caracterizada pela migração dos primeiros cafeicultores que deixaram os municípios da depressão periférica, e seguiram em busca de novas terras para o plantio, através de vias de penetração natural (como rios e trilhas) rumo ao interior do Estado de São Paulo. As primeiras doações de terras na região de Botucatu datam do período do Brasil Colonial, no século XVIII, em nome da Companhia de Jesus (Barroso 2010). Em janeiro de 1760, as terras pertencentes aos padres jesuítas foram confiscadas, conforme a lei criada pelo Marquês de Pombal, e em 1766, a mesma região, conhecida como "Fazenda Boavista de Votucatu" foi leiloada e passou a pertencer a dois moradores de Sorocaba. Foi no século seguinte que a transformação da paisagem local começaria a se intensificar: com a doação de terras de Francisco de Assis Nogueira em 1848 ao patrimônio, Botucatu se tornaria vila sete anos mais tarde, e em 1876, reconhecida como cidade. Assim como na maioria das cidades do período, Botucatu desenvolveu-se próxima a um curso d'água, o Ribeirão Lavapés. Em 1889, a Estrada de Ferro Sorocabana estendeu seus trilhos até a cidade, a fim de escoar o produto das plantações da região, inicialmente algodão e posteriormente o café. A monocultura cafeeira fomentou importantes ações urbanísticas, como a implantação de infraestrutura, a construção de novos edifícios e o tratamento de espaços livres.

O município de Bauru, por outro lado, teve sua ocupação em uma época sensivelmente posterior à Botucatu. Foram os posseiros os responsáveis pelo estabelecimento em terras próximas a dois cursos d´água, o Ribeirão Bauru e o Córrego das Flores[14]. A primeira escritura de propriedade de terras fora lavrada em 1856. Durante algumas décadas, a região pertenceu ao povoado vizinho de Espírito Santo da Fortaleza, mas com o aumento de sua extensão geográfica, a vinda de

[14] Como pode-se observar, tanto em Botucatu quanto em Bauru o rio mostrou-se um elemento determinante para a formação das cidades.

fazendeiros, a implantação de grandes fazendas, a doação de terras locais para arruamentos e a instalação de diversas funções urbanas, em 1896, é elevada à condição de município.

Com o desenvolvimento da produção cafeeira e a implantação das ferrovias, Bauru tornou-se, em um curto período de tempo, um dos maiores e mais importantes entroncamentos ferroviários da América: em 1905, chega a Estrada de Ferro Sorocabana, em 1906 a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, e em 1910, instala-se a Companhia Paulista. A chegada destes três ramais alterou drasticamente a paisagem local, criando espaços e instalando novas infraestruturas, além de permitir a Bauru uma posição comercial privilegiada através do contato direto com diversas regiões do Estado, e até do País.

Em vista do cenário reportado, observa-se que a partir da relação Homem / Natureza, surgem os diversos agentes responsáveis pela estruturação da paisagem nas duas cidades do Oeste Paulista. Uma parcela da realidade, a paisagem é "[...] uma forma de ver o mundo natural não enquanto tal, como um em-si, mas já modelado pelo olhar humano" (Serrão 2013, 9).

Assim, com o objetivo principal de analisar a paisagem pré-existente e a paisagem contemporânea, foi observada a inserção do complexo ferroviário nas cidades de Bauru e Botucatu, verificando a história do lugar, a relação com o entorno e a dinâmica da paisagem. Como parte dos objetivos específicos será destacada a relação entre rios, estradas de ferro, infraestrutura urbana implantada a partir da ferrovia e espaços livres residuais resultantes desse processo.

Para isso, adotou-se os seguintes procedimentos metodológicos: análise da paisagem enquanto representação cultural (através de mapas, fotos aéreas e fotografias); enquanto território fabricado e habitado, reconhecendo a complexidade de relações entre os rios, os trilhos e as cidades, seus conflitos e contradições ao longo da história; enquanto sistema, levando em conta sua complexidade; e enquanto projeto, verificando a existência de planejamentos urbanísticos e paisagísticos envolvendo as áreas de estudo e sua inserção nos planos diretores.

O levantamento bibliográfico consistiu de livros e artigos referentes à formação das cidades do Oeste Paulista, como Monbeig (1984) e Matos (1990), e consulta às obras de memorialistas, além da bibliografia pertinente aos rios urbanos e paisagem industrial Kühl (2010). O trabalho fundamenta-se ainda em textos que tratam da paisagem em suas mais diversas perspectivas e interpretações, contemplando desde o campo da filosofia da paisagem até as questões identitárias, patrimoniais e culturais, retratadas por autores como Serrão (2013), Besse (2014), Maderuelo (2010), e Leite (1996). Entre a documentação primária pesquisada estão os Planos Diretores, mapas e a legislação municipal e estadual pertinente, Museu Histórico Municipal e

prefeitura; foram realizados também levantamentos de campo por meio de percursos de observação ao longo dos rios e trilhos ferroviários.

Através desses estudos, observa-se no Oeste Paulista o descaso com o qual a ferrovia vem sendo tratada desde meados do Século XX, constituindo uma paisagem de vazios urbanos, áreas degradadas e sem identidade em torno dos trilhos remanescentes, com os quais a população não se identifica e o Estado ignora. Essas linhas férreas muitas vezes acompanham o percurso dos principais rios desses municípios, adentrando o tecido urbano já descaracterizado. Os trilhos, quando não abandonados, servem apenas para a passagem de trens de carga, não tendo mais com o significado de outrora, quando traziam o progresso, a expansão socioeconômica e prestígio às cidades.

Com a pesquisa, buscou-se compreender a relação entre a comunidade, os elementos naturais e a paisagem urbana, verificando as características e os elementos estruturantes (como circulações e intersecções), lendo o território a partir dos modos de organização do espaço. Podemos considerar que a paisagem não é só um conjunto de ambientes organizados coletivamente pelos homens, é também uma sucessão de rastros, de traços que se superpõem no solo. Estes traços da história do lugar devem ser levados em conta ao analisar alternativas projetuais para a requalificação de áreas inseridas na paisagem urbana.

A construção da paisagem nas cidades de Bauru e Botucatu

A formação da paisagem resulta de vários fatores, como naturais, biológicos e antropomórficos, sendo que "qualquer território conta com inúmeros componentes ou elementos constitutivos. Normalmente são identificados dois grandes grupos: os naturais e os humanos embora muitas vezes a separação não seja nítida[15]..." (Cancer 2010, 75, tradução livre). Pode-se dizer que o homem cria uma relação com o meio em que se estabelece. As sociedades humanas constituem suas práticas, experimentações e ações sobre o território. "O valor paisagístico de um lugar [...] é considerado mais em relação à soma das experimentações, dos costumes, das práticas desenvolvidos por um grupo humano nesse lugar" (Besse 2014, 27).

A paisagem oferece um repertório de materiais e de linguagens (Cauquelin 2007) e não é resumida apenas em um conceito, uma vez que resulta de diversas linhas de abordagem. Ela é uma unidade integradora de múltiplos elementos, e não faz parte dos conceitos empíricos que catalogam entes demarcados relacionados à percepção (Serrão, 2013). É uma totalidade dinâmica e evolutiva, atravessada por fluxos de natureza, em direções e intensidades variadas, sendo-lhe

[15] "Cualquier território cuenta com numerosos componentes o elementos constitutivos. Normalmente se identifican dos grandes grupos: los naturales y los humanos, aunque muy a menudo la separación no es nítida..." (CANCER, 2010, p. 75).

atribuída uma temporalidade própria. Esses fluxos e jogos de força que compõem o sistema de paisagem são realizados em morfologias espaciais definidas como: estradas; unidades de habitação; estruturas parcelares; limites de fronteiras; recortes territoriais; e descontinuidades que consistem em quadros e que possuem suas próprias escalas de grandeza "*dentro* dos quais e *com* os quais a temporalidade própria do sistema paisagístico deve lidar" (Besse 2014, 43).

Existem inúmeras formas de ler as paisagens. Besse (2014) em seu texto 'As cinco portas da paisagem - ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas' indica cinco chaves de leitura da paisagem, que coexiste no pensamento contemporâneo. Esta, pode ser lida como uma representação cultural, e pode ser tida como um ponto de vista, um modo de pensar e perceber o espaço. Ou seja, pode surgir como uma leitura daquilo que nos cerca. Ela é uma representação cultural, seja coletiva ou individual. A construção paisagística provém de determinações religiosas, filosóficas, científicas e técnicas, inclusive.

A paisagem do Oeste Paulista, em suas várias dimensões, adquire um forte caráter cultural, através das especificidades desta região, quer dizer, da rápida criação de uma rede de cidades no século XIX e pelo binômio café-ferrovia (Matos 1990). Essa expansão do interior e a forte presença ferroviária propiciaram a criação de paisagens únicas onde a técnica na elaboração do traçado das linhas férreas (e seu impacto na morfologia urbana), o conjunto dos edifícios e o forte caráter identitário transformou os lugares até então limites geográficos entre a natureza selvagem e o território conhecido, em prósperos núcleos urbanos.

O caráter de lugar atribuído a cada uma das cidades ocorre a partir do ordenamento específico dos elementos sobre o território, o que acarreta um processo histórico dentro do procedimento de construção da paisagem (Leite 1996, 2).

A paisagem também pode ser lida como um território fabricado e habitado. Considerado um sistema amorfo, segundo Corajoud (2011), este pode ser utilizado como um suporte para o desenrolar livre das atividades humanas e de todas as técnicas de ordenamento. Assim, "a paisagem é uma obra coletiva das sociedades que transformam o substrato natural" (Besse 2014, 29).

De um certo modo, observa-se na construção das paisagens analisadas que o território, enquanto suporte livre das atividades, nem sempre se desenvolve da forma mais eficiente em relação à natureza, uma vez que foi consideravelmente devastado pela ação humana (Monbeig 1984). Os trilhos eram implantados junto aos espigões ou próxima aos córregos, sempre em busca de cotas acessíveis e que dispusessem da menor quantidade de obras, tais como: pontes, bueiros e

transposições. No entanto, percebe-se que em alguns momentos esta relação tornou-se conflituosa, sendo que nem sempre a ferrovia levava em conta os elementos naturais e era comum a destruição da mata ciliar, assoreando parte dos rios e córregos. A criação dos inúmeros núcleos urbanos em meados do século XIX, no qual estão inseridos Bauru e Botucatu, foi certamente motivada por questões econômicas, pela qualidade das terras para plantio e, consequentemente, pela atração de vários ramais ferroviários a estes locais. Tanto o florescimento dos diversos núcleos quanto a construção das ferrovias, alteraram drasticamente a paisagem local.

Por fim, a paisagem também pode ser lida como projeto, onde é considerada na complexidade de suas relações e com a organização do espaço que o cerca: as vias, estradas, loteamentos, as esplanadas da ferrovia e todo seu complexo. A ordenação do espaço de forma racional seguindo preceitos higienistas e de salubridade, foi uma constante durante finais do Século XIX e início do Século XX. "A problemática paisagística consiste em pensar a cidade a partir de suas relações e na sua integração com o solo, o território, o meio vivo" (Besse 2014, 59).

Era comum nas cidades a adoção de planos de alinhamento de ruas, executado por arruadores, numa tentativa de organizar o solo urbano. Após a chegada das companhias ferroviárias, que dispunham de todo um aparato técnico através dos meios de produção, profissionais técnicos especializados e a adoção de materiais industriais, a cidade de certa forma, deveria dispor de uma infraestrutura básica como telefonia, iluminação, serviços de água e esgoto, e muitas vezes os próprios engenheiros das ferrovias atuavam na elaboração de planos e projetos para a cidade. Esses profissionais aliados às novas técnicas trazidas do exterior, criavam 'projetos de paisagem', transformando a paisagem 'natural' e criando novas formas de utilização do espaço urbano.

Atualmente, as áreas onde estão os remanescentes dos complexos ferroviários estão inseridas em zonas de interesses especiais, como é o caso de Bauru, por meio do artigo n. 35 do Plano Diretor Participativo (Bauru 2008), que define a 'Zona de Interesse Histórico-cultural', caracterizada pela existência de construções com expressivo interesse histórico-cultural e potencial turístico e a adoção de programas de preservação, recuperação e manutenção deste tipo de patrimônio. Já em Botucatu, o artigo n. 84 do Plano Diretor Participativo (Botucatu 2007), versa sobre o incentivo do turismo ferroviário e o artigo n. 94 que se refere a rede de estradas ou ferrovia em áreas consideradas de alto valor histórico e cultural. Os elementos naturais como rios, nascentes e bacias hidrográficas também recebem ações de planejamento junto aos planos de ambos os municípios.

A partir da leitura da paisagem das cidades analisadas, observa-se que a chegada da ferrovia foi um grande acontecimento. Tal qual um elemento de 'modernização' e conexão das diversas regiões do Brasil, a ferrovia diminui distâncias à medida em que conecta porções territoriais distantes, além de impactar o traçado urbano, criando novas configurações espaciais, possibilitando novas dinâmicas sociais, saneando, embelezando e trazendo infraestrutura. No final do século XIX, por volta da década de 1870, as duas companhias ferroviárias que se destacavam na região central do Estado de São Paulo eram a Companhia Ituana de Estradas de Ferro e a Companhia Estrada de Ferro Sorocabana[16].

Observando o mapa atual do percurso dos trilhos entre as duas cidades (Fig. 1), é possível perceber que em diversas ocasiões as estradas de ferro coincidem com fundos e vale e cursos d'água. Dentre os fatores, podemos destacar a importância da topografia e a formação de povoados.

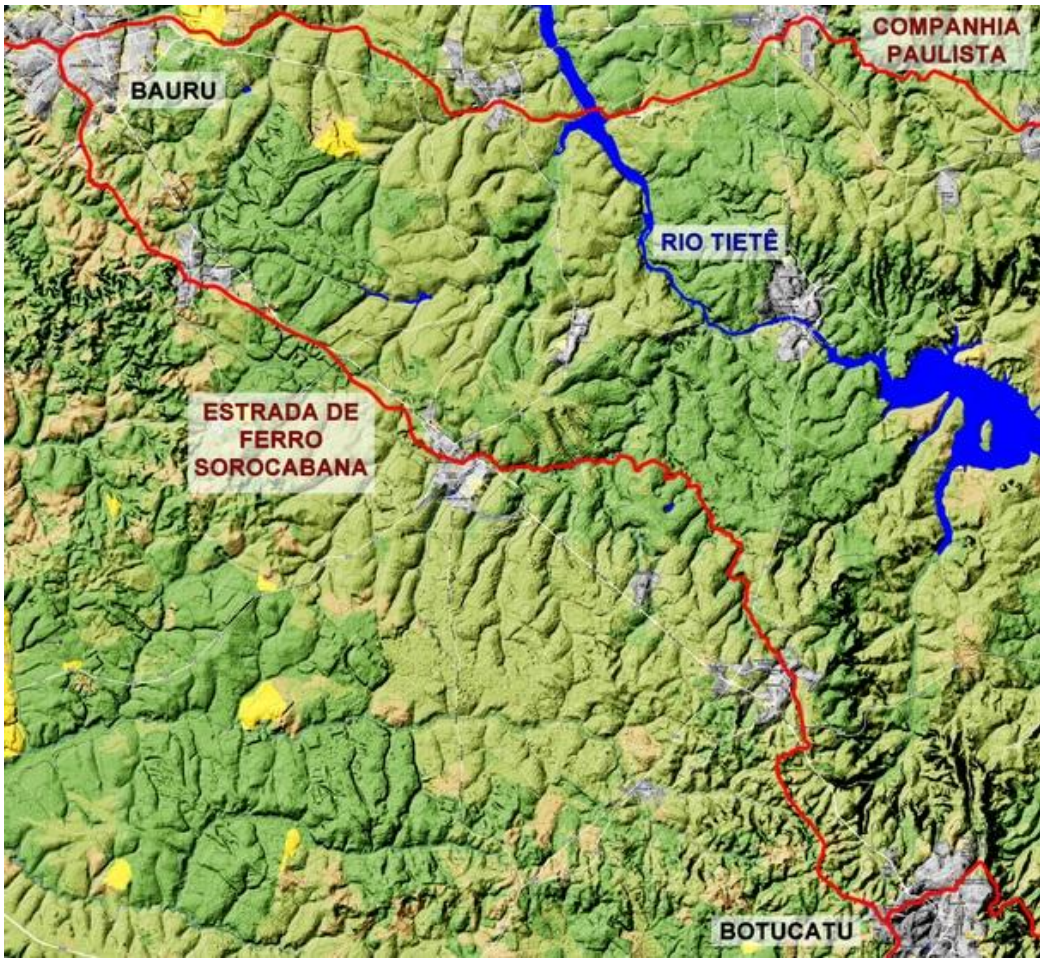


Fig. 1: Mapa de relevo com destaque (vermelho) para o percurso atual dos trilhos.
Fonte: Google Maps. Editado pelas autoras.

[16] Devido à concorrência, a Sorocabana agilizou o prolongamento de seus trilhos, alcançando Botucatu em 1889 e Bauru em 1905.

Outro ponto da relação entre esses dois elementos é a parte da própria funcionalidade das locomotivas: sendo a vapor, a proximidade com os córregos facilitava sua alimentação, tornando o abastecimento das caixas d'água menos custoso. Neste contexto, a estrada de ferro teve um importante papel na infraestrutura das cidades por onde passava: "a presença da ferrovia e o corpo técnico trazido por ela, ou que teve sua vinda para novas cidades ensejadas a partir dela, foram fundamentais para a viabilização da instalação da infraestrutura urbana que precisava, necessariamente, de especialistas" (Ghirardello 2010, 161). Na região central do Estado, a presença de seus abundantes veios d'água tornava o solo fértil, ao mesmo tempo que seu relevo era ideal para implantação dos trilhos de forma mais barata (Ghirardello 2002, 53).

A ocupação do território paulista se deu por etapas, conforme avançava-se do litoral para o centro do país (oeste). Antes da ferrovia, a principal forma de povoamento no interior era a partir da doação de terras de fazendeiros, muitas vezes para patrimônio religioso, que se tornavam ponto inicial para formação de uma vila. A importância da presença da água corrente nesse processo pode ser observada tanto pelo fato de existirem formações entre rios e córregos, como pelo próprio nome das cidades, que homenagearam cursos d'água como: ribeirão Preto (Ribeirão Preto/SP), rio Jaú (Jaú/SP), ribeirão Bonito (Ribeirão Bonito/SP), rio Bauru (Bauru/SP), rio Preto (São José do Rio Preto/SP), rio Claro (Rio Claro), e rio Tietê (Tietê/SP e Igaraçu do Tietê/SP).

O café também foi importante neste período de formação urbana, pois deu condições para a ocupação e o desenvolvimento do oeste paulista, "o tipo de sítio disponível, numa paisagem muito homogênea, o trem, novo meio de transporte com suas exigências de trajeto, e a rápida divisão e venda dos terrenos geram uma cena urbana nova, monotonamente repetida e regular" (Marx 1980, 36). A partir do Código de Posturas da época, o traçado urbano destas cidades deu-se por meio de uma quadrícula rígida. Sem se importar com a morfologia do sítio, com os elementos naturais, como por exemplo os cursos d´água, e os elementos construídos, como as linhas férreas, as ruas e avenidas, junto com as edificações, foram os principais responsáveis pela configuração dos espaços livres, na grande maioria residuais e sem tratamento paisagístico. As principais praças da época, de formato também regular, surgiram em função deste desenho (Enokibara 2013). Segundo Constantino (2005), nem as áreas próximas aos fundos de vale, com maior declividade, foram poupadas. Assim, observa-se, até hoje, espaços desconectados da malha urbana.

Os fazendeiros aproveitavam os cursos d'água para a irrigação, de forma que as divisas das fazendas eram registradas a partir de delimitações naturais do território, tal qual rios e vales.

Mesmo as doações de terras para a Igreja deveriam apresentar algum trecho de córrego (Ghirardello 2010). Isso comprova que "a organização formal do território não se faz exclusivamente pela organização de atividades humanas: situa-se também nas dimensões e escalas que ultrapassam a área ocupada por edificações utilizando outros elementos morfológicos" (Lamas 2011, 70).

As expedições científicas, realizadas pela Comissão Geográfica e Geológica no início do Século XX (1905-1920), foram responsáveis pelo desbravamento do 'sertão' paulista, navegando pelos rios Feio/Aguapeí e Peixe em 1905 e Tietê-Paraná e Paranapanema em 1905 e 1906, fotografando a paisagem natural e aldeias indígenas, e mapeando o território (Moi 2005). Até esse período, Botucatu era conhecido como 'boca do sertão' e foi a expansão da estrada de ferro para o Oeste que auxiliou no povoamento dessas regiões[17].

Além de transporte cafeeiro, as ferrovias estabeleceram um papel fundamental na moldagem da paisagem urbana. Com seu papel de 'agente modernizador', geravam comércio local, importavam costumes, transportavam pessoas, e traziam novas referências urbanas como armazéns, residências para ferroviários, estações e praças. Em conjunto com os rios, produziram espaços e formaram vazios, tendo um grande impacto para a identidade da população tanto na cultura quanto na memória. Suas paisagens são representações culturais e territórios produzidos pela sociedade, consistindo em um complexo sistêmico que articula os elementos naturais e artefatos (Besse 2014).

Nos estudos referentes às cidades de Bauru e Botucatu, a presença da ferrovia nos fundos de vale acelerou sua ocupação, gerando um conflito entre a natureza e o homem. Quando as intervenções acontecem sem respeitar o meio natural, este reagirá alguma forma (Spirn 1995). Assim, é comum encontrar relatos, do início do século até os dias atuais, sobre enchentes na região central destas cidades. Em uma reportagem de um jornal de Bauru de abril de 1991, que de mais uma experiência de chuvas torrenciais ocorridas no mês anterior, é descrito que "a questão atinente às enchentes e a invasão das águas oriundas das fortes chuvas, é um problema que vem se arrastando desde os primeiros tempos da cidade" (Bauru Ilustrado 1991, 11)[18]. As fotos apresentadas na matéria podem ser encontradas na Fig. 2.

[17] A Cia. Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, que partia de Bauru, foi a única ferrovia paulista de caráter exploratório, levando a formação de diversas cidades ao longo de seus trilhos (como Penápolis, Lins, Promissão, Avanhandava, Avaí, Presidente Alves, Birigui e Cafelândia). Seu principal objetivo era o de ligar o oeste do Estado de São Paulo com o de Mato Grosso, e posteriormente à Bolívia, além de proteção das fronteiras brasileiras.

[18] Bauru Ilustrado. 1991. *As trombas d'água do passado*. Bauru. Disponível no Museu Histórico de Bauru.



Fig. 2: Enchentes em Bauru/SP na década de 1940[19].
Fonte: Bauru Ilustrado, 1991. Museu Histórico de Bauru.

Entre as décadas de 1960 e 1980, o Córrego das Flores, tributário do Rio Bauru e próximo ao Patrimônio de formação original da cidade, foi canalizado sob a Avenida Nações Unidas, conforme a mesma ia sendo pavimentada. Apesar da construção de um parque[20] para a proteção da nascente, o subdimensionamento do canal que capta toda a drenagem da bacia do Córrego das Flores, atrelado ao fato da alta taxa de impermeabilização do solo, contribui para o agravamento das enchentes desde a nascente do córrego até sua foz no o Rio Bauru. Em Botucatu, o principal problema quanto à drenagem são as enxurradas, devido à topografia local e o alto índice de impermeabilização do solo nas áreas centrais, com ocorrências de enchentes na região próxima à rodoviária, no encontro do córrego Tanquinho com o curso d'água abastecido pelos córregos Água Fria, Vale do Sol, Cascata e Antártica, a aproximadamente 500 metros da estação ferroviária.

Tanto Bauru quanto Botucatu possuem vários córregos em seus centros urbanos, afluentes de um tributário do rio Tietê[21]. É possível encontrar trechos onde as estradas de ferro encontram-se nas proximidades desses cursos d'água, as vezes em meio a vazios urbanos ou mesmo em bairros residenciais (Fig.s 3 e 4), reafirmando a relação existente entre esses elementos.

[19] (1) Rua Azarias Leite. (2) Destruição da ponte que ligava o Jardim Bela Vista com o centro durante uma enchente no rio Bauru. (3) Ponte também destruída, na rua Antônio Alves. (4) Alagamento da rua Alfredo Maia próxima ao rio Bauru.
[20] Parque das Nações, hoje mais conhecido como Parque Vitória Régia.
[21] No município o rio Bauru e em Botucatu o rio Lavapés.



Fig. 3: Vista do Rio Bauru no Viaduto Mauá, Bauru/SP.
Fonte: Acervo das autoras, 2017.



Fig. 4: Vista do Córrego Antártica no viaduto da R. Manoel Álvaro Guimarães, Botucatu/SP.
Fonte: Acervo das autoras, 2018.

Infelizmente, tanto as linhas de ferro quanto os rios urbanos passaram por intensa degradação de sua paisagem: os cursos d'água, com o despejo de esgoto não tratado, retificações, retirada da mata ciliar e ocupação das margens; e a ferrovia, com a popularização dos automóveis e pavimentação das rodovias.

Observando a paisagem ao longo dos córregos em Botucatu (2016) e Bauru (2017), foi possível perceber que vários trechos ainda estão em estados precários de conservação, apresentando ausência de mata ciliar, invasão de áreas de Preservação Permanente (APP) e depósitos

clandestinos de lixo. Todas as ações planejadas para essas áreas concentram-se em uma legislação inerte, sem ação efetiva por parte dos gestores municipais. O mesmo ocorre com as linhas férreas, que apesar de serem usadas para transporte de carga, apresentam total abandono, tornando-as, junto com os córregos, 'fundos da cidade'.

Atualmente, a sociedade demonstra uma maior participação em relação à preservação ambiental e cultural nos centros urbanos. Em Bauru, o patrimônio ferroviário é tombado por um órgão municipal, o CODEPAC, e foi dada à estação novos usos, com programas de museu ferroviário e arquivo histórico. Eventos são realizados constantemente no lugar e os cidadãos apropriam-se do espaço. Apesar do uso, os espaços livres residuais ainda carecem de tratamento. Falta uma conexão sistêmica entre os fundos de vale e os espaços adjacentes à ferrovia e os demais espaços livres da cidade.

Em Botucatu, a estação ferroviária teve sua restauração iniciada em 2012 e inaugurada em 2016, para tornar-se sede de um museu; atualmente, abriga algumas secretarias municipais. A estação encontra-se tombada pelo CONDEPHAAT, juntamente com outros edifícios do complexo ferroviário, como residências, oficinas, armazéns e caixas d'água. Com o uso do edifício da estação, a situação de conservação encontra-se em boas condições, diferente das oficinas, por exemplo, que se encontram encontravam em ruínas, e atualmente estão em processo de reforma conforme observado na Fig. 5.



Fig. 5: Oficinas da Estrada de Ferro Sorocabana em Botucatu/SP.
Fonte: Acervo das autoras, 2018.

Apesar de algumas ações pontuais, as áreas livres adjacentes à linha férrea ainda necessitam de tratamentos mais qualificados, uma vez que são subutilizadas. Na Fig. 6 é possível observar a implantação de uma quadra poliesportiva próxima às oficinas da estação ferroviária.



Fig. 6: Quadra poliesportiva próxima das oficinas da Estação Ferroviária de Botucatu-SP.
Fonte: Acervo das autoras, 2018.

Em relação aos cursos d´água botucatuenses e, especificamente, sobre o ribeirão Lavapés, segundo Constantino (2014), existem trechos assoreados, deterioração da mata ciliar, ocupação irregular das margens e vazios urbanos, gerando áreas sem identidade.

Tendo isso em vista, é importante a preservação da paisagem cultural e natural remanescente, com a participação ativa das pessoas no uso dos espaços e conservação da memória coletiva. A identidade, relação do interior com o exterior, é dada com o sentimento de pertencimento. Em consideração à importância desses elementos abordados, a preservação, e mesmo os projetos, devem ser feitos abrangendo toda a totalidade da paisagem, edifícios, sistema viário, natureza, patrimônios culturais e as pessoas, pois “a paisagem humanizada e o ambiente arquitetónico são patrimónios colectivos, os cidadãos têm direito a viver em ambientes esteticamente qualificados. O direito à qualidade da paisagem e da arquitectura é um direito social e, noutro sentido, fundamento da intervenção do arquitecto” (Lamas 2011, 68).

O complexo ferroviário e a cidade:

Uma nova configuração da paisagem urbana

Ao tratar especificamente do complexo ferroviário das cidades de Botucatu e Bauru, pode-se afirmar que as companhias foram as principais responsáveis pela criação de uma infinidade de espaços com usos atrelados às suas atividades. A estrada de ferro traz todo um aparelhamento, principalmente se a cidade, por algum motivo, for escolhida como sede de alguma atividade especial da estrada: armazém, escritórios, oficinas, local de baldeação ou ponto de cruzamento de trens (Matos 1990, 157). Ambas as cidades analisadas possuíam essas atividades, e, portanto, é possível encontrar exemplares de equipamentos e edifícios ligados a elas, como armazéns, oficinas, rotunda, escritórios, caixas d'água, reservatórios e outros. "Nesses complexos, assim como em muitos outros edifícios destinados ao transporte ferroviário, foram empregados de forma racional materiais industrializados por excelência e havia organização industrial do trabalho" (Khül 2010, 11).

As ferrovias foram responsáveis pela importação de inúmeros tipos de materiais industrializados e mão-de-obra especializada, como também pela racionalização da construção. Esse conjunto de fatores refletiu diretamente na construção de uma paisagem industrial, com elementos organizados para priorizar a logística de transportes e operacionalização da ferrovia, além de serem esteticamente e funcionalmente provenientes da indústria.

Dentro desta paisagem proveniente do complexo ferroviário, as caixas d'água e reservatórios tiveram papel importante na infraestrutura da cidade, visto que em algumas, como o caso de Bauru e Botucatu, o bombeamento das águas de abastecimento vinha do excedente líquido utilizado pela ferrovia e era fornecido a população por meio de torneiras de forma gratuita. As companhias necessitavam abastecer as caldeiras das locomotivas e se utilizavam de pequenas bombas para captar a água dos córregos próximos (Ghirardello 2010, 168). A Fig. 7 mostra a caixa d'água em Botucatu, com estrutura em alvenaria de tijolo e reservatório metálico, que se encontra em processo de tombamento pelo CONDEPHAAT, juntamente com o complexo ferroviário (Resolução 91, de 11/10/2012 - Processo 59930/09)[22].

[22] Ver em Moraes, Ewerton Henrique. 2016. *Os bens ferroviários nos tombamentos do Estado de São Paulo (1969 - 1984).* Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP).



Fig. 7: Caixa d'água das Casas de Turmas em Botucatu/SP.
Fonte: Acervo das autoras, 2018.

Um exemplo de construção trazida pelas ferrovias são as estações. Atuando como 'portas de entrada' nas cidades, eram os grandes expoentes da arquitetura ferroviária e símbolo das companhias. Projetadas por profissionais estrangeiros, principalmente de origem inglesa e francesa, as estações refletiam a 'modernidade' e representavam uma nova tipologia presente no espaço urbano. Elementos recentes no até então processo de implantação dos ramais ferroviários, eram junto às estações que se localizavam as plataformas de embarque e desembarque, cuja a forma e o programa eram definidos conforme a localidade e a importância da cidade. Eram paradas, que serviam ao embarque/desembarque, estações médias e até mesmo para programas maiores dentro de suas dependências, como o caso da estação de Bauru, construída em 1934, e que abrigava até os escritórios para os profissionais das companhias em um de seus pavimentos.

Aberta em 1889 como ponta de linha, a estação de Botucatu (Fig. 8) passou por uma reforma entre os anos de 1906 e 1922, até que em 1934, foi inaugurado o atual edifício[23], composto de dois pavimentos, fachada do corpo principal e janelas em arco. Erguido em uma cota mais alta, destacando-se na paisagem, "a estação de Botucatu é uma das principais estações da linha devido a sua localização estratégica pois existiam os planos de expansão da linha até Presidente Epitácio. O prédio simboliza a grandeza da ferrovia na cidade" (Souza 2015, 100). O edifício, materializado em sua arquitetura, na magnificência de suas formas e riqueza dos detalhes construtivos, representa a importância da ferrovia na cidade, uma vez que o município se constituiu como um ponto difusor para o sistema ferroviário das cidades próximas, como São Manuel, Lençóis Paulista

[23] *Estações Ferroviárias do Brasil*. 2001. http://www.estacoesferroviarias.com.br/b/botucatu.htm. Acesso 25 fevereiro 2018.

e Agudos, que prosperaram devido à fertilidade de seus solos, sendo as produções escoadas através da ferrovia (Sessão ordinária 1706ª, 2013).



Fig. 8: Estação da Estrada de Ferro Sorocabana em Botucatu/SP.
Fonte: Acervo das autoras, 2018.

Neste contexto também relacionamos a cidade de Bauru, com suas três grandes companhias ferroviárias. Com um edifício mais simples, a estação da Estrada de Ferro Sorocabana, de 1905, é composta de um corpo retangular e edificada em fundo de vale, paralela ao córrego Água da Ressaca e depois ao Ribeirão Bauru, aproveitando-se das áreas planas da baixada, alagadiças (Ghirardello 2008).

Em 1906 é instalada a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. Ponto inicial da linha, a Companhia inaugurou no referido ano, seus 100 primeiros quilômetros construídos no Estado de São Paulo. Sua implantação requereu estudos aprimorados por tratar-se do ponto inicial da ferrovia. Sua instalação foi efetuada junto à da Sorocabana, aproveitando a topografia plana e sendo o ponto mais oeste da cidade, não havendo necessidade do cruzamento dos trilhos. Junto com a Sorocabana, o traçado da Noroeste reforçou a segregação desta área com diversos pontos da cidade e, inclusive, quanto à separação de futuros bairros (Ghirardello 2008). Essa 'descostura' das ligações do tecido urbano cria delicadas tessituras na paisagem, marcando significativamente os fundos de vale e os trilhos de Bauru, mas que acabam fragmentando diversas áreas urbanas pela diferença de cota, criando bordas, onde a trama urbana da cidade se detém ao chegar próxima aos trilhos e consequentemente, aos córregos que ali estão. Além disso, tal conjuntura contribui ainda mais para a desvalorização dos espaços livres que compõem este meio.

No entanto, por tratar-se do quilômetro inicial, a Noroeste introduz um complexo ferroviário garantindo uma infraestrutura necessária ao seu funcionamento, moderada se comparada ao

porte do que seria o complexo desta companhia décadas depois, mas que nesta época seria suficiente para atender às necessidades da recém-criada Companhia. Sua estação foi inicialmente implantada próxima à da Sorocabana, por uma questão logística. O edifício possui planta retangular e foi concebido em madeira, conforme características das construções da Companhia Noroeste. Devido ao curto prazo para a construção e inauguração de suas estações, o método construtivo era demasiadamente simples, com prédios em madeira junto às plataformas de embarque e desembarque, e erguidos com uma cobertura de duas águas. Na década de 1920, a Noroeste promoveu a substituição de diversas estações da linha: a estação atual de Bauru foi inaugurada em 1939 (Fig. 9), através de um grandioso edifício que se sobressai na paisagem, em estilo Art Déco e um vasto programa de atividades. Composta por um pavimento térreo e mais dois andares acima, situa-se na área central da cidade, defronte à praça Machado de Mello, conhecida como o 'largo' da estação.



Fig. 9: Estação da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil em Bauru/SP,
compartilhada pelas três companhias ferroviárias. Fonte: Acervo das autoras, 2018.

Este edifício simboliza o encontro das três grandes companhias ferroviárias presentes em Bauru e, embora construído pela Noroeste, era utilizado pelas três companhias ferroviárias, com seus símbolos pintados na fachada. Ao considerar as ações das três companhias, pode-se afirmar que a Noroeste é a que mais impactará a paisagem com seu grande complexo ferroviário, dotado dos mais variados edifícios e sua grande infraestrutura administrativa e operacional, responsável por criar inúmeras 'marcas' na paisagem de Bauru.

Por fim, a última ferrovia a chegar em Bauru foi a Companhia Paulista em 1910, que se instalou próxima à Sorocabana e à Noroeste, na Rua Agenor Meira. Estes trilhos foram os que mais

influenciaram no tecido urbano. Vinda de Pederneiras, direção leste, esta ferrovia se utilizou das principais ruas da cidade na época, cortando de forma contundente o tecido urbano, acarretando igualmente a segregação de alguns espaços e deixando apartado um setor importante do Patrimônio. Comparada às demais ferrovias de Bauru, a Paulista foi a que ocupou as áreas mais densas e nobres, causando a cisão da cidade em duas partes principais: norte-oeste, sul-leste (Ghirardello 2008). Assim como a Sorocabana, sua estação também foi inaugurada como ponta de linha, sendo prolongada até Piratininga anos mais tarde. A estação é simples, em alvenaria, sem muitos ornamentos e com cobertura de duas águas. Esteve em operação até a década de 1930, quando suas atividades foram transferidas para o prédio central construído pela Noroeste[24].

Considerações finais

São incontáveis os elementos formadores da paisagem, sejam eles de caráter natural ou antrópico. A reunião destes, somada à produção dos territórios seguindo premissas culturais, projetuais e baseadas em representações sociais, produz características específicas, formando determinados tipos de paisagem.

A ocupação territorial do Estado de São Paulo iniciou-se no litoral durante no século XVI, ainda no período colonial do Brasil, estendendo-se até o centro do Estado, na região de Botucatu, e, em meados do século XIX, até Bauru. Neste longo processo, destaca-se a influência dos rios, principalmente o Rio Tietê, tributário da grande bacia do Rio Paraná, que nasce próximo ao litoral e percorre o estado todo em direção ao interior, o que propiciou a exploração e dispersão pelo território paulista. Além dos rios navegáveis, os cursos d'água em geral mostraram-se de extrema importância para a fixação de povoamentos e florescimento das cidades, favorecendo o desenvolvimento da agricultura. Esse elemento propulsor da urbanização foi aos poucos, mas não completamente, substituído pela ferrovia em meados do século XIX.

Devido à necessidade de uma topografia plana, é comum encontrar os trilhos de estradas de ferro em fundos de vale, próximos a cursos d'água. Isso fica evidente ao percorrer os centros urbanos de Bauru e Botucatu, onde é possível verificar como o processo de urbanização semelhante apresenta uma outra consequência comum em demais cidades do Centro-Oeste Paulista: o das enchentes urbanas.

No tocante ao oeste do Estado de São Paulo, é incontestável a influência que os ramais ferroviários tiveram na formação e no desenvolvimento destas cidades. Organizando-se entre os elementos naturais, a ferrovia altera drasticamente estes locais com a finalidade de sistematizar o espaço à sua maneira: a instalação de uma infraestrutura operacional, a criação de inúmeros

[24] *Estações Ferroviárias do Brasil*. 2001. http://www.estacoesferroviarias.com.br/b/bauru-cp.htm. Acesso 25 fevereiro 2018.

espaços para trabalho, habitação e lazer, e a consequente (re) configuração da malha urbana, assim como a criação ou adequação do sistema viário, a determinação de espaços livres, assim como sua relação com os elementos naturais, com destaque à relação entre os trilhos e os caminhos dos rios e dos córregos.

A leitura da paisagem destas duas cidades pauta-se em diversas vertentes, desde a implantação do conjunto ferroviário, passando pela infraestrutura implantada na época, a relação entre os rios e os trilhos e finalmente a formação dos espaços livres residuais.

Os elementos relacionados neste estudo sinalizam a rica construção da paisagem no Oeste Paulista oriundos da atuação da técnica sobre o meio natural. A ferrovia antes símbolo da modernidade, trata-se hoje de uma representação de questões memoriais e identitárias.

A paisagem passou por diversas mudanças desde a formação desses centros urbanos, sendo transformada pelo homem de natureza primitiva à rural, e então urbana. Houve o aproveitamento dos sistemas naturais e em seguida o rompimento, a dependência do coletivo para independência do indivíduo. A configuração da paisagem pré-existente foi extremamente influenciada pelos avanços tecnológicos através dos séculos, resultando em uma paisagem contemporânea fragmentada de diferentes elementos que a compõe: vegetação (remanescente), rios (com cursos alterados), ferrovia (subutilizada), infraestrutura (sobrecarregada), moradias (em condomínios fechados). Esse conjunto de fatores é produto da própria ação do Homem. Mas, posto que a paisagem também é composta pelas pessoas, é importante lembrar que quando há equilíbrio entre Homem e Natureza, resulta em qualidade de vida. A busca pelo conhecimento, pelo resgate da memória e preservação ambiental são as novas marcas que estão sendo deixadas na paisagem urbana contemporânea, que no futuro se tornarão as novas referências do momento em que vivemos. Este é mais um período de transição, pois a paisagem sempre está em transformação.

Bibliografia

Barroso, Marina. 2010. *Conformação da estrutura agrária na formação do tecido urbano das cidades do Oeste Paulista – Linha Noroeste. Relatório FAPESP*, Universidade Estadual Paulista.

Besse, Jean-Marc. 2014. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Traduzido por Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ.

Cancer, Luis Pomar. 2010. “Reflexiones sobre la valoración del paisaje”. Em *Paysaje y patrimônio*, editado por Javier Maderuelo, 75-99. Madrid: Abada Editores.

CODEPHAAT. 2013. “Ata da Sessão Ordinária 1706ª”. Acessado em 24 fevereiro de 2018. http://premiogovernador.sp.gov.br/SEC/Condephaat/Pauta%20SITE_1706_20.05.pdf.

Constantino, Norma Regina Truppel. 2014. “As cidades e os rios: chaves de leitura utilizadas na pesquisa científica em Arquitetura e Urbanismo”. Em *III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo arquitetura, cidade e projeto: uma construção coleti*va. São Paulo. Anais do III ENANPARQ – Ambiente e Sustentabilidade, 1-12. São Paulo.

Corajoud, Michael. 2011. “A paisagem é o lugar onde o céu e a terra se tocam”. Em *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Coordenada por Adriana Veríssimo Serrão, 215-225. Traduzido por Adriana Veríssimo Serrão, Ana Nolasco, Andreia Saavedra Cardoso, Lisete Maria Rodrigues, Luís Sá, Maria Cristina Leal, Maria Francisca Machado Lima, Paulo Frazão Roberto, Pedro Sargento, Tiago Mesquita Carvalho. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Donato, Hernâni. 1985. *Achegas para a história de Botucatu*. 3ª ed. Botucatu: Banco Sudameris Brasil; Prefeitura Municipal de Botucatu.

Enokibara, Marta. 2013. “Praças e Jardins do Oeste Paulista. A formação e transformação do espaço público com a introdução da ferrovia”. Em Da *Construção do Território ao Planejamento das Cidades*, editado por Ivone Salgado e Angelo Bertoni. São Paulo: Editora Rima.

Ghirardello, 1992. “Aspectos do direcionamento urbano da cidade de Bauru”. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

2002. *A Beira da linha: formações urbanas da Noroeste Paulista.* São Paulo: Editora Unesp.

2008. “Primórdios da formação urbana de Bauru (1885-1920)”. Em *Olhares sobre Bauru*, editado por Maria Solange Gurgel de Castro Fontes e Nilson Ghirardello, 33-44. Bauru:Canal 6.

2010*. A formação dos patrimônios religiosos no processo de expansão urbana paulista*. São Paulo: Ed. UNESP.

Lamas, José Manuel Ressano Garcia. 2011. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. 6. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian.

Landim, Paula da Cruz. 2004. *Desenho de paisagem urbana: as cidades do interior paulista*. São Paulo: Editora UNESP.

Leis Municipais. “Lei Complementar no 483, de 06 de junho de 2007. Dispõe sobre o Plano Diretor Participativo de Desenvolvimento Integrado do Município de Botucatu e dá outras providências”. Acessado em 18 de abril de 2016. https://leismunicipais.com.br/plano-diretor-botucatu-sp.

Leite, Maria Angela Faggin Pereira. 1996. “Projeto e uso dos espaços públicos, o código e a interpretação”. Em: *III CONGRESSO DA BRASILIAN STUDIES ASSOCIATION, Cambridge. Mesa Redonda Representações da Cidade: Imagens Cruzadas entre Brasil e Europa*. Cambridge, Reino Unido, 01-15.

Marx, Murilo. 1980. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, Edusp.

Moi, Claudia. 2005. “Exploração do olhar: ciência e arte nas fotografias da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo”. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.

Monbeig, Pierre. 1984. *Pioneiros e fazendeiros de São Paulo*. Traduzido por Ary França e Raul de Andrade e Silva. São Paulo: HUCITEC/POLIS.

Prefeitura Municipal de Bauru. 2008. “Lei no 5.631, de 22 de agosto de 2008. Institui o Plano Diretor Participativo do Município de Bauru”. Acessado em 30 de outubro de 2016. http://hotsite.bauru.sp.gov.br/planodiretor/lei.aspx.

Serrão, Adriana Veríssimo. 2013. “Paisagem: natureza perdida, natureza reencontrada?”. *Em Brasília: Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, ano 1, v. 2, 07-27.

Souza, João Márcio Dias de. 2015. “Tipologias arquitetônicas nas estações da Estrada de Ferro Sorocabana”. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

Spirn, Anne Whiston. 1995. *O jardim de granito: a natureza no desenho da cidade*. São Paulo: Edusp.

EL PAISAJE DE LAS LEYENDAS. UN ACERCAMIENTO AL DISEÑO DEL PAISAJE DESDE LA PERSPECTIVA DEL PATRIMONIO INMATERIAL EN GALICIA

Nuria Freire González

Resumen: Este artículo indaga en la compleja relación entre paisaje material e inmaterial en Galicia a través de un elemento paradigmático de la vinculación del patrimonio intangible con el territorio: las leyendas de tradición oral. En un momento histórico en que la capacidad de transformación es tan alta y vertiginosa, la memoria está en una posición cada vez más frágil. Los relatos ancestrales son un legado valiosísimo, un elemento fundamental de aproximación al territorio y un estrato esencial a considerar en cualquier intervención. Aunque muchos autores se han esforzado por recoger buena parte de este patrimonio de tradición oral, se echa en falta un enfoque territorial que contextualice las narraciones, cartografiando las trazas escondidas detrás de las palabras. Se propone una metodología de acercamiento a estos territorios que recoja la información en mapas y dibujos para alcanzar una superposición del patrimonio inmaterial al espacio físico. Finalmente se presentan varios casos de estudio que llevan los planteamientos teóricos al territorio. Después de todo, el conocimiento intenso de la cultura vinculada al paisaje es un canal indispensable para el desarrollo sostenible, la conservación de la identidad y la visibilidad de cara al exterior: conocer y proteger nuestra cultura, gestionar y ordenar nuestro paisaje.

Palabras clave: Paisaje; Leyendas; Patrimonio Inmaterial; Cartografía; Proyectos.

LANDSCAPE OF LEGENDS. AN APPROACH TO LANDSCAPE DESIGN FROM THE POINT OF VIEW OF IMMATERIAL HERITAGE IN GALICIA

Nuria Freire González

Abstract: This article investigates the complex relation between material and immaterial landscape in Galicia, throughout a paradigmatic element in terms of linking intangible heritage and territory; we refer to oral tradition legends. At this moment in history, when the ability to transform spaces is so high and fast, memory finds itself in a fragile position. Ancestral tales are a very valuable legacy, a useful element to approach the territory and an essential layer to consider in any intervention. Although many authors have struggled to collect some of this oral tradition heritage, we are still missing a territorial approach that contextualizes the stories, mapping the lines that lie hidden beneath the words. We propose a methodology to approach these territories, collecting the information in maps and drawings, to reach a superposition of immaterial heritage and physical space. Finally we present some case studies that take the theoretical approaches to the territory. After all, an intense knowledge of culture linked to landscape is a necessary path to achieve sustainable development, identity preservation and quality tourism: to know and protect our culture in order to manage and plan our landscape.

Keywords: landscape; legends; immaterial heritage; cartography; projects.

EL PAISAJE DE LAS LEYENDAS. UN ACERCAMIENTO AL DISEÑO DEL PAISAJE DESDE LA PERSPECTIVA DEL PATRIMONIO INMATERIAL EN GALICIA

Nuria Freire González

Introducción

El paisaje es un ámbito de estudio muy amplio que abarca y relaciona distintos campos de trabajo, desde la ecología hasta la gestión y ordenación del territorio, pasando por la protección de los valores culturales y el turismo. Esta complejidad y carácter holístico hacen que su estudio sea no solamente apasionante, sino también tremendamente necesario. En un momento histórico en el que la capacidad de transformación es tan alta y vertiginosa, la memoria está en una posición cada vez más frágil. Las intervenciones llevadas a cabo sin un conocimiento profundo del lugar son un riesgo para la cultura y para la identidad, resultando en realidades baldías con las que los habitantes no se sienten identificados.

El paisaje y la tradición cultural se inspiran mutuamente y se retroalimentan. Las particularidades de cada territorio han inspirado buena parte de las historias, cuentos, mitos y leyendas… de esa parte de la cultura que tiene que ver con la identidad. En cierto modo, hablar de la identidad de un lugar es hablar de su Genius Loci, ese al que Christian Norberg-Schulz se refiere en 1980 como el «espíritu [que] da vida a la gente y a los lugares […] y determina su carácter o esencia»[25], y sobre el que años más tarde autores como Augustin Berque[26] o Alain Roger volverán a reflexionar desde la óptica del paisaje cultural, desmitificando el aura de este espíritu guardián de la Roma antigua y entendiéndolo como un reflejo de la mirada de la sociedad. En palabras de Roger, «esos buenos genios no son ni naturales ni sobrenaturales, sino culturales. Si frecuentan esos lugares es

[25] Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture* [ ] (New York: Rizzoli, 1980), 18.
[26] Agustin Berque, *Être Humains Sur La Terre*, Éditions Gallimard ed., 1996).

porque habitan en nuestra mirada (…). El espíritu que respira aquí e *inspira* estos sitios no es otro que el del arte, que, por medio de nuestra mirada, artealiza el país en paisaje»[27]

Esta forma de entender el territorio a través de la mirada explica a la perfección la conexión entre patrimonio intangible y espacio físico, pero existen varias implicaciones en este concepto de *mirada*. Por un lado, un componente individual y profundamente subjetivo que tiene que ver con la forma en que cada uno percibe y siente un paisaje, y que está estrechamente relacionado con sus vivencias y experiencias personales. Por otro, la visión colectiva que se ha ido acumulando como estratos invisibles a lo largo de los años, conformando un discurso y un imaginario común en torno a cada territorio, y que Valerià Paül y Sabela Labraña explican de forma muy clara, a propósito de los paisajes del mar gallego: «el paisaje no reside tanto en una determinada mirada individual, sino en la acumulación de miradas, las cuales se conectan entre ellas.»[28] Este entramado cultural es muchas veces compartido y traspasa fronteras, como es el caso de Galicia y Portugal, ya que «el paisaje y la cultura no entienden de límites administrativos»[29]. Esto explica que la misma simbología se repita, por ejemplo, a ambos lados de un río como el Miño, que se ha empleado para establecer un límite político entre dos países pero que, sin embargo, en términos de paisaje (tanto físico como inmaterial), constituye una misma unidad. «Lo que levantamos e interpretamos no es la evidencia de una etnogenia, ni la defensa de una originalidad que individualiza a las gentes del *Vale do Minho* en relación a otras comunidades, más sí discursos y narrativas que, conservadas cada vez con más dificultad en la memoria de este valle, nos comunican como las mujeres y los hombres que habitaron y habitan este *Vale do Minho*, usaron e interpretaron el espacio que les estaba disponible.»[30]

Estos relatos ancestrales son un legado valiosísimo y un elemento fundamental para aproximarse y conocer un territorio. La memoria de cada paisaje es un estrato esencial a tener en cuenta en cualquier intervención. En este sentido, son muchos los trabajos realizados por escritores, intelectuales, etnógrafos, antropólogos e incluso poetas que se esforzaron por recoger buena parte de este patrimonio de tradición oral, cada vez más difícil de registrar. Aunque parece lógico que la mayor parte de las investigaciones sobre el tema provengan de la rama de las humanidades y ciencias sociales, enfocando las reflexiones a la génesis de las historias y al carácter simbólico de

[27] Alain Roger, *Court Traité Du Paysage* [Breve tratado del paisaje, 2007], Madrid, Biblioteca Nueva ed. (Paris: Éditions Gallimard, 1997), 26.

[28] Valerià Paül Carril and Sabela Labraña Barrero, "As Paisaxes do Mar Galego. Unha Liña Interpretativa Crítica," *SEMATA, Ciencias Sociais E Humanidades, Vol. 25: 29-62* (2013), 54.

[29] Esta afirmación, que se atribuye a la arquitecta Isabel Aguirre de Urcola, habiéndola expresado en varias ocasiones de viva voz, es necesario entenderla en su contexto. A la hora de establecer un ámbito para el análisis de un territorio, los límites administrativos no sirven en términos de paisaje, ya que dividen elementos que conforman unidades paisajísticas sólidas como por ejemplo las cuencas hidrográficas. Es preciso matizar, en todo caso, que las distintas políticas territoriales sí influyen de forma contundente en el paisaje, pudiendo otorgar caracteres radicalmente diferentes a dos partes de un mismo territorio por el simple hecho de estar a uno u otro lado de una línea administrativa invisible. Por este motivo es importante que existan acuerdos entre las administraciones para garantizar unas políticas de gestión, protección y ordenación coherentes para los paisajes fronterizos.

[30] Álvaro Campelo, *Lendas do Vale do Minho*, ed. Associação de Municípios do Vale do Minho (Valença do Minho: CA Gráfica, 2002), 5.

las mismas, se echa en falta un acercamiento territorial que contextualice estas narraciones, que busque y cartografíe las trazas escondidas detrás de las palabras. Se echa en falta, en definitiva, un acercamiento que haga de puente entre disciplinas, trabajando en favor del paisaje.

En Galicia existe un patrimonio inmaterial de enorme riqueza: leyendas, historias, mitos y cuentos de la memoria popular, algunos de ellos ligados estrechamente a localizaciones concretas. Sin embargo, como ya se mencionó, el patrimonio que reside en la memoria es de suma fragilidad, sobre todo cuando la capacidad tecnológica es tan alta que permite una transformación prácticamente inmediata de cualquier territorio. «El patrimonio inmaterial es el más frágil eslabón de una cultura y, como forma parte de la esencia profunda del pueblo, de la gente común, es responsable de prejuicios, víctima de alienaciones y súbdito de la desmemoria»[31]. Muchas de las intervenciones en el territorio ignoran la existencia del patrimonio inmaterial, bien por falta de investigación, bien por dificultades de acceso a esta información, o simplemente por una falta de interés en la misma. Sea como fuere, el resultado es en muchos casos la pérdida de los elementos físicos que originaron e inspiraron historias y leyendas. La pérdida, en definitiva, del patrimonio (material e inmaterial) que dota de identidad a un lugar. Y es que dos factores deben ser tenidos en cuenta en la relación entre patrimonio intangible y espacio físico: que el primero da sentido al segundo y que, aun siendo así, el uno no puede vivir sin el otro. Como exponen Paül Carril y Trillo Santamaría, algunos lugares «nos revelan elementos geográficos o mobiliarios de porte modesto, incluso difíciles de rastrear, que, desde una *evaluación patrimonial* rigurosa, no se catalogarían como de gran interés. Sin embargo, la literatura ha sido capaz de tejer un relato a su alrededor, darles un significado e insertarlos en una atmósfera paisajística coherente […]. La literatura analizada puede ser un potente vehículo, pero cabe no olvidar que las visitas se dirigirán a un territorio concreto y reconocible, es decir, a una materialidad paisajística visible, que no se puede omitir.»[32] Siguiendo la línea de esta reflexión, se reitera la necesidad de situar el patrimonio inmaterial en su contexto.

En un lugar como Galicia, donde cada piedra tiene su nombre, las actuaciones sobre el paisaje son siempre complejas, pero resulta necesario facilitar el acceso a la información sobre patrimonio intangible, para que aquellos que tienen la capacidad de generar grandes impactos en el paisaje sean conscientes, por poner un ejemplo, del lugar que ocupa la guarida de un dragón dormido, antes de proyectar sobre la misma un ramal ferroviario. «La piedra del *Embigo do Becho* se localiza en la cara norte del monte de Cerdedo, por el camino de la Cubeliña adelante; vereda nemorosa que el Ayuntamiento, tras colocarle dos bancos y un contenedor de basura, recalificó

[31] Antonio Reigosa, *Galicia Encantada. O País Das Mil E Unha Fantasías*, ed. Antonio Reigosa (Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A., 2014), 12-13.

[32] Valerià Paül Carril and Juan Manuel Trillo Santamaría, "La Construcción Literaria De Los Paisajes Fronterizos. Una Reflexión a Propósito Del Couto Mixto (Galicia Y Portugal)," *Documents d'Anàlisi Geogràfica, Vol. 60/2 289-314* (2014), 309, 311.

como “paseo biosaludable” y que el tren de Madrid (un dragón de los tiempos modernos) hará desaparecer a su paso. Maldita ignorancia.»[33] Aquellos conocedores del valor del paisaje inmaterial se lamentan constantemente de lo desafortunado de muchas intervenciones y realizan una labor importantísima de recogida y divulgación de la memoria. No obstante, esta información raramente se presenta en documentos gráficos que puedan ser utilizados como herramienta por aquellos que proyectan cambios en el territorio. Como reflejan Felipe Criado-Boado y David Barreiro: «Esas disciplinas [que] disponen de metodologías operativas para tratar de forma efectiva con el paisaje y para resolver los problemas prácticos que su gestión expone […] no disponen de un aparato teórico-crítico-metódico para considerar su dimensión interpretativa. Ésta solo la pueden ofrecer las ciencias humanas y sociales»[34]. Siendo capaces de recoger la información que nos prestan dichas ciencias y de traducirla a un lenguaje operativo desde el punto de vista de la intervención en el paisaje, es decir, de cartografiar los lugares en relación a los elementos intangibles, dispondríamos de un documento muy valioso a la hora de tomar decisiones o intervenir en estos espacios.

Es necesario tener en cuenta, en todo caso, que el paisaje no es un concepto estático, y la preservación de una imagen romántica y congelada del mismo no es un planteamiento deseable ni, por descontado, sostenible. El paisaje responde a una serie de dinámicas culturales, económicas y sociales complejas, que se ciñen a los intereses de los distintos agentes implicados, cuyos perfiles son muy dispares y a veces difíciles de conciliar. La preservación del patrimonio inmaterial puede entrar en conflicto con alguno de estos intereses y es necesario valorar la importancia de cada uno de ellos en relación al contexto. Sea como sea, bajo ningún concepto la razón de la pérdida de este patrimonio debiera ser la falta de información o de acceso al conocimiento sobre el mismo. Este es uno de los aspectos fundamentales que motivan la investigación.

Acerca del patrimonio inmaterial. ¿Por qué leyendas?

De entre todas las narraciones, historias, mitos y cuentos de la memoria popular, es en las leyendas donde se encuentra una mayor fuente de riqueza e información para esta investigación. Son varios los autores que se esforzaron por desentrañar y explicar las diferencias entre los tipos de relatos tradicionales, y todos parecen estar de acuerdo en que el aspecto esencial que distingue a la leyenda es su asociación a un entorno concreto. González Reboredo, investigador en el ámbito de la etnografía y antropología cultural, destaca que «leyenda sería un relato en el que participan seres o poderes sobrenaturales, pero que tiene una localización espacial e incluso

[33] Calros Solla, "Os Dragóns Da Terra do Medio (Cerdedo)," *Faro De Vigo*, sec. Deza-Tabeirós-Montes, 2015.
[34] Felipe Criado-Boado et al., *Atlas Arqueolóxico Da Paisaxe Galega* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A., 2016), 16.

temporal»[35], característica de la que carecen tanto mitos como cuentos. El mismo aspecto es expresado por Terry Gunnel en la introducción de *Legends and Landscape* (publicación que resulta del *5º Simposio sobre Folclore Celta-Nórdico-Báltico* en Reikiavik, 2005): «Una leyenda no puede, como el cuento de hadas, encontrar su lugar en cualquier parte […] al contrario que los cuentos de hadas, se dice de las leyendas que tuvieron lugar en el mundo real donde habitamos. Ocurrieron y surgieron siempre de un contexto vivo».[36] Pero lo que resulta de más interés para Gunnel, y también para esta investigación, no es el *lugar* en el que ocurrieron las leyendas, sino el carácter de *locus* que estas le confieren. En sus propias palabras, «They are one of the features that turn spaces into places»[37], a lo que añade que, «en las mentes de las personas que los viven, los lugares están esencialmente compuestos de memorias e historias que los dotaron de sentido en el pasado, y puede que también en el presente». (Gunnel 2008, 14-15) Se considera, por lo tanto, que la capacidad de las leyendas de transformar y enriquecer nuestra visión del paisaje es motivo suficiente para sustentar el interés que tiene el conocimiento de este patrimonio inmaterial, así como la mencionada necesidad de referenciarlo a su contexto.

Al inicio de esta investigación se esperaba, quizás con cierta ingenuidad, encontrar en las leyendas una fuente de información descriptiva y eficaz para formarse una imagen del marco espacial, temporal y paisajístico al que están vinculadas. La realidad es, sin embargo, que ese relato detallado del paisaje no existe, porque no es objeto del patrimonio de tradición oral que así sea. «La narración adquiere sentido pleno en el simple hecho de ser narrada»[38]. Algunos autores *adornan* de forma excesiva los relatos en el paso de la información oral a escrita, y esto constituye una fuente poco fiable, ya que es más probable que las descripciones provengan del imaginario de quien recoge la historia que del origen de la misma. «La leyenda hay que tomarla desnuda», expresa acertadamente Antonio Reigosa[39], porque así es como se transmite su esencia de una generación a otra.

En todo caso, esto no es motivo de desánimo ya que, como se verá más adelante, sí existen en las leyendas pequeños matices de los que se pueden extraer datos de interés para entender su contexto, a pesar de no ser esta la intención de las narraciones. En efecto, la mayor parte del imaginario gallego se conforma a partir de relatos narrados desde el punto de vista de una población campesina, de «una sociedad agraria que mantenía su supervivencia con la explotación

[35] Xosé Manuel González Reboredo, *Lendas Galegas De Tradición Oral*, 10.ª edición, Colección Literaria, 2010 ed. (Vigo: Editorial Galaxia, S.A., 1983), 10.

[36] Terry Gunnel, "Introduction," in , ed. Terry Gunnel, Vol. Legends and Landscape. Plenary Papers from the 5th Celtic-Nordic-Baltic Folklore Symposium, Reykjavík 2005 (Reykjavík: University of Iceland Press, 2008), 13-14.

[37] Se han traducido todas las citas del inglés, gallego y portugués salvo esta, que se antoja de difícil traducción si lo que se pretende es mantener su significado. La traducción literal sería: «Ellas [las leyendas] son uno de los aspectos que tornan los espacios en lugares», si bien se entienden estos *lugares* como *locus*, es decir, espacios que han sido dotados de significado.

[38] Xabier P. DoCampo, "Prólogo," in *Galicia Encantada. O País Das Mil E Unha Fantasías*, ed. Antonio Reigosa (Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A., 2014), 9.

[39] Cita extraída de una conversación con Antonio Reigosa durante el seminario *Camiños e Paisaxe* (Julio 2017, Guitiriz) en la que, muy amablemente, aceptó compartir su punto de vista sobre esta investigación.

del medio ecológico» (González Reboredo 1983, 18), por lo que la noción de paisaje está, en principio, ausente. Volviendo a Roger, el concepto de *paisaje* quedaba reservado para aquellos que sabían dónde poner la *mirada*. «La percepción de un paisaje, esa invención de los habitantes de las ciudades, […] supone a la vez distanciamiento y cultura, una especie de *recultura*, en definitiva. Esto no significa que el campesino esté desprovisto de toda relación con su país y que no sienta ningún vínculo por su tierra, muy al contrario; pero este vínculo es tanto más poderoso porque es más simbiótico. Le falta, por tanto, esa dimensión estética que se mide, parece ser, con la distancia de la mirada, indispensable para la percepción y la delectación paisajísticas.» (Roger 1993, 32). Aunque ciertamente es probable que la conciencia de paisaje no estuviese presente en el momento de la génesis de las leyendas, estas no dejan de ser, sin embargo, una forma de relacionarse, de dotar de significado y, en cierto modo, de *artealizar* un territorio. Sea como fuere, es indiscutible que «la percepción y valoración del entorno por parte de las comunidades que lo ocupan y su valoración y simbolización constituyen una dimensión básica del paisaje» (Criado-Boado and Barreiro 2016, 14). Esta dimensión simbólica es la que interesa para la investigación, y el cómo traducirla a un lenguaje gráfico será uno de los principales retos que se van a plantear.

Metodología de aproximación. De las palabras al dibujo cartográfico

Como se vino comentando, el primer paso para garantizar el acceso a la información sobre patrimonio inmaterial a los agentes transformadores del territorio es establecer una traducción de los contenidos a un lenguaje gráfico. En el caso de la escala territorial, este lenguaje es, necesariamente, la cartografía. Sin embargo, en las cartografías habituales de trabajo que se utilizan a día de hoy no aparecen reflejados aspectos de patrimonio inmaterial, entre otros motivos porque, ¿cómo se dibuja aquello que es invisible?

Aunque a priori parezca un imposible, lo cierto es que si echamos la vista atrás, no es difícil encontrar buenos ejemplos de representación de elementos intangibles en un mapa. Solo es necesario remontarse a un momento de la historia en el que los límites entre la realidad y lo que hoy entendemos por ficción eran más difusos de lo que lo son ahora. Una época en la que las leyendas aparecían incorporadas en los mapas, porque tenían el mismo nivel de importancia y, en cierto modo, de realidad, que otros aspectos físicos del territorio. Dicho de otra manera, cuando el cartógrafo *creía* en las historias, éstas aparecían reflejadas. Buen ejemplo de esto son los mapas del tipo Carta Marina, en los que el mar no era el lienzo liso azul al que estamos acostumbrados en los mapas modernos, sino que aparecía plagado de un sinfín de criaturas monstruosas dibujadas con todo lujo de detalle.



Fig. : Carta Marina de Oalus Magnus, segunda edición, 1572. Detalle.

Estos monstruos no tenían una función decorativa, o al menos no únicamente. «Para los observadores medievales y del Renacimiento, los monstruos marinos de los mapas europeos representaban peligros reales»[40], y por ese motivo siguieron apareciendo hasta que, refiere Chet Van Duzer, «los avances tecnológicos del ser humano le dieron un mayor control sobre las criaturas del océano, (…) y en el siglo XVIII, un declive general en el interés por las maravillas y prodigios aseguraron la desaparición de los monstruos marinos de la mayor parte de los mapas.» (Van Duzer 2013, 116-118)

En efecto, los avances tecnológicos han conseguido una precisión absoluta en los mapas, llegando a la calidad de las actuales ortofotos[41], que constituyen una información morfológica perfecta del medio físico a una escala muy detallada. Sin embargo, estas representaciones solo incluyen los elementos materiales que conforman el territorio, lo que en términos de paisaje constituye una información incompleta. En la práctica, desde cualquier disciplina técnica se utiliza el dibujo como herramienta de aproximación y análisis, es decir, la base sobre la que se articulan los proyectos.

[40] Chet Van Duzer, *Sea Monsters on Medieval and Renaissance Maps*, Paperback edition, 2014 ed. (London: British Library, 2013), 8.

[41] Se pone la ortofoto como ejemplo tecnológico de precisión en la representación del territorio, pero es necesario tener en cuenta que una fotografía aérea no se puede considerar estrictamente un mapa. Podría decirse que la diferencia fundamental entre la fotografía y el dibujo es precisamente que en el segundo existe un proceso mental de síntesis a través del cual se reproduce únicamente aquello que es relevante dentro del discurso que se pretende transmitir.

Por tanto, todo aquello que no se represente pasará a un segundo plano, o lo que es lo mismo, no se tendrá en cuenta a la hora de efectuar una propuesta. En base a estas observaciones, se podría concluir que la cartografía moderna ha ganado efectivamente en precisión, pero ha perdido en expresividad. Los mapas actuales nos hablan del territorio, pero no nos cuentan el paisaje.

Probablemente el género que ha dado mapas con mayor capacidad expresiva para contar una historia sea el de la literatura, porque el fin último de estos dibujos no es otro que el de transmitir el marco espacial en el que se encuadra la narrativa. Al respecto de esto son muy interesantes las investigaciones sobre los *Literary maps* o mapas literarios, por haber conseguido dar un salto al terreno físico a través, por ejemplo, del llamado turismo literario, que busca precisamente visitar las localizaciones reales en las que acontece la ficción. Un fantástico ejemplo a resaltar de esta línea de investigación es el proyecto Compostela Geoliteraria[42], llevado a cabo desde la universidad de Santiago de Compostela, en el cual se engloban distintos estudios que convergen en la temática de los mapas literarios. Entre ellos cabe destacar el de María López Sández[43] por la aportación de una metodología para analizar pautas y comportamientos sociales en el uso de la ciudad que se antoja muy interesante desde el punto de vista del diseño urbano y del paisaje.

Es evidente que la literatura ofrece descripciones mucho más detalladas del espacio que las leyendas de tradición oral y, por tanto, tiene una transcripción gráfica más clara. Pero también existen experiencias de mapeo en el terreno de lo simbólico que son muy pertinentes para ejemplificar cómo las distintas culturas se relacionan con el lugar en el que viven a través del dibujo del territorio. Un dibujo que no es técnico ni preciso pero sí muy expresivo para narrar las distintas dimensiones del paisaje. Eugenia Carlos Río explora estas relaciones desde el campo de la antropología social y cultural en su lugar natal Ch'isikata (Perú), y lo hace precisamente a través de un dibujo cartográfico aportado por los propios habitantes del lugar.

[42] Fernando Cabo Aseguinolaza et al., "Compostela Geoliteraria," https://www.compostelageoliteraria.org/ .

[43] María López Sández, "Visualización Y Análisis De Las Conceptualizaciones Espaciales De Los Estudiantes Y Del Uso Social De Los Espacios Mediante Sistemas De Información Geográfica (SIG)," *Ciencias Sociales, Educación Y Futuro. Investigaciones En Didáctica De Las Ciencias Sociales* (2016), 1234.



Fig. 2: Mapa mito-topográfico de Ch'isikata, diseñado por Lucía Ríos Umiyauri (2015). Fragmento correspondiente al Sector Quchapata-la cima de la laguna inagotable. (Carlos Ríos 2015, 75).

Así, nos refiere que «cuando recorren por la topografía mítica, los *ch'isikatas* perciben la presencia de los seres *suprahumanos*. Entonces cuentan sus experiencias-vivencias en relación a esos lugares, esa *topomitología* les susurra relatos para hacerles hablar. […] El mapa mito-topográfico de Ch'isikata delineado […] fue una visita a los lugares de esa *pampa*-ámbito que fueron significados por las manifestaciones de algunos sucesos ocurridos en las vidas de las *wak'as*[44]. Los lugares *tian-huaca* del paisaje se encuentran acoplados a algún rasgo singular y preponderante de la geografía que se cargó de intensidades precisamente por las narraciones que se hacen de las hazañas de una *wak'a*. Un lugar donde al pasar los caminantes interviene un algo sobrehumano que afecta a los *runa*-gente.»[45] Es curioso cómo incluso en culturas tan lejanas como la quechua y la gallega se repiten los mismos patrones de relación con el medio. Esta relación contrapuesta entre las *wak'as* (seres suprahumanos) y los *runa* (gentes del lugar), que nos narra Carlos Ríos tiene una analogía muy clara con los *mouros* y *encantos* del imaginario gallego que González Reboredo describe como «una simbolización extrema de lo no *labrego*[46]» (1983, 19).

[44] En la narrativa de su tesis, Eugenia Carlos Ríos utiliza palabras en la lengua nativa de Ch'isikata. Para entender esta cita es preciso reconocer la terminología *wak'a*, referida a lo *suprahumano*, en contraposición al término *runa*, que simboliza lo *humano*, las gentes del lugar.

[45] Eugenia Carlos Ríos, "La Circulación Entre Mundos En La Tradición Oral Y Ritual Y Las Categorías Del Pensamiento Quechua: En Hanansaya Ccullana Ch'Isikata (Cusco, Perú)." (Programa de Doctorado en Antropología Social i Cultural, Universitat Autònoma de Barcelona), 56, 538.

[46] Se opta por no traducir el término labrego (campesino) para explicar su relación con los seres del imaginario gallego, estableciendo la contraposición *mouro/encanto-labrego*, en un paralelismo con las *wak'a-runa* de la cultura quechua referida por Eugenia Carlos Ríos.

A partir de estas distintas formas de aproximación a la cartografía de lo invisible, se intentó llegar a un método de representación propio para recoger el imaginario gallego, entendiendo que sí es posible traducir los mapas que los relatos crean a través de palabras, expresándolos gráficamente, de forma que sirvan como herramienta de análisis que articule las historias, ligándolas a su contexto. A través de la revisión bibliográfica se había concluido que un mapa que refleje el patrimonio inmaterial debería ser expresivo y conciso, representando únicamente los elementos esenciales que articulen el discurso de lo simbólico. De esta manera, se trabajó en una expresión gráfica propia que se puso en práctica en varios lugares de la geografía gallega a distintas escalas. Se parte de una base cartográfica compleja elaborada a través de información de diversas fuentes utilizando los Sistemas de Información Geográfica (SIG), lo que permite disponer de los datos necesarios para entender los elementos físicos del territorio. Sobre esta base se utiliza el dibujo a mano alzada para hacer un ejercicio de síntesis en el que se trazan únicamente aquellos elementos que interesan desde el punto de vista de la narrativa del patrimonio inmaterial.



Fig. 3: Dibujo cartográfico de Santiago de Compostela. Elaboración propia.

En este ejemplo de Santiago de Compostela, realizado desde el enfoque de un estudio para el *Monte do Gozo*[47], se esquematizaron las siete colinas de fundación de la ciudad, los ríos *Sar* y *Sarela*, los distintos caminos de peregrinación y la catedral como elementos físicos del territorio. Al entrar en el terreno legendario, el resto de la ciudad desaparece para ser sustituida por el bosque de *Libredón*, en el que según la leyenda se encontró la tumba del apóstol. Otros elementos inmateriales se hacen importantes para el relato, como la aparición de un símbolo que hace referencia al *Giro de Santiago*[48], precisamente coincidente con el propio *Monte do Gozo* desde el acceso a través del Camino Francés, o el *Pico Sacro* como punto de referencia visual, con todo su simbolismo asociado. No es un mapa riguroso desde el punto de vista histórico, ya que en él confluyen elementos que no coexistieron simultáneamente en ninguna época, como el bosque y la catedral, pero que son importantes desde la perspectiva de la acumulación de estratos del imaginario de la ciudad, que se superponen en un mismo dibujo en sus posiciones correlativas para articular un discurso que, en este caso, es relevante en el análisis del espacio del *Monte do Gozo*. Un estudio desde la perspectiva de otro lugar de Santiago probablemente resaltaría otros elementos. Aquí radica el trabajo de síntesis a través del dibujo, en relatar lo esencial para cada caso.

Aunque la experiencia fue muy interesante, no se puede negar que hay un componente intimista y subjetivo en la realización de estos mapas que lo convierte en una buena metodología de aproximación para la autora, pero probablemente no pueda considerarse un método extensible a otros usuarios. Por otro lado, carece del componente de precisión del que en un primer momento se intentó de forma intencionada escapar, pero que resulta absolutamente necesario si lo que se pretende es un recurso operativo a nivel técnico. Por este motivo es preciso combinar este modelo de dibujo cartográfico con un método más preciso que utilice la tecnología SIG (Sistemas de Información Geográfica) para georreferenciar adecuadamente el patrimonio inmaterial al espacio físico. A través de esta herramienta se pueden generar capas de puntos, líneas o polígonos que sitúen de forma concreta los lugares referenciados en las leyendas, así como las relaciones entre ellos. El resultado es un mapa que teje el territorio con una serie de trazados de lo invisible, que pueden superponerse a las líneas físicas ya cartografiadas, generando *nuevas* relaciones espaciales que subyacen tras las narraciones, y que de esta manera pueden ser consideradas en la lectura del paisaje.

[47] Dibujo realizado en el marco del trabajo "Plan de Actuacións no Monte do Gozo", para la Xunta de Galicia, desde el estudio de la arquitecta Cristina García Fontán, en colaboración con el estudio de paisaje PROAP (Joao Nunes).

[48] Se denominaba *Giro de Santiago* al radio de tres millas desde el centro de la ciudad, a partir del cual, según el privilegio de Ordoño II, del año 915, cualquier habitante que consiguiese permanecer en él durante cuarenta días sin ser reclamado como siervo adquiría el derecho de residir en Compostela como hombre libre, según información extraída de: Ermelindo Portela Silva, *Historia De La Ciudad De Santiago De Compostela*, ed. Concello de Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade de Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Santiago de Compostela: , 2003) 81.

Intervenciones en el paisaje de las leyendas: una breve revisión de casos prácticos

No hay que perder de vista que, al contrario que en los *literary maps* y los otros ejemplos revisados, en esta investigación la elaboración de la cartografía no es un fin, sino una estrategia que sirve de base a un análisis y diagnosis del territorio, permitiendo extraer conclusiones y posibles líneas de gestión u ordenación para estos lugares. Algunas narraciones están ligadas a elementos concretos de gran potencia paisajística y con interés propio independientemente del valor añadido que la leyenda le pueda aportar. Otros relatos, sin embargo, nos hablan de trazas, de caminos, de recorridos… desvelando itinerarios que precisan de la leyenda para articularse. Este amplio elenco de escalas y casuísticas hace que las respuestas posibles sean múltiples y variadas, desde pequeñas intervenciones efímeras hasta propuestas de planificación o *pactos pola paisaxe*[49], pasando por otros proyectos de escala intermedia que pueden encontrar en la leyenda una fuente de inspiración.

Para mostrar este horizonte de posibilidades, se presentan una serie de casos prácticos sobre proyectos de paisaje en los que se ha tenido oportunidad de colaborar durante el transcurso de la investigación y en los que se han aplicado algunos de los conceptos expuestos, intentando llevar los planteamientos teóricos al territorio. Después de todo, el conocimiento intenso de la cultura vinculada al paisaje es un canal indispensable para el desarrollo sostenible, la conservación de la identidad y la visibilidad de cara al exterior: conocer y proteger nuestra cultura, gestionar y ordenar nuestro paisaje.

La revisión de casos se organiza en base a la escala de los proyectos, partiendo de aquellos con una dimensión territorial para ir progresivamente descendiendo hasta la escala de detalle.

1 - Mapeo de patrimonio inmaterial (leyendas de tradición oral)
en el marco de la Infraestructura Verde del Área de A Coruña[50] **(A Coruña)**

Un proyecto de Infraestructura Verde es un trabajo complejo que requiere un estudio integrado y coordinado desde diversas disciplinas, ya que se abordan temas que van desde la ecología y sostenibilidad en el aprovechamiento del territorio, hasta la biodiversidad de los ecosistemas y los servicios culturales. Dentro de esta última categoría, desde el equipo de trabajo se entendió y valoró la importancia del patrimonio inmaterial, entre otros el de tradición oral, por lo que se

[49] Figura contemplada en la Ley 7/2008, de 7 de julio, de protección del paisaje de Galicia, como instrumento de concertación entre las administraciones públicas, las entidades locales y otros agentes socioeconómicos de un determinado territorio a fin de promover acciones de protección y mejora de los paisajes y de la calidad de vida de los ciudadanos.

[50] Estudio en proceso de desarrollo, realizado desde el Grupo de Investigación de la Escola Galega da Paisaxe (Fundación Juana de Vega), dentro del proyecto de Infraestructura Verde del Área de A Coruña, dirigido por la arquitecta Isabel Aguirre de Urcola, 2017-2018, para la Xunta de Galicia.

estudiaron formas de incorporarlo en la toma de decisiones y el cálculo de los *servicios ecosistémicos* culturales.

Para ello se hizo necesaria una revisión bibliográfica de diversas publicaciones que contienen información de leyendas sobre la zona, georreferenciándolas al territorio a través de software SIG (Sistemas de Información Geográfica), una información que deberá testarse y complementarse adecuadamente a través de una serie de talleres de participación pública. Los sistemas SIG permiten un filtrado y categorizado de los datos, pudiendo visualizar la información de forma clara. En este caso se establecieron unas categorías que apelan a la tipología de leyenda a la que se hace referencia, pudiendo diferenciar por colores aquellas que contienen historias sobre *mouros* y *encantos*, tesoros, *meigas* y brujas, seres marinos, etc. Por otro lado, se emplearon capas de puntos para geolocalizar los lugares registrados y, simultáneamente, capas línea para reproducir las relaciones entre zonas, articuladas a través de las leyendas. De esta manera, trazas de túneles escondidos o de visuales perdidas se superponen a otras capas del territorio.

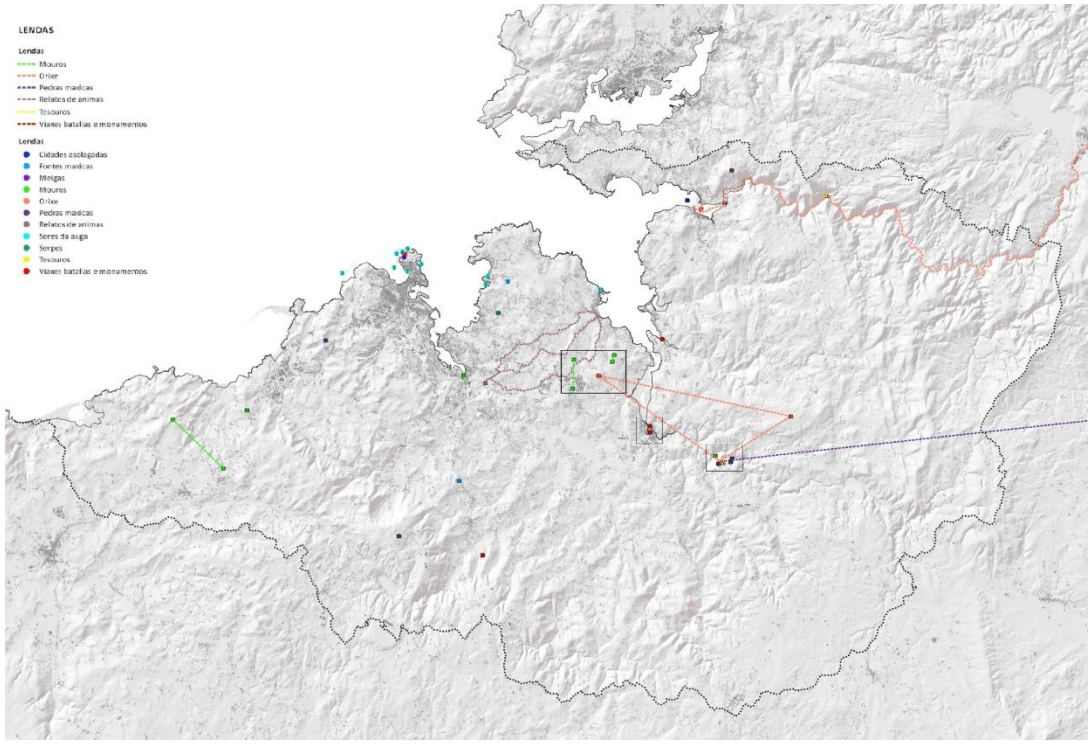


Fig. 4: Mapa de patrimonio inmaterial (leyendas de tradición oral) para el ámbito de estudio de la Infraestructura Verde del área de A Coruña. Elaboración propia.

Uno de los puntos que suscitan reflexión es el monte de *A Espenuca*, por el número de leyendas que se reúnen a su alrededor, y el alcance de algunas de ellas que, según está recogido, llegan hasta la *Terra Chá* (Lugo). Según la tradición, «en la *Terra Chá*, aún hoy se dice que a la *Espenuca* iban las brujas del llano a aprender a volar, porque allí no había suficientes alturas.»[51]. La potencia

[51] Según se recoge en la publicación consultada, la cita original está disponible en *manuelgago.org/blog*. Xosé María Veiga Ferreira and Juan Sobrino Ceballos, "Espenuca: Inscrición, Edificios E Lugares Máxicos," *Anuario Brigantino Nº 35,* 2012, 70.

que antaño tuvo este promontorio, pudiendo ser vislumbrado desde tan lejos, queda hoy difuminada por el avance de la explotación forestal frente a los usos agrarios del territorio. En este caso concreto, esta gestión del monte entraba en conflicto con otras leyendas que hacían referencia a la vocación de *mirador* de este lugar, lo que ya reivindicaban Veiga y Sobrino en 2012: «Estos últimos años los árboles que rodean el *Picoto*, principalmente eucaliptos, se comieron las vistas del mirador (…) Esta circunstancia choca con la antigua leyenda que dice que la iglesia está hecha en este alto del monte porque así lo dispuso Santa Eulalia, para poder ver a sus dos hermanos: Santa Marta y San Cosme. Nos unimos desde aquí a las numerosas voces para la recuperación del entorno de la Espenuca, y que cumpla así la función secular de mirador de las Mariñas». En los últimos años, tras la firma de un convenio en 2015 con la entidad de custodia del territorio Fragas do Mandeo[52], para la gestión de varias parcelas del monte durante 50 años, se han realizado una serie de actividades en la línea de recuperación de este lugar, eliminando los eucaliptos de la cima y recuperando las vistas del mirador. Recuperando, en definitiva, la esencia del paisaje que inspiró las leyendas.

2 - Los *Meandros do Lérez*: petroglifos, castros y dragones en Cerdedo-Cotobade (Pontevedra)

Cualquier proyecto de arquitectura, y sobre todo de arquitectura del paisaje, precisa de una fase de documentación sobre el lugar y sus particularidades, lo que se presenta como un buen pretexto para la investigación. En este caso, la posibilidad de colaborar en el proyecto de recuperación de una mini-central hidroeléctrica a orillas del río Lérez[53], resulta una oportunidad para indagar en cuestiones de paisaje partiendo, como siempre, de un análisis a escala territorial. Se trata de un lugar con una concentración verdaderamente alta de elementos patrimoniales; castros, petroglifos, molinos de cereal, caminos reales y un puente romano son algunos de ellos. A esto se suma una veta de aguas minero-medicinales con alta tradición y simbolismo en la zona por sanar diversas dolencias de la piel, el patrimonio industrial de la mini-central y también el patrimonio natural, siendo un entorno rodeado de áreas de alto valor ambiental Red Natura 2000. Algunas de ellas fueron objeto de leyendas, como es la *Montaña Máxica* de la *Serra de Cando* (Cerdedo), a la cual ya se hizo referencia al inicio de este texto en relación a los dragones del *Embigo do Becho*, aquí situado.

[52] "Fragas do Mandeo, Fondo De Conservación Da Natureza Das Mariñas."http://www.fragasdomandeo.org/ .

[53] Trabajo realizado desde el estudio de la arquitecta Cristina García Fontán, enmarcado en el *Proxecto de recuperación patrimonial, etnográfica e paisaxística en San Xurxo de Sacos, Cotobade*.

Recogiendo todos estos elementos (materiales e inmateriales) en un único mapa, se ha conseguido obtener una lectura general de todo el territorio, poniendo de manifiesto toda la riqueza patrimonial y paisajística que posee, y entendiendo el valle del Lérez como una unidad de paisaje que debe estar sujeta a una gestión coherente por parte de los distintos municipios que la integran.

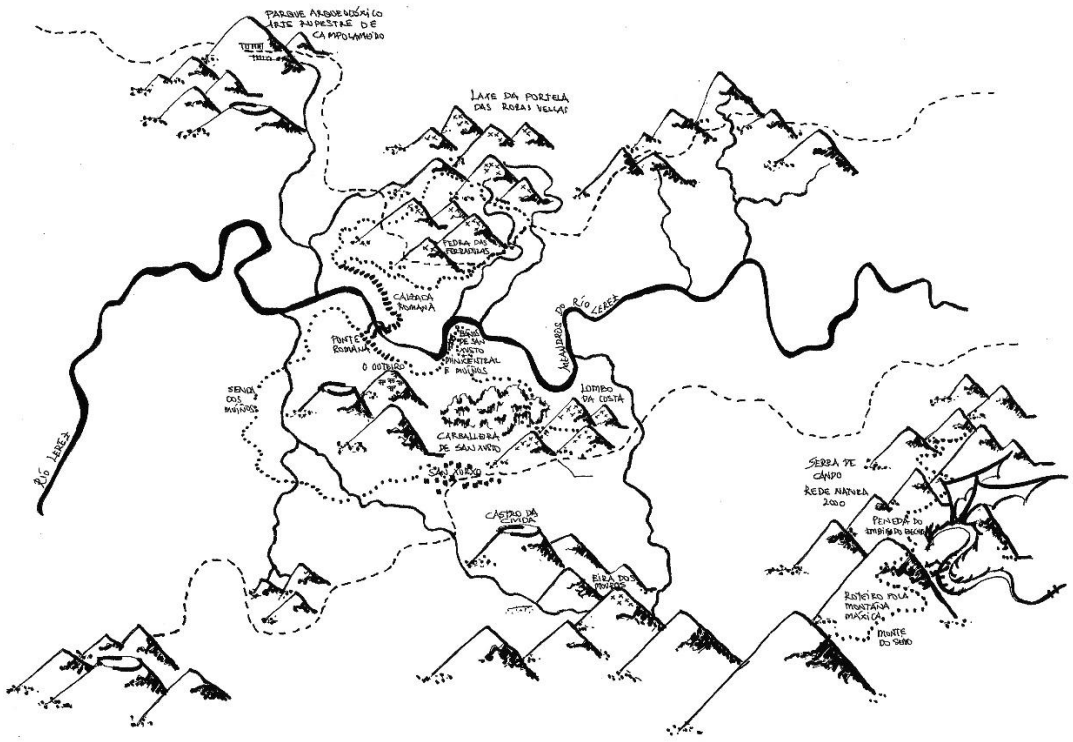


Fig. 5: Dibujo cartográfico de los *Meandros do Lérez* (Cerdedo-Cotobade). Elaboración propia.

Como ya se comentó en otras ocasiones, a través de este análisis «se llega a la conclusión de que en el entorno de los *Meandros do Lérez* se dan las casuísticas para impulsar un *Pacto pola Paisaxe* […] en el que se establezcan unos acuerdos entre los agentes implicados para la protección, gestión y ordenación de los recursos del territorio.»[54] Se llega a redactar el guión del documento, prestando atención a la gestión forestal de ambas orillas del río, y contemplando la realización de proyectos piloto, entre los cuales se sitúa la propia rehabilitación de la mini-central hidroeléctrica, esperando que pueda ser el germen que active los procesos de gestión conjunta por parte de los agentes implicados.

[54] Cristina García Fontán, Camilo Blanco Pampín and Nuria Freire González, "La Fuerza Del Agua," *Actas III Seminario G+I PAI* Tomo 1 (2017) 186.

3 - La leyenda de los dos ríos. Os Peares (Lugo-Ourense)

En ocasiones se llega a un territorio por causas totalmente ajenas a la investigación sobre patrimonio inmaterial, pero Galicia ha resultado ser un ejemplo paradigmático de antropización a través de la palabra, y cualquier lugar esconde secretos intangibles. En este caso, el punto de partida es la colaboración en un estudio para el acondicionamiento de las orillas del nuevo puente sobre el río Miño[55]. Una pequeña revisión bibliográfica desvela un lugar en particular sobre el que parecen volcarse todas las *miradas*, a pesar de que ninguno de los miradores existentes le presta atención. Se trata del lugar en el que se encuentran los ríos Miño y Sil, que según la leyenda representaban a los dioses Júpiter y Juno. Precisamente en este punto es donde, según está recogido, «dios y diosa, se transforman en amantes reconciliados»[56]. Tampoco es casualidad que sea este el lugar que recoge Catherine Gasquoine cuando dedica un capítulo de su libro sobre Galicia[57] precisamente al lugar de Os Peares.

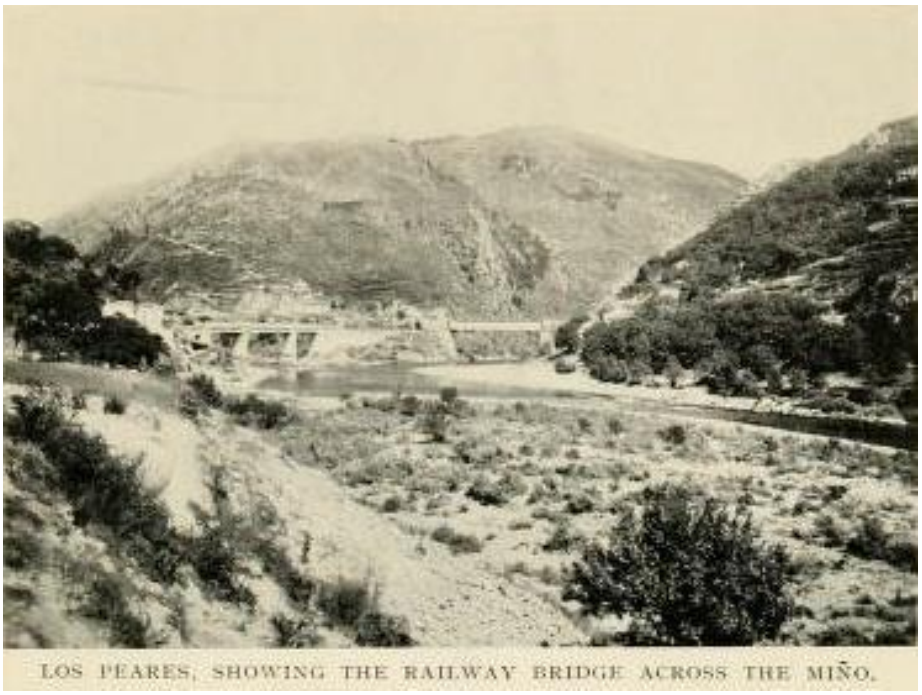

LOS PEARES, SHOWING THE RAILWAY BRIDGE ACROSS THE MIÑO.

Fig. 6: Imagen de Os Peares, por C. Gasquoine Hartley, 1911.

Teniendo esto en cuenta, a la hora de proyectar una pasarela-mirador en la orilla derecha del río, necesaria por motivos de funcionalidad que no vienen al caso, se encuentra en el patrimonio inmaterial un recurso que guía la propuesta, realizando un gesto que orienta el mirador precisamente a este punto, consiguiendo reenfocar las miradas hacia este lugar.

[55] Estudio realizado en el marco del *Proxecto de construcción: Encaixe dos bordes da ponte dos Peares e a súa integración paisaxística na contorna*, realizado desde el Grupo de Investigación de la Escola Galega da Paisaxe (Fundación Juana de Vega), dirigido por la arquitecta Isabel Aguirre de Urcola, para la Consellería de Medio Ambiente, Territorio e Infraestructuras, Xunta de Galicia.

[56] *Orixe do Canón do Sil*, disponible en: Antonio Reigosa, "Galicia Encantada. Enciclopedia De Fantasía Popular De Galicia," http://galiciaencantada.com/

[57] C. Gasquoine Hartley, *Spain Revisited: A Summer Holiday in Galicia* (London: Stanley Paul & Co., 1911) 249.

4 - Actuaciones efímeras:

la leyenda de la *Lagoa da Serpe* en *Pena Trevinca* (Ourense)

Existen otras formas de actuar sobre el paisaje de las leyendas que no resultan en una intervención directa sobre el paisaje, pero sí suponen una forma de recordar este patrimonio y de realizar una labor de divulgación del mismo. Durante el transcurso de un seminario sobre paisaje cultural en el entorno de Pena Trevinca[58], surgieron propuestas dignas de mención dentro de la línea de esta investigación. Uno de los grupos de trabajo[59] expuso una reflexión muy interesante acerca del entorno de la *Lagoa da Serpe*, lugar que esconde la leyenda de una serpiente que es en realidad una princesa encantada. Se dieron cuenta de que el lugar tenía unas características acústicas singulares que lo diferenciaban del resto de paisajes recorridos. Es posible que existan una serie de elementos intangibles asociados a los lugares objeto de leyendas, que les confieren un algo especial, una predisposición a albergar esas narraciones, idea que, por otra parte, abre una línea de investigación muy interesante. Sea como fuere, el grupo planteaba explotar esta característica de espacio acústico especial y llevar a cabo una intervención efímera, organizando un concierto de violín que rememorase la leyenda, dialogando con la princesa y recordándole que no está sola. Este tipo de planteamientos son muy interesantes desde el punto de vista de la divulgación del patrimonio inmaterial, vinculado a su contexto paisajístico.



Fig. 7: *Lagoa da Serpe* en *Pena Trevinca*, 2017. Fotografía propia.

[58] Seminario *As Paisaxes Culturais da Montaña Galega*, realizado en Octubre de 2017 en A Veiga, Vilanova y Ponte, organizado por la Fundación Juana de Vega y coordinado por Valerià Paül Carril y Juan M. Trillo Santamaría.
[59] Grupo integrado, entre otros, por Camilo Blanco Pampín y Jose Ángel González Ríos.

Conclusiones

En estas páginas se ha reflexionado sobre la implicación del patrimonio inmaterial en el paisaje a través de un elemento concreto: las leyendas de tradición oral. Se ha intentando dar un pequeño paso en la tarea de acortar distancias entre disciplinas, realizando una labor de rastreo y referenciación del patrimonio intangible a su contexto físico, y buscando la mejor metodología para la representación de lo invisible de forma expresiva pero también precisa. Sin perder de vista que la finalidad de la investigación es la protección, gestión y ordenación del paisaje, se han presentado unas pinceladas de lo que se consideran posibles alternativas de intervención en el paisaje de las leyendas, entendiendo que existen otras muchas opciones aún por explorar, entre ellas la utilización de las nuevas tecnologías y los dispositivos móviles como herramienta para desvelar lo invisible, algo que ya se ha hecho en otros campos a través de técnicas como la realidad aumentada. Con esta modesta contribución se ha intentado poner la *mirada* en una línea de investigación en la que todavía queda mucho terreno por recorrer, pero que se considera importante para garantizar que las transformaciones en el territorio se hagan de forma responsable. En resumen, conocer y recordar nuestro pasado para poder proyectar nuestro futuro.

Bibliografia

Berque, Agustin. 1996. *Être Humains Sur La Terre*. Éditions Gallimard ed.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, Bouzas Blanco, Víctor, Fuentes Ríos, Arantxa, García Candeira, Margarita, López Sández, María, Martí Ezpeleta, Alberto, Martínez Guerrero, Mitzi E., et al. "Compostela Geoliteraria.", https://www.compostelageoliteraria.org/.

Campelo, Álvaro. 2002. *Lendas do Vale do Minho*, edited by Associação de Municípios do Vale do Minho. Valença do Minho: CA Gráfica.

Carlos Ríos, Eugenia. 2015. "La Circulación Entre Mundos En La Tradición Oral Y Ritual Y Las Categorías Del Pensamiento Quechua: En Hanansaya Ccullana Ch'Isikata (Cusco, Perú)." Programa de Doctorado en Antropología Social i Cultural, Universitat Autònoma de Barcelona.

Criado-Boado, Felipe, César Parcero Oubiña, Carlos Otero Vilariño, Elena Cabrejas, and Anxo Rodríguez Paz. 2016. *Atlas Arqueolóxico Da Paisaxe Galega*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A.

DoCampo, Xabier P. 2014. "Prólogo." In *Galicia Encantada. O País Das Mil E Unha Fantasías*, edited by Antonio Reigosa, 7-8,9,10,11. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A.

García Fontán, Cristina, Camilo Blanco Pampín, and Nuria Freire González. 2017. "La Fuerza Del Agua." *Actas III Seminario G+I PAI* Tomo 1: 173.

González Reboredo, Xosé Manuel. 1983. *Lendas Galegas De Tradición Oral*. Literaria Antoloxías. 10.ª edición, Colección Literaria, 2010 ed. Vigo: Editorial Galaxia, S.A.

Gunnel, Terry. 2008. "Introduction." In , edited by Terry Gunnel. Vol. Legends and Landscape. Plenary Papers from the 5th Celtic-Nordic-Baltic Folklore Symposium, Reykjavík 2005. Reykjavík: University of Iceland Press.

Hartley, C. Gasquoine. 1911. *Spain Revisited: A Summer Holiday in Galicia*. London: Stanley Paul & Co.

López Sández, María. 2016. "Visualización Y Análisis De Las Conceptualizaciones Espaciales De Los Estudiantes Y Del Uso Social De Los Espacios Mediante Sistemas De Información Geográfica (SIG)." *Ciencias Sociales, Educación Y Futuro. Investigaciones En Didáctica De Las Ciencias Sociales*: 1234.

Magnus, Oalus. 1572. *Carta Marina*. Segunda edición ed. Vol. 1:3.700.000. Roma: Antoine Lafréry.

Norberg-Schulz, Christian. 1980. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture* [ ]. New York: Rizzoli.

Paül Carril, Valerià and Sabela Labraña Barrero. 2013. "As Paisaxes do Mar Galego. Unha Liña Interpretativa Crítica." *SEMATA, Ciencias Sociais E Humanidades, Vol. 25: 29-62*.

Paül Carril, Valerià and Juan Manuel Trillo Santamaría. 2014. "La Construcción Literaria De Los Paisajes Fronterizos. Una Reflexión a Propósito Del Couto Mixto (Galicia Y Portugal)." *Documents d'Anàlisi Geogràfica, Vol. 60/2 289-314*.

Portela Silva, Ermelindo. 2003. *Historia De La Ciudad De Santiago De Compostela*, edited by Concello de Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade de Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela:.

Reigosa, Antonio. "Galicia Encantada. Enciclopedia De Fantasía Popular De Galicia.", http://galiciaencantada.com/.

2014. *Galicia Encantada. O País Das Mil E Unha Fantasías*, edited by Antonio Reigosa. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A.

Ríos Umiyauri, Lucía. 2015. *Mapa Mito-Topográfico De Ch'isikata, Sector Quchapata-La Cima De La Laguna Inagotable*. La Circulación Entre Mundos En La Tradición Oral Y Ritual Y Las Categorías Del Pensamiento Quechua: En Hanansaya Ccullana Ch'Isikata (Cusco, Perú)., edited by Eugenia Carlos Ríos. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Programa de Doctorado en Antropología Social i Cultural.

Roger, Alain. 1997. *Court Traité Du Paysage* [Breve tratado del paisaje, 2007]. Madrid, Biblioteca Nueva ed. Paris: Éditions Gallimard.

Solla, Calros. 2015. "Os Dragóns Da Terra do Medio (Cerdedo)." *Faro De Vigo*.

Van Duzer, Chet. 2013. *Sea Monsters on Medieval and Renaissance Maps*. Paperback edition, 2014 ed. London: British Library.

Veiga Ferreira, Xosé María and Juan Sobrino Ceballos. 2012. "Espenuca: Inscrición, Edificios E Lugares Máxicos." *Anuario Brigantino Nº 35*.

CONTRIBUTOS PARA A DETERMINAÇÃO DOS ELEMENTOS VISUAIS MAIS RELEVANTES DA PAISAGEM LITORAL DA FOZ DO TEJO

Pedro Fidalgo

Resumo: Tendo por base a análise de uma amostra de 81 pontos, implantados sobre um percurso de análise pré definido, a partir dos quais foi, num dado momento, registada fotograficamente a envolvente da paisagem litoral que envolve a confluência do Tejo com o Atlântico, estabeleceu-se um inventário de elementos visuais determinantes dessa paisagem. Estabeleceu-se também, a partir da valoração da envolvente desses pontos e considerando um conjunto de três fatores preferências - unidade, diversidade, e singularidade - quais desses pontos se apresentam como visualmente mais importantes. A confrontação das valorações obtidas, com a cartografia da envolvente dos pontos considerados, e uma análise das relações de intervisibilidade existentes entre os pontos da amostra, permite estabelecer qual destes deve ser considerado como o mais importante, e as razões que determinam essa relevância. O resultado demostra ainda que o oceano Atlântico se apresenta como o componente visual mais importante da paisagem em estudo.

Palavras chave: Paisagem; Litoral; Atlântico, Metodologia de Valoração; Elementos Visuais.

CONTRIBUTIONS TO THE DETERMINACION OF THE MOST RELEVANT VISUAL ELEMENTS OF THE RIVER TEJO MOUNTH COASTAL LANDSCAPE

Pedro Fidalgo

Abstract: Based on the analysis of a sample of 81 points, implanted on a pre-defined analysis course, from which, at a given moment, was done the surrounding photographic record of the coastal landscape on the confluence of the Tagus with the Atlantic, was made un inventory of determinant visual elements. It was also established, based on the assessment of the surroundings of these points and considering a set of three preference factors - unity, diversity, and singularity - which of these points are presented as visually more important. The comparison of the obtained values, with the cartography of the surroundings of the points considered, and an analysis of the intervisibility relations between the points of the sample, allows to establish which of these should be considered as the most important, and the reasons that determine this relevance. The result also shows that the Atlantic Ocean presents itself as the most important visual component of the landscape under study.

Keywords: Landscape; Coast; Atlantic; Assessment Methodology; Visual Elements.

CONTRIBUTOS PARA A DETERMINAÇÃO DOS ELEMENTOS VISUAIS MAIS RELEVANTES DA PAISAGEM LITORAL DA FOZ DO TEJO

Pedro Fidalgo

1 - Introdução

Este trabalho resulta do desenvolvimento de um conjunto de investigações feitas sobre a temática, publicadas pelo autor, tanto de caracter genérico[60], como especifico relativamente à área de estudo[61], e apresenta uma metodologia que permite determinar dentro de um grupo de Pontos de Estudos da Paisagem (PEP), cuja envolvente se apresenta como amostra da paisagem litoral que envolve a foz do Tejo, qual é o que se apresenta visualmente como o mais importante, e as razões que determinam essa relevância.

Assim, de modo a enquadrar o trabalho, apresenta-se seguidamente um resumo sintético do suporte metodológico que o antecede.

O conjunto de PEP considerados encontra-se implantado sobre um percurso de análise que se desenvolve ao longo do território em estudo, de modo a apresentarem-se como uma amostra representativa da paisagem que o caracteriza. A implantação destes PEP foi estabelecida, a partir da definição de conjuntos de premissas, ao longo de quatro etapas[62]:

[60] Veja-se: FIDALGO, Pedro (2015); *Metodologias de Valoração da Paisagem*. FIDALGO, Pedro (2014); *Aportaciones para la definición de elementos visuales determinantes del paisaje*.

[61] Veja-se FIDALGO, Pedro (2014); "Definição de uma metodologia para a inventariação dos elementos visuais determinantes da paisagem litoral na confluência do Tejo com o Atlântico".

[62] Para um conhecimento mais pormenorizado sobre as premissas utilizadas, e o desenvolvimento de cada uma destas etapas, veja-se FIDALGO, Pedro (2014); "Definição de uma metodologia para a inventariação dos elementos visuais determinantes da paisagem litoral na confluência do Tejo com o Atlântico",

1 - Delimitação da área de estudo (Fig. 1):

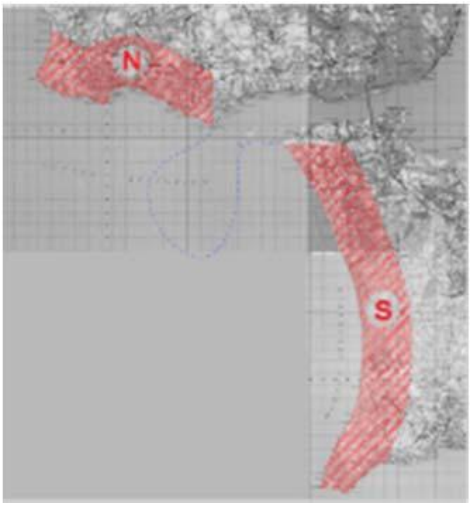


Fig. 1: Limites do Tejo com o Atlântico (tracejado azul) e área definida para a implantação dos PEP nas faixas litorais Norte (A) e Sul (B).

2 - Definição de um percurso de análise dentro da área de estudo (Fig. 2):

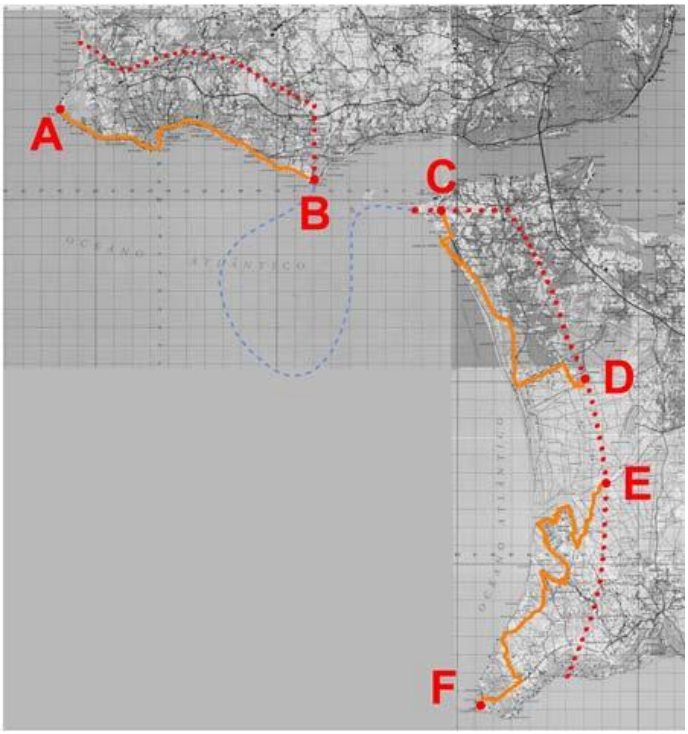


Fig. 2: Traçado do percurso de suporte à implantação dos PEP: troço Norte (AB), troço Central (CD) e troço Sul (EF).

3 - Implantação de um conjunto de 51 pontos de estudo da paisagem (PEP), aos quais se juntaram mais 30 pontos complementares, perfazendo um total de 81 PEP (Fig. 3):

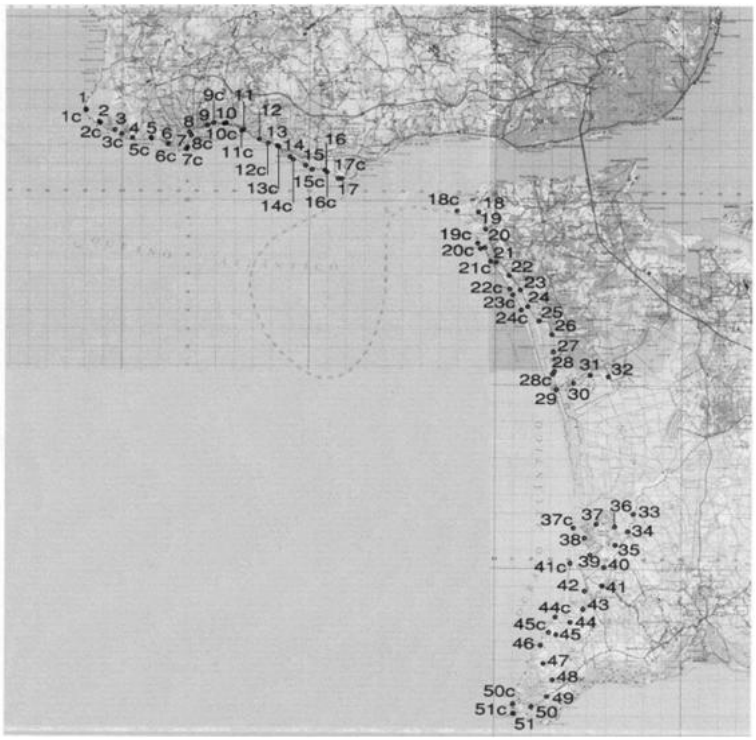


Fig. 3: Localização dos 81 PEP cuja envolvente se apresenta como uma amostra da paisagem em estudo.

4 - Denominação dos diferentes PEP, relacionando a sua posição geográfica com a toponímia mais próxima, obtendo-se a seguinte lista (Fig. 4):

1	*Cabo Raso*	21C	*Bairro dos Pescadores - Praia*
1C	*Cabo Raso Sul*	22	*Ponderosa*
2	*Oitavos*	22C	*Praia da Mata*
2C	*Oitavos - Forte de S. José*	23	*Quinta do Abílio*
3	*Forte de S. José*	23C	*Praia da Riviera*
3C	*Forte de São José - Torre da Marinha*	24	*Carrascalinho*
4	*Torre da Marinha*	24C	*Praia do Castelo*
5	*Guía*	25	*Descida das Vacas*
5C	*Guía - Alpendurada*	26	*Poço Novo*
6	*Parque da Gandarinha*	27	*Mata dos Medos*
6C	*Boca do Inferno*	28	*Pinhal da Aroeira*
7	*Santa Marta*	28C	*Miradouro do Facho*
7C	*Cascais - Marina*	29	*Fonte da Telha - Aroeira*
8	*Cascais Centro*	30	*Aroeira Poente*
8C	*Cascais - Baía*	31	*Aroeira Nascente*
9	*Monte Estoril - Marginal*	32	*Verdizela*
9C	*Monte Estoril - Paredão*	33	*Estrada da Lagoa - Cabeço da Flauta*
10	*Estoril - Estação*	34	*Estrada da Lagoa - Aiana de Baixo*
10C	*Estoril - Praia*	35	*Estrada da Lagoa de Albufeira*
11	*Estoril Azarujinha*	36	*Lagoa de Albufeira Nascente*

11C	*Praia da Azarujinha*	37	*Lagoa de Albufeira Norte*
12	*S. Pedro*	37C	*Lagoa de Albufeira - Praia*
12C	*S. Pedro - Ponta do Sal*	38	*Lagoa de Albufeira Poente*
13	*Bafureira - Marginal*	39	*Lagoa de Albufeira Sul*
13C	*Bafureira - Falésias*	40	*Lagoa de Albufeira - Campo de Futebol*
14	*Parede - Marginal*	41	*Alfarim*
14C	*Parede - Ponta do Carneiro*	41C	*Praia do Meco*
15	*Parede - Hospital*	42	*Aldeia do Meco*
15C	*Parede - Ponta da Rana*	43	*Fetais*
16	*Carcavelos - Marginal*	44	*Casal das Cardosas*
16C	*Carcavelos - Praia*	44C	*Praia das Bicas*
17	*S. Julião da Barra - Marginal*	45	*Medos da Foz - Caminho*
17C	*S. Julião da Barra - Praia*	45C	*Medos da Foz - Falésia*
18	*S. João da Caparica - Mata*	46	*Foz*
18C	*S. João da Caparica - Praia*	47	*Funchaleiras*
19	*Santo António*	48	*Casais da Azoía*
19C	*Costa da Caparica Norte - Praia*	49	*Estrada do Cabo - Cruzeiro*
20	*Costa da Caparica Norte*	50	*Estrada do Cabo - Fonte Nova*
20C	*Costa da Caparica - Praia*	50C	*Cabo Espichel - Santuário*
21	*Bairro dos Pescadores*	51	*Cabo Espichel - Estrada do Farol*
		51C	*Cabo Espichel - Farol*

Fig. 4: Lista com a numeração e denominação dos 81 PEP considerados.

Continuamente, e de modo a reduzir as dissonâncias visuais dadas pela impossibilidade de registar, simultaneamente, a envolvente de todos os PEP, estabeleceu-se o estado do meio no momento desses registos, definindo a condição, ou valor, de certas variáveis universais suscetíveis de controlo - como as condições de iluminação ou atmosféricas - que influem diretamente no carácter da paisagem percebida.

Considerou, também, que o registro fotográfico da envolvente de um PEP devia refletir a visão de um individuo que, situado nesse PEP, observasse a paisagem, ao girar sobre si mesmo. Como consequência, o resultado devia apresentar-se em forma de "película" de 8 imagens por PEP, correspondendo a orientação de cada enquadramento a um determinado ponto cardial, de modo a que a primeira imagem deste registo correspondesse ao Norte, a quinta ao Sul, e a oitava ao Noroeste.

Estas premissas foram aplicadas ao registo fotográfico da envolvente dos 81 PEP, realizado num período de tempo próximo do equinócio de Outono de 2007, apresentando-se o seu conteúdo como uma amostragem representativa da paisagem em estudo (Fig. 5) [63].

[63] Para um conhecimento mais pormenorizado sobre as premissas utilizadas, e sobre o desenvolvimento detalhado deste registo, veja-se FIDALGO, Pedro (2014); "Definição de uma metodologia para a inventariação dos elementos visuais determinantes da paisagem litoral na confluência do Tejo com o Atlântico".



Fig. 5: Exemplos do registo fotográfico da envolvente de três dos 81 pontos que integram a amostragem da paisagem em estudo - PEP 5C, 10C e 24.

A partir desta amostragem o autor construiu uma base de dados, que associa os diferentes PEP, organizando os registos fotográficos, cartografia institucional[64], e elementos complementaras de análise[65], relativos à envolvente de cada PEP.

Com este propósito, desenhou uma matriz denominada "Ficha de caracterização dos pontos de estudo da paisagem, (PEP)" ou "Ficha PEP" [66], e de que, a título de exemplo, se apresentam as fichas relativas aos PEP 5C, 10C e 24 (Fig. 6) [67].

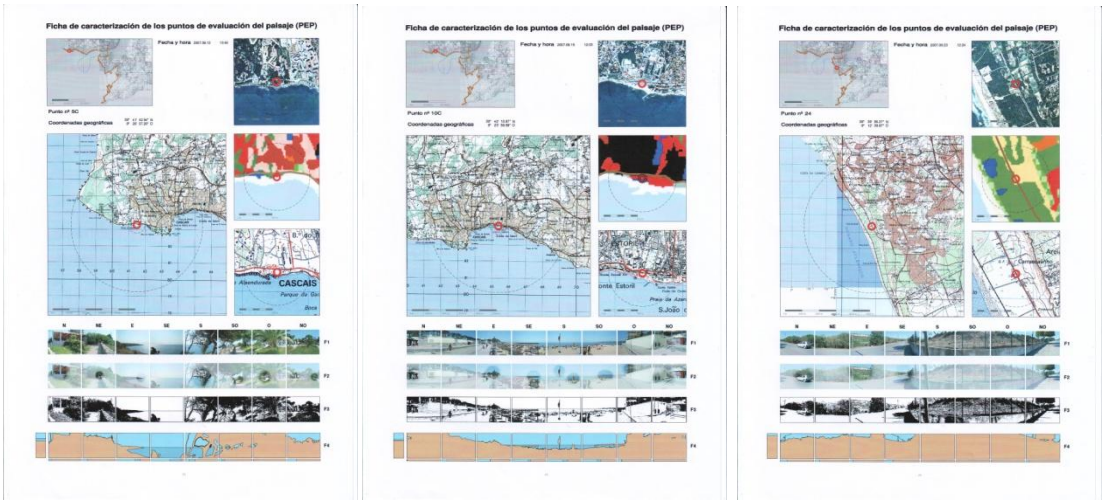


Fig. 6: Fichas de caracterização relativas aos PEP 5C, 10C e 24.

[64] Cartas Militares de Portugal 1:50.000 e 1:25.000, Ortofotomapa, e Mapa de Uso e Ocupação do Solo.

[65] Definição de pontos focais, contrastes claro-escuro, e superfícies visuais ocupadas por diferentes grupos de componentes.

[66] Para um conhecimento mais pormenorizado sobre esta ficha veja-se FIDALGO, Pedro (2014); "Definição de uma metodologia para a inventariação dos elementos visuais determinantes da paisagem litoral na confluência do Tejo com o Atlântico".

[67] Para uma apreciação global sobre a totalidade das 81 Fichas PEP veja-se FIDALGO, Pedro (2013); pags. 416-497.

Seguidamente, o autor estabeleceu uma lista de Elementos Visuais Determinantes da Paisagem (EVDP) a partir da análise do conteúdo dos registos dos diferentes PEP, definindo os elementos isolados que se destacam da envolvente, visíveis desde, pelo menos, dois PEP, e os elementos agrupados, por similitude de forma ou uso, que se destacam devido à extensão da área que ocupam, visíveis também desde, pelo menos, dois PEP.

A lista de elementos identificados foi organizada tendo por base o sistema de inventariação proposto, anteriormente, pelo autor[68]. Procedeu-se, continuamente, à nomeação dos componentes identificados segundo a sua função e localização, sendo os graus de presença das formas líquidas e gasosas quantificados com base na área que estas ocupam dentro do enquadramento visual considerado[69], tendo sido obtida, assim, a seguinte lista (Fig. 7):

COMPO-NENTES	FORMAS	**ELEMENTOS VISUAIS DETERMINANTES DA PAISAGEM (EVDP)**	Localização (ver Fig. nº)
A N T R Ó P I C O S		1 - Rede de estradas, caminhos e ferrovia.	8
		2 - Equipamento urbano (postes e rede elétrica, sinalética, papeleiras, etc.).	9
		3 - Meios de transporte (carros, autocarros, camiões, etc.).	10
		4 - Farol do Cabo Raso.	11
		5 - Marina e forte de Nª Srª da Luz (Cidadela) em Cascais.	11
		6 - Contínuo urbano Guia - Gandarinha - Cascais - Monte Estoril - Estoril - S. João - S. Pedro - Carcavelos - S. Julião da Barra.	11
		7 - Equipamento da linha de praias e arribas Gandarinha - Cascais - Monte Estoril - Estoril - S. João - S. Pedro - Carcavelos - Parede - S. Julião da Barra.	11
		8 - Forte de S. Julião da Barra.	11
		9 - Contínuo urbano S. João da Caparica - Costa da Caparica.	11
		10 - Equipamento da linha de praias S. João da Caparica - Costa da Caparica - Riviera.	11
		11 - Área urbana da Verdizela - Aroeira.	11
		12 - Área urbana da Lagoa de Albufeira.	11
		13 - Área urbana da Aldeia do Meco - Fetais.	11
		14 - Equipamento da praia na Lagoa de Albufeira - Meco.	11
		15 - Santuário e farol do Cabo Espichel.	11
		16 - Contínuo urbano das colinas ao Norte de Cascais - Estoril - São Pedro - Parede - Carcavelos – São Julião da Barra - Oeiras - Paço d'Arcos.	11
		17 - Farol do Bugio.	11

[68] Para um conhecimento mais pormenorizado sobre o sistema de inventariação veja-se FIDALGO, Pedro (2014); *Aportaciones para la definición de elementos visuales determinantes del paisaje*.

[69] No que respeita à proporção dos restantes componentes, o seu contributo individual para os objetivos da análise apresentava-se complexo e desnecessário, pelo que se optou por quantifica-los conjuntamente num grupo "Outros". Para um conhecimento mais pormenorizado sobre esta avaliação veja-se FIDALGO, Pedro (2014); "Definição de uma metodologia para a inventariação dos elementos visuais determinantes da paisagem litoral na confluência do Tejo com o Atlântico".

COMPO-NENTES	FORMAS	ELEMENTOS VISUAIS DETERMINANTES DA PAISAGEM (EVDP)	Localização (ver Fig. nº)
BIÓTICOS	ANIMAIS	18 - Seres humanos.	12
	VEGTAIS	19 - Formações vegetais da frente de arribas costeiras Cabo Raso - Gandarinha.	13
		20 - Pinhais da Quinta da Marinha.	13
		21 - Áreas verdes urbanas de Cascais - Estoril.	13
		22 - Formações vegetais na frente de arribas costeiras S. Pedro - S. Julião da Barra.	13
		23 - Matas de pinheiros e acácias Cova do Vapor - S. João da Caparica.	13
		24 - Matas de pinheiros e acácias Costa da Caparica - Fonte da Telha.	13
		25 - Formações vegetais da frente de dunas Riviera - Castelo.	13
		26 - Pinhais da escarpa fóssil Cova do Vapor - Caparica - Riviera - Fonte da Telha - Mata dos Medos.	13
		27 - Pinhais Lagoa de Albufeira - Alfarim.	13
		28 - Pinhais da arriba fóssil de Meco - Bicas.	13
		29 - Formações vegetais da orla costeira Bicas - Cabo Espichel.	13
		30 - Área florestal da serra de Sintra.	13
		31 - Área de mata do Estádio Nacional.	13
		32 - Formações vegetais da serra da Arrábida.	13
	FÚNGICAS	33 - Formações fúngicas.	14
ABIÓTICOS	GASOSAS	34 - Céu.	Em todos os PEP
	LÍQUIDAS	35 - Oceano Atlântico.	15
	SÓLIDAS	36 - Frente de arribas e praias Cabo Raso - Guia - Cascais - Estoril - S. João - Parede - S. Julião da Barra - Oeiras - Paço d'Arcos.	16
		37 - Continuo de praias Cova do Vapor - Costa da Caparica - Fonte da Telha - Lagoa de Albufeira - Meco - Bicas.	16
		38 - Arriba fóssil S. João da Caparica - Costa da Caparica - Mata dos Medos.	16
		39 - Arriba fóssil Meco - Bicas.	16
		40 - Frente de arribas Medos da Foz - Cabo Espichel.	16
		41 - Bancos de areia do Bugio.	16
		42 - Continuo de colinas ao Norte de Cascais - Estoril - S. João - Carcavelos - S. Julião da Barra - Oeiras.	16
		43 - Serra da Sintra.	16
		44 - Serra da Arrábida.	16

Fig. 7: Inventário dos Elementos Visuais Determinantes da Paisagem Litoral na confluência do Tejo com o Atlântico, realizado a partir da análise do conteúdo do registo da envolvente dos 81 PEP que se apresentam como uma amostra da paisagem em estudo.



Fig. 8: Distribuição dos EVDP 1 - Traçado das estradas, caminhos e ferrovia (Formas Antrópicas).



Fig. 9: Distribuição dos EVDP 2 - PEP com presença de equipamento urbano (Formas Antrópicas).



Fig. 10: Distribuição dos EVDP 3 - PEP com presença de meios de transporte (Formas Antrópicas).

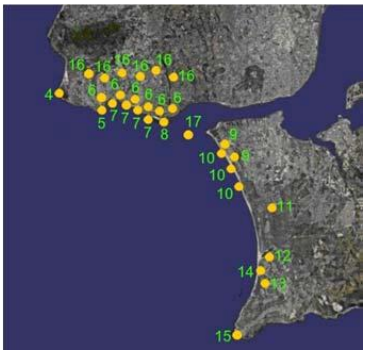


Fig. 11: Distribuição dos EVDP 4 a 17 (Formas Antrópicas).



Fig. 12: Distribuição dos EVDP 18, com presença de seres humanos (Formas Animais).

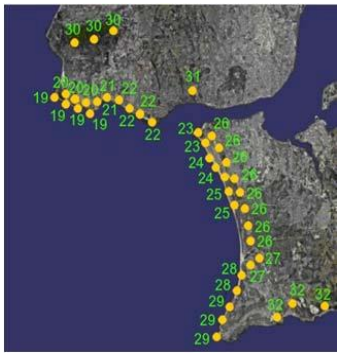


Fig. 13: Distribuição dos EVDP 19 a 32 (Formas vegetais).

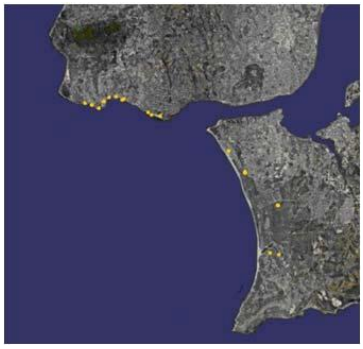


Fig. 14: Distribuição dos EVDP 33 (Formas Fúngicas)

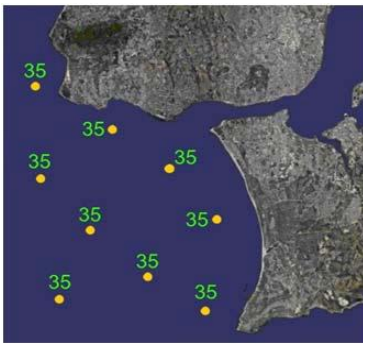


Fig. 15: Distribuição dos EVDP 35 (Formas Líquidas).

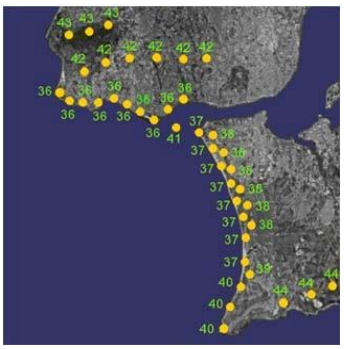
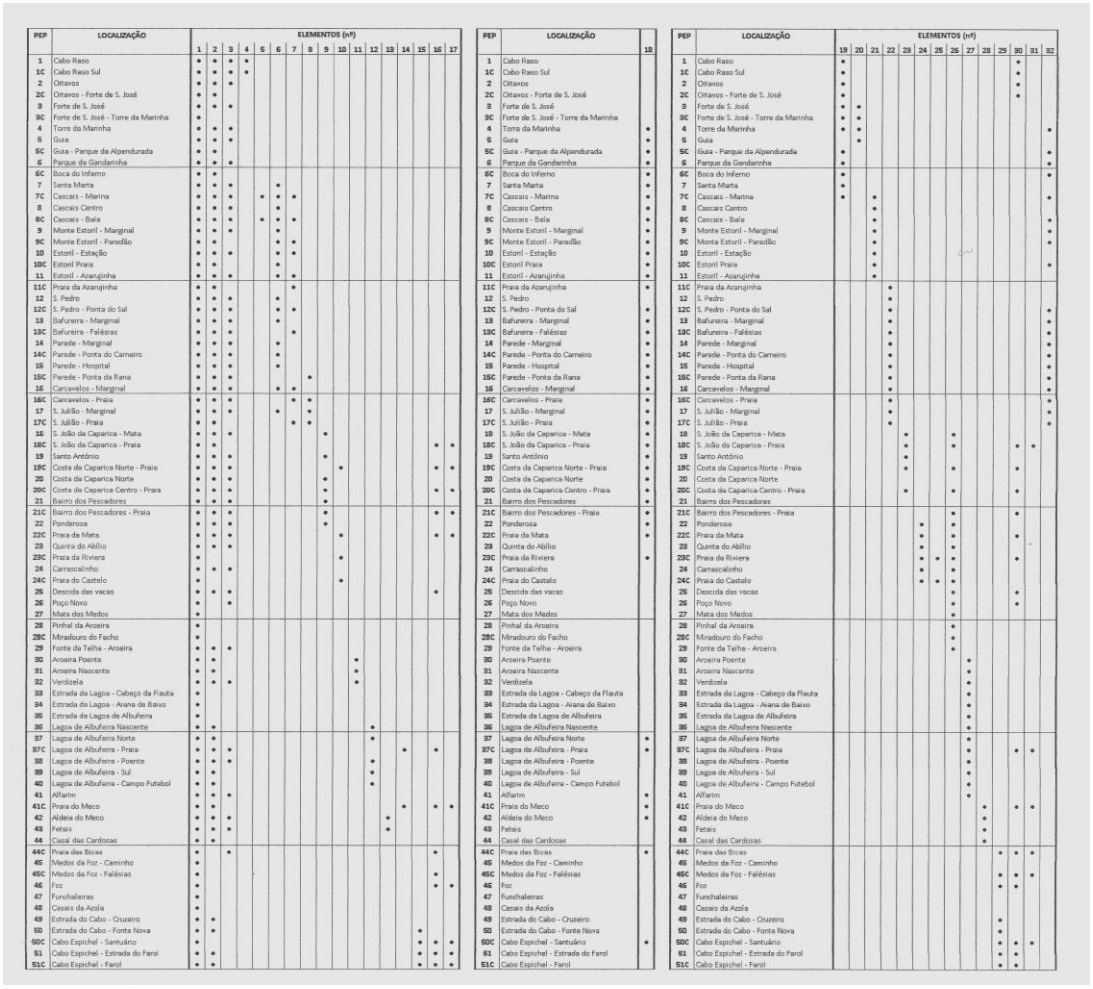


Fig. 16: Localização das Formas Sólidas.

A análise permitiu inventariar um conjunto de 44 elementos visuais determinantes para a paisagem litoral que envolve a foz do Tejo.

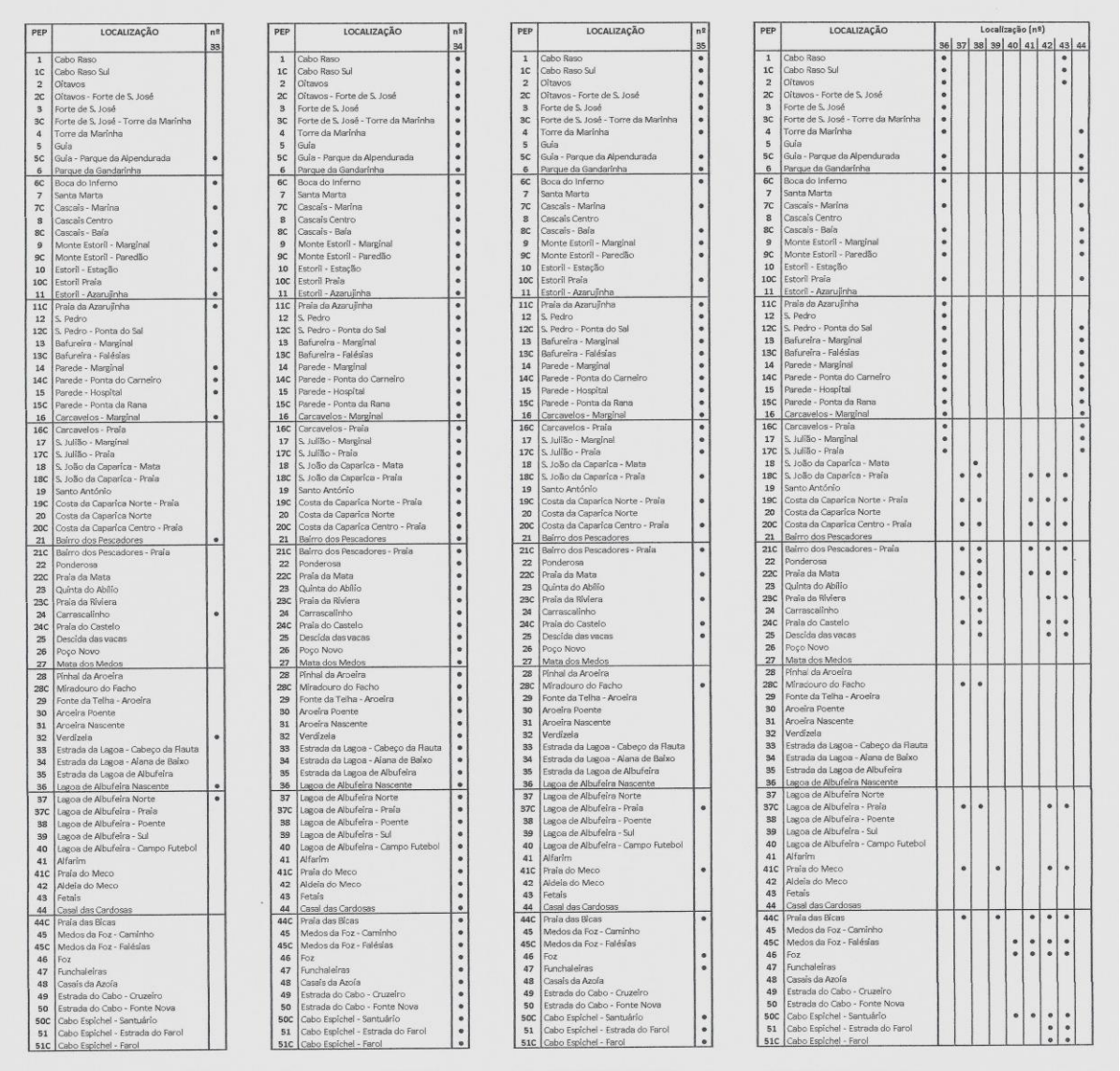
Este inventário de EVDP mostra que os elementos relevantes da paisagem se distribuem por seis formas distintas: Formas Antrópicas[70] (17); Formas Animais (1), Vegetais (14), e Fúngicas (1), do grupo dos Componentes Bióticos; e Formas Gasosas (1), Líquidas (1) e Sólidas (9), do grupo dos Componentes Abióticos (Fig.s 17 e 18).



A **B** **C**

Fig. 17: Tabelas de associação dos EVDP inventariados e distribuídos pelos respetivos grupos de Formas, com os PEP onde se verifica a sua presença visual: Formas Antrópicas, B - Formas Animais e C - Formas Vegetais.

[70] Único conjunto de Formas do grupo dos Componentes Antrópicos.



PEP	LOCALIZAÇÃO	nº 33
1	Cabo Raso	
1C	Cabo Raso Sul	
2	Oitavos	
2C	Oitavos - Forte de S. José	
3	Forte de S. José	
3C	Forte de S. José - Torre da Marinha	
4	Torre da Marinha	
5	Guia	
5C	Guia - Parque da Alpendurada	•
6	Parque da Gandarinha	
6C	Boca do Inferno	•
7	Santa Marta	
7C	Cascais - Marina	•
8	Cascais Centro	
8C	Cascais - Baía	•
9	Monte Estoril - Marginal	•
9C	Monte Estoril - Paredão	
10	Estoril - Estação	•
10C	Estoril Praia	
11	Estoril - Azarujinha	•
11C	Praia da Azarujinha	•
12	S. Pedro	
12C	S. Pedro - Ponta do Sal	
13	Bafureira - Marginal	
13C	Bafureira - Falésias	
14	Parede - Marginal	•
14C	Parede - Ponta do Carneiro	•
15	Parede - Hospital	•
15C	Parede - Ponta da Rana	
16	Carcavelos - Marginal	•
16C	Carcavelos - Praia	
17	S. Julião - Marginal	
17C	S. Julião - Praia	
18	S. João da Caparica - Mata	
18C	S. João da Caparica - Praia	
19	Santo António	
19C	Costa da Caparica Norte - Praia	
20	Costa da Caparica Norte	
20C	Costa da Caparica Centro - Praia	
21	Bairro dos Pescadores	•
21C	Bairro dos Pescadores - Praia	
22	Ponderosa	
22C	Praia da Mata	
23	Quinta do Abílio	
23C	Praia da Riviera	
24	Carrascalinho	•
24C	Praia do Castelo	
25	Descida das vacas	
26	Poço Novo	
27	Mata dos Medos	
28	Pinhal da Aroeira	
28C	Miradouro do Facho	
29	Fonte da Telha - Aroeira	
30	Aroeira Poente	
31	Aroeira Nascente	
32	Verdizela	•
33	Estrada da Lagoa - Cabeço da Flauta	
34	Estrada da Lagoa - Alana de Baixo	
35	Estrada da Lagoa de Albufeira	
36	Lagoa de Albufeira Nascente	•
37	Lagoa de Albufeira Norte	•
37C	Lagoa de Albufeira - Praia	
38	Lagoa de Albufeira - Poente	
39	Lagoa de Albufeira - Sul	
40	Lagoa de Albufeira - Campo Futebol	
41	Alfarim	
41C	Praia do Meco	
42	Aldeia do Meco	
43	Fetais	
44	Casal das Cardosas	
44C	Praia das Bicas	
45	Medos da Foz - Caminho	
45C	Medos da Foz - Falésias	
46	Foz	
47	Funchaleiras	
48	Casais da Azoia	
49	Estrada do Cabo - Cruzeiro	
50	Estrada do Cabo - Fonte Nova	
50C	Cabo Espichel - Santuário	
51	Cabo Espichel - Estrada do Farol	
51C	Cabo Espichel - Farol	

PEP	LOCALIZAÇÃO	nº 34
1	Cabo Raso	•
1C	Cabo Raso Sul	•
2	Oitavos	•
2C	Oitavos - Forte de S. José	•
3	Forte de S. José	•
3C	Forte de S. José - Torre da Marinha	•
4	Torre da Marinha	•
5	Guia	•
5C	Guia - Parque da Alpendurada	•
6	Parque da Gandarinha	•
6C	Boca do Inferno	•
7	Santa Marta	•
7C	Cascais - Marina	•
8	Cascais Centro	•
8C	Cascais - Baía	•
9	Monte Estoril - Marginal	•
9C	Monte Estoril - Paredão	•
10	Estoril - Estação	•
10C	Estoril Praia	•
11	Estoril - Azarujinha	•
11C	Praia da Azarujinha	•
12	S. Pedro	•
12C	S. Pedro - Ponta do Sal	•
13	Bafureira - Marginal	•
13C	Bafureira - Falésias	•
14	Parede - Marginal	•
14C	Parede - Ponta do Carneiro	•
15	Parede - Hospital	•
15C	Parede - Ponta da Rana	•
16	Carcavelos - Marginal	•
16C	Carcavelos - Praia	•
17	S. Julião - Marginal	•
17C	S. Julião - Praia	•
18	S. João da Caparica - Mata	•
18C	S. João da Caparica - Praia	•
19	Santo António	•
19C	Costa da Caparica Norte - Praia	•
20	Costa da Caparica Norte	•
20C	Costa da Caparica Centro - Praia	•
21	Bairro dos Pescadores	•
21C	Bairro dos Pescadores - Praia	•
22	Ponderosa	•
22C	Praia da Mata	•
23	Quinta do Abílio	•
23C	Praia da Riviera	•
24	Carrascalinho	•
24C	Praia do Castelo	•
25	Descida das vacas	•
26	Poço Novo	•
27	Mata dos Medos	•
28	Pinhal da Aroeira	•
28C	Miradouro do Facho	•
29	Fonte da Telha - Aroeira	•
30	Aroeira Poente	•
31	Aroeira Nascente	•
32	Verdizela	•
33	Estrada da Lagoa - Cabeço da Flauta	•
34	Estrada da Lagoa - Alana de Baixo	•
35	Estrada da Lagoa de Albufeira	•
36	Lagoa de Albufeira Nascente	•
37	Lagoa de Albufeira Norte	•
37C	Lagoa de Albufeira - Praia	•
38	Lagoa de Albufeira - Poente	•
39	Lagoa de Albufeira - Sul	•
40	Lagoa de Albufeira - Campo Futebol	•
41	Alfarim	•
41C	Praia do Meco	•
42	Aldeia do Meco	•
43	Fetais	•
44	Casal das Cardosas	•
44C	Praia das Bicas	•
45	Medos da Foz - Caminho	•
45C	Medos da Foz - Falésias	•
46	Foz	•
47	Funchaleiras	•
48	Casais da Azoia	•
49	Estrada do Cabo - Cruzeiro	•
50	Estrada do Cabo - Fonte Nova	•
50C	Cabo Espichel - Santuário	•
51	Cabo Espichel - Estrada do Farol	•
51C	Cabo Espichel - Farol	•

PEP	LOCALIZAÇÃO	nº 35
1	Cabo Raso	•
1C	Cabo Raso Sul	•
2	Oitavos	•
2C	Oitavos - Forte de S. José	•
3	Forte de S. José	•
3C	Forte de S. José - Torre da Marinha	•
4	Torre da Marinha	•
5	Guia	
5C	Guia - Parque da Alpendurada	•
6	Parque da Gandarinha	•
6C	Boca do Inferno	•
7	Santa Marta	
7C	Cascais - Marina	•
8	Cascais Centro	
8C	Cascais - Baía	•
9	Monte Estoril - Marginal	•
9C	Monte Estoril - Paredão	•
10	Estoril - Estação	
10C	Estoril Praia	•
11	Estoril - Azarujinha	
11C	Praia da Azarujinha	•
12	S. Pedro	•
12C	S. Pedro - Ponta do Sal	•
13	Bafureira - Marginal	•
13C	Bafureira - Falésias	•
14	Parede - Marginal	•
14C	Parede - Ponta do Carneiro	•
15	Parede - Hospital	•
15C	Parede - Ponta da Rana	•
16	Carcavelos - Marginal	•
16C	Carcavelos - Praia	•
17	S. Julião - Marginal	•
17C	S. Julião - Praia	•
18	S. João da Caparica - Mata	
18C	S. João da Caparica - Praia	•
19	Santo António	
19C	Costa da Caparica Norte - Praia	•
20	Costa da Caparica Norte	
20C	Costa da Caparica Centro - Praia	•
21	Bairro dos Pescadores	
21C	Bairro dos Pescadores - Praia	•
22	Ponderosa	
22C	Praia da Mata	•
23	Quinta do Abílio	
23C	Praia da Riviera	•
24	Carrascalinho	
24C	Praia do Castelo	•
25	Descida das vacas	•
26	Poço Novo	
27	Mata dos Medos	
28	Pinhal da Aroeira	
28C	Miradouro do Facho	•
29	Fonte da Telha - Aroeira	
30	Aroeira Poente	
31	Aroeira Nascente	
32	Verdizela	
33	Estrada da Lagoa - Cabeço da Flauta	
34	Estrada da Lagoa - Alana de Baixo	
35	Estrada da Lagoa de Albufeira	
36	Lagoa de Albufeira Nascente	
37	Lagoa de Albufeira Norte	
37C	Lagoa de Albufeira - Praia	•
38	Lagoa de Albufeira - Poente	
39	Lagoa de Albufeira - Sul	
40	Lagoa de Albufeira - Campo Futebol	
41	Alfarim	
41C	Praia do Meco	•
42	Aldeia do Meco	
43	Fetais	
44	Casal das Cardosas	
44C	Praia das Bicas	•
45	Medos da Foz - Caminho	
45C	Medos da Foz - Falésias	
46	Foz	•
47	Funchaleiras	•
48	Casais da Azoia	
49	Estrada do Cabo - Cruzeiro	
50	Estrada do Cabo - Fonte Nova	
50C	Cabo Espichel - Santuário	•
51	Cabo Espichel - Estrada do Farol	•
51C	Cabo Espichel - Farol	•

PEP	LOCALIZAÇÃO	Localização (nº)							
		36	37	38	39	40	41	42	43	44
1	Cabo Raso	•							•	
1C	Cabo Raso Sul	•							•	
2	Oitavos	•							•	
2C	Oitavos - Forte de S. José	•								
3	Forte de S. José	•								
3C	Forte de S. José - Torre da Marinha	•								
4	Torre da Marinha	•								•
5	Guia									
5C	Guia - Parque da Alpendurada	•								•
6	Parque da Gandarinha	•								•
6C	Boca do Inferno	•								•
7	Santa Marta									
7C	Cascais - Marina	•								•
8	Cascais Centro									
8C	Cascais - Baía	•								•
9	Monte Estoril - Marginal	•								•
9C	Monte Estoril - Paredão	•								•
10	Estoril - Estação									
10C	Estoril Praia	•								•
11	Estoril - Azarujinha									
11C	Praia da Azarujinha	•								
12	S. Pedro	•								
12C	S. Pedro - Ponta do Sal	•								•
13	Bafureira - Marginal	•								•
13C	Bafureira - Falésias	•								•
14	Parede - Marginal	•								•
14C	Parede - Ponta do Carneiro	•								•
15	Parede - Hospital	•								•
15C	Parede - Ponta da Rana	•								•
16	Carcavelos - Marginal	•								•
16C	Carcavelos - Praia	•								•
17	S. Julião - Marginal	•								•
17C	S. Julião - Praia	•								•
18	S. João da Caparica - Mata			•						
18C	S. João da Caparica - Praia		•	•			•	•	•	
19	Santo António									
19C	Costa da Caparica Norte - Praia		•	•			•	•	•	
20	Costa da Caparica Norte									
20C	Costa da Caparica Centro - Praia		•	•			•	•	•	
21	Bairro dos Pescadores									
21C	Bairro dos Pescadores - Praia		•	•			•	•	•	
22	Ponderosa			•						
22C	Praia da Mata		•	•			•	•	•	
23	Quinta do Abílio			•						
23C	Praia da Riviera		•	•				•	•	
24	Carrascalinho			•						
24C	Praia do Castelo		•	•				•	•	
25	Descida das vacas			•				•	•	
26	Poço Novo									
27	Mata dos Medos									
28	Pinhal da Aroeira									
28C	Miradouro do Facho		•	•						
29	Fonte da Telha - Aroeira									
30	Aroeira Poente									
31	Aroeira Nascente									
32	Verdizela									
33	Estrada da Lagoa - Cabeço da Flauta									
34	Estrada da Lagoa - Alana de Baixo									
35	Estrada da Lagoa de Albufeira									
36	Lagoa de Albufeira Nascente									
37	Lagoa de Albufeira Norte									
37C	Lagoa de Albufeira - Praia		•	•				•	•	
38	Lagoa de Albufeira - Poente									
39	Lagoa de Albufeira - Sul									
40	Lagoa de Albufeira - Campo Futebol									
41	Alfarim									
41C	Praia do Meco		•		•			•	•	
42	Aldeia do Meco									
43	Fetais									
44	Casal das Cardosas									
44C	Praia das Bicas		•		•		•	•	•	
45	Medos da Foz - Caminho									
45C	Medos da Foz - Falésias					•	•	•	•	
46	Foz					•	•	•	•	
47	Funchaleiras									
48	Casais da Azoia									
49	Estrada do Cabo - Cruzeiro									
50	Estrada do Cabo - Fonte Nova									
50C	Cabo Espichel - Santuário					•	•	•	•	
51	Cabo Espichel - Estrada do Farol							•	•	
51C	Cabo Espichel - Farol							•	•	

D **E** **F** **G**

Fig. 18: Tabelas de associação dos EVDP inventariados e distribuídos pelos respetivos grupos de Formas, com os PEP onde se verifica a sua presença visual: D - Formas Fúngicas, E - Formas Gasosas, F - Formas Liquidas, e G - Formas Sólidas.

Uma análise aos dados apresentados pelas figuras 8 a 18 permite fazer as seguintes observações:

A maior parte densidade visual de componentes antrópicos aparece localizada na área Norte, o que corresponde também à área mais urbanizada do território em estudo.

Os seres humanos, os líquenes, o oceano Atlântico, e o céu apresentam-se como os únicos EVDP representantes, respetivamente, das Formas Animais, Fúngicas, Líquidas e Gasosas.

As “estradas, caminhos e ferrovia” (EVDP 1) e o “céu” (EVDP 34) encontram-se referenciados em 100% dos PEP que constituem a amostragem.

As formas cósmicas não se encontram representadas dentro dos enquadramentos considerados, embora a sua existência seja percetível nas condições de iluminação determinadas pelo sol.

2 - Determinação dos PEP e EVDP mais relevantes

A determinação dos PEP mais relevantes foi obtida valorando a qualidade visual da sua envolvente, com base no processo proposto por DUNN (1974), recorrendo a uma metodologia que se enquadra dentro dos métodos mistos de valoração, aceitando a subjetividade dada pela valoração individual, e analisando as variáveis "unidade", "singularidade", e "diversidade" - consideradas por BEEL (1996) como os factores preferenciais mais relevantes para a apreciação de uma paisagem[71].

Para tal, procedeu-se à análise de cada um dos oito enquadramentos que constituem o registo fotográfico da envolvente de cada PEP, atribuindo-lhe um valor que expresse o seu carácter relativamente a cada uma das variáveis consideradas, dentro de uma escala de 1 a 5, correspondendo 1 à preferência visual inferior[72]. Em caso de dúvida sobre a valoração a atribuir a um determinado enquadramento optou-se, como princípio, pela pontuação mais elevada.

Seguidamente, somaram-se os valores atribuídos em cada uma das variáveis de análise ao conjunto de enquadramentos que registam a envolvente de cada PEP, e determinou-se o valor total e médio do somatório dos valores atribuídos ao conjunto de PEP, relativamente a cada uma das variáveis de análise.

Dentro dos resultados obtidos selecionaram-se os que apresentam, para cada uma das variáveis, os três valores inferiores e os três valores superiores, definindo-se estes como sendo os PEP mais relevantes, devido, respetivamente, a fatores negativos ou positivos[73]. Em continuidade, analisaram-se as diferenças de conteúdo existentes entre os enquadramentos destes PEP, de modo a estabelecer dois aspetos de composição que mais contribuíssem para a menor ou maior valoração da paisagem em estudo, em termos de unidade, singularidade e diversidade.

Por último, para determinar os pontos mais relevantes da paisagem, ou seja, os que mais se destacam em termos de preferência visual, numa avaliação global, procedeu-se à soma dos valores

[71] BELL considera também os Pontos Focais como fatores preferenciais, mas estas variáveis referem-se à impressão produzida por determinados componentes da paisagem, enquanto que as restantes se referem à impressão de conjunto que a envolvente causa ao observador, pelo que foram excluídos da análise.

[72] Para uma análise mais detalhada sobre os valores atribuídos veja-se FIDALGO, Pedro (2013); Anexo S, pag. 517.

[73] Para uma apreciação das tabelas que serviram de suporte à apreciação veja-se FIDALGO, Pedro (2013), *Anexos* pags. 518-520.

atribuídos ao conjunto das variáveis "unidade", "diversidade", e "singularidade" em cada PEP, e selecionaram-se aqueles que apresentam os dez valores mais baixos e os dez valores mais altos[74].

Em continuidade, analisaram-se as diferenças de conteúdo da envolvente destes dois grupos, de modo a compreender quais são de entre os EVDP selecionados aqueles que mais contribuem para a relevância destes PEP. Como complemento, e de modo a encontrar eventuais relações de causa e efeito, comparou-se também o registo da envolvente de cada um destes PEP com os dados associados apresentados no respetivo mapa de uso e ocupação do solo.

2.1 - Valoração da variável "unidade"

No que se refere à variável "unidade", o somatório dos valores atribuídos à amostra de PEP (Fig. 19) apresenta uma média de 20,1 pontos, ou seja, 50,3% do total possível, o que permite atribuir à área em estudo um grau de "unidade" médio.

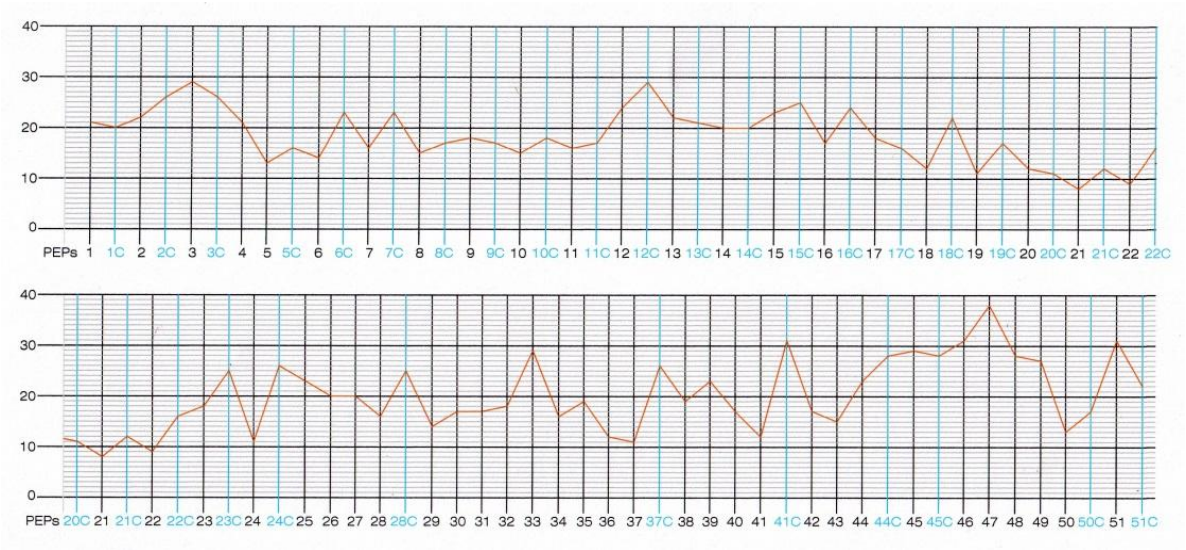


Fig. 19: Variação do grau de "unidade" por PEP.

Os PEP que apresentam os três valores mais baixos em relação a esta variável são: PEP 21 Bairro dos Pescadores (8)[75], PEP 22 Ponderosa (9), PEP 19 Santo António (11), PEP 20C Costa da Caparica Centro - Praia (11), PEP 37 Lagoa de Albufeira Norte (11), e PEP 41 Alfarim (11) (Fig. 20).

[74] Para uma apreciação das tabelas elaboradas para suporte da apreciação veja-se FIDALGO, Pedro (2013), Anexo T, pag. 518; Anexo U, pag. 519; e Anexo V, pag. 520.
[75] Os números entre parênteses referem-se à valoração atribuída ao PEP.



Fig. 20: PEP que apresentam um menor grau de "unidade".

Os PEP que apresentam os três valores mais altos, em relação à esta mesma variável, são: PEP 47 Funchaleiras (38), PEP 41C Praia do Meco (31), PEP 46 Foz (31), PEP 3 Forte de São José (29), PEP 12C São Pedro - Ponta do Sal (29), PEP 33 Estrada da Lagoa - Cabeço da Flauta (29) e PEP 45 Medos da Foz - Caminho (29) (Fig. 21).





Fig. 21: PEP que apresentam um maior grau de "unidade".

Ao analisar o conteúdo dos PEP mais relevantes verifica-se que nos valores de "unidade" mais baixos:

- As formas antrópicas apresentam-se como o grupo com maior dominância; e
- A presença do oceano apenas é visível num dos seis PEP (PEP 20C Costa da Caparica - Praia[76]), ou seja em 16,7% dos PEP[77].

e que nos PEP que apresentam os valores mais alto se verifica:

- Destaque das formas vegetais e formas do solo em todos os pontos; e
- Presença do oceano visível em 57,1% dos PEP[78].

2.2 - Valoração da variável "diversidade"

Relativamente à variável "diversidade", o somatório dos valores atribuídos aos diferentes PEP (Fig. 22) apresenta uma média de 16,4 pontos[79], ou seja, 41,1% do total possível[80], o que permite considerar que a área em estudo tem um grau de "diversidade" médio.

[76] Quando se realizou o registro fotográfico, a envolvente deste PEP encontrava-se em obras de reabilitação paisagística no âmbito do programa POLIS, o que contribuiu para a obtenção deste baixo valor.
[77] Se 6 PEP equivalem a 100% então 1 PEP equivale a X = 16,7%.
[78] Se 7 PEP equivalem a 100% então 4 PEP equivalem a X = 57,1%.
[79] 1.332 (total de pontos obtidos) a dividir por 81 PEP = 16,44.
[80] Pontuação máxima por PEP: 40; 81 PEP x 40 = 3.240 (total máximo possível de pontos). Se 3.240 equivalem a 100% então 1.332 equivalem a X = 41,1%.

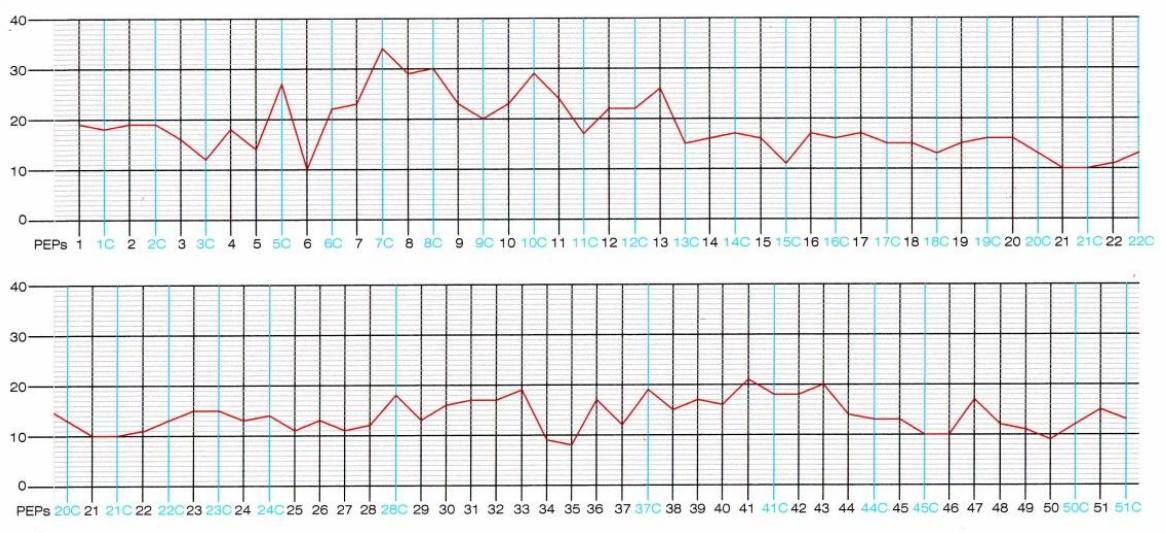
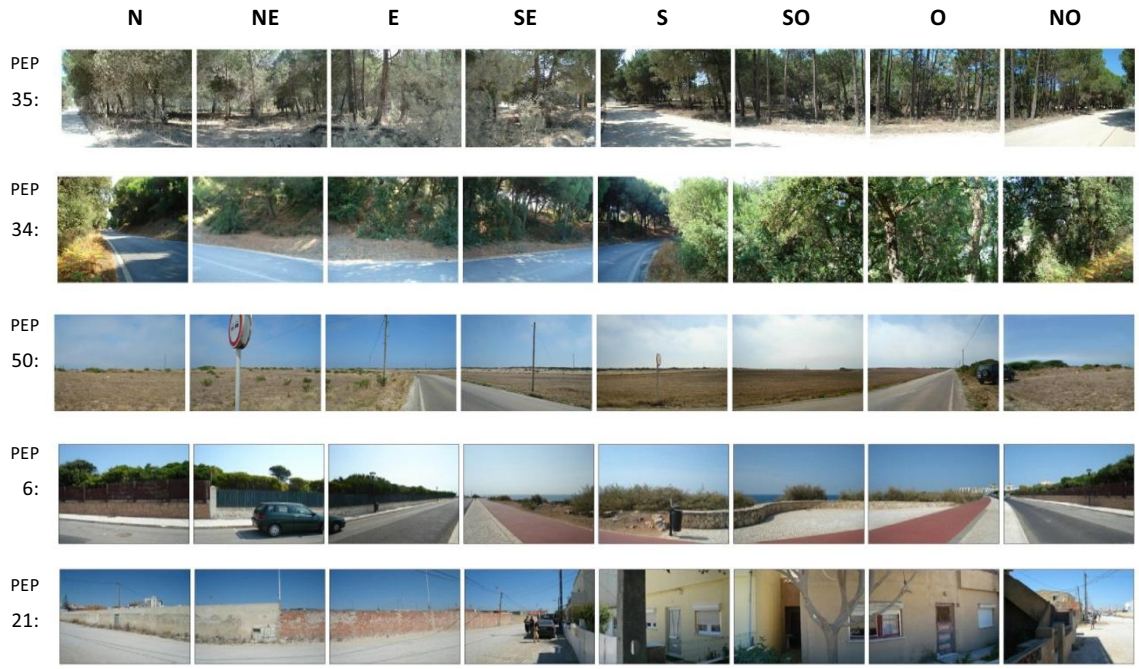


Fig. 22: Variação do grau de "diversidade" por PEP.

Os PEP que apresentam os três valores mais baixos, em relação a esta variável, são: PEP 35 Estrada da Lagoa de Albufeira (8)[81], PEP 34 Estrada da Lagoa - Aiana de Baixo (9), PEP 50 Estrada do Cabo - Fonte Nova (9), PEP 6 Parque da Gandarinha (10), PEP 21 Bairro dos Pescadores (10), PEP 21C Bairro dos Pescadores - Praia (10), PEP 45C Medos da Foz - Falésias (10) e PEP 46 Foz (10) (Fig. 23).



[81] Os números entre parênteses referem-se à valoração atribuída ao PEP.



Fig. 23: PEP que apresentam um menor grau de "diversidade".

Os PEP que apresentam os três valores mais altos, em relação a esta mesma variável, são: PEP 7C Cascais - Marina (34), PEP 10C Estoril - Praia (29) e PEP 5C Guia - Alpendurada (27) (Fig. 24).



Fig. 24: PEP que apresentam um maior grau de "diversidade".

Ao analisar os conteúdos dos PEP mais relevantes verifica-se que nos valores mais baixos de "diversidade":

- O oceano está presente em 50% dos PEP;

e que em todos os PEP que apresentam os valores mais altos é verificável:

- A presença do oceano.

2.3 - Valoração da variável "singularidade"

No que se refere à variável "singularidade", o somatório dos diferentes PEP (Fig. 25) apresenta uma média de 19,8 pontos[82], ou seja, 49,5% do total possível[83], o que permite afirmar que a área em estudo tem um grau de singularidade médio.

[82] 1.603 (total de pontos obtidos) = 19,79.

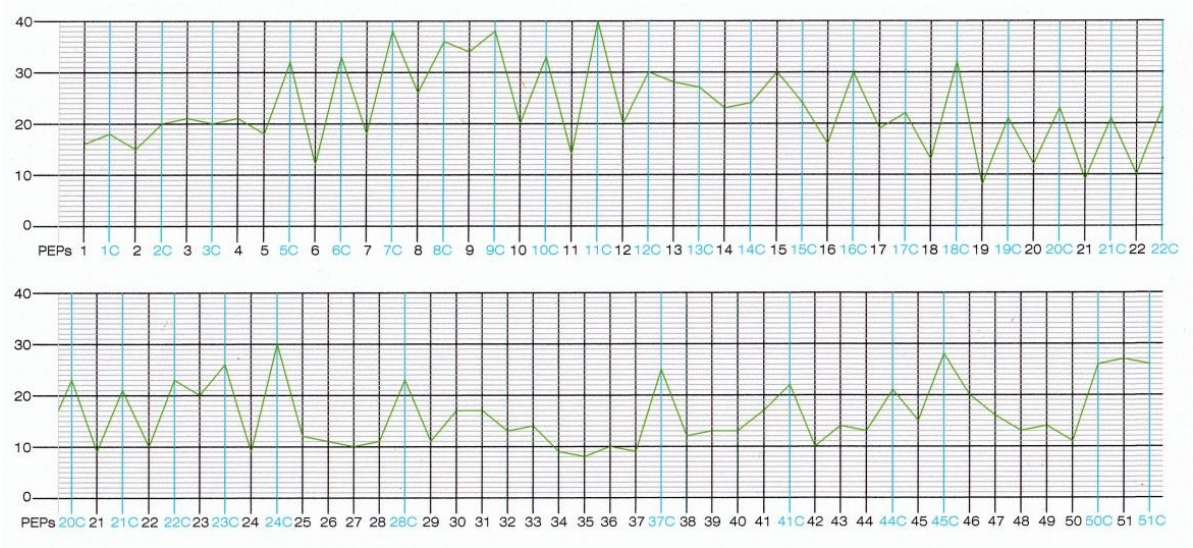
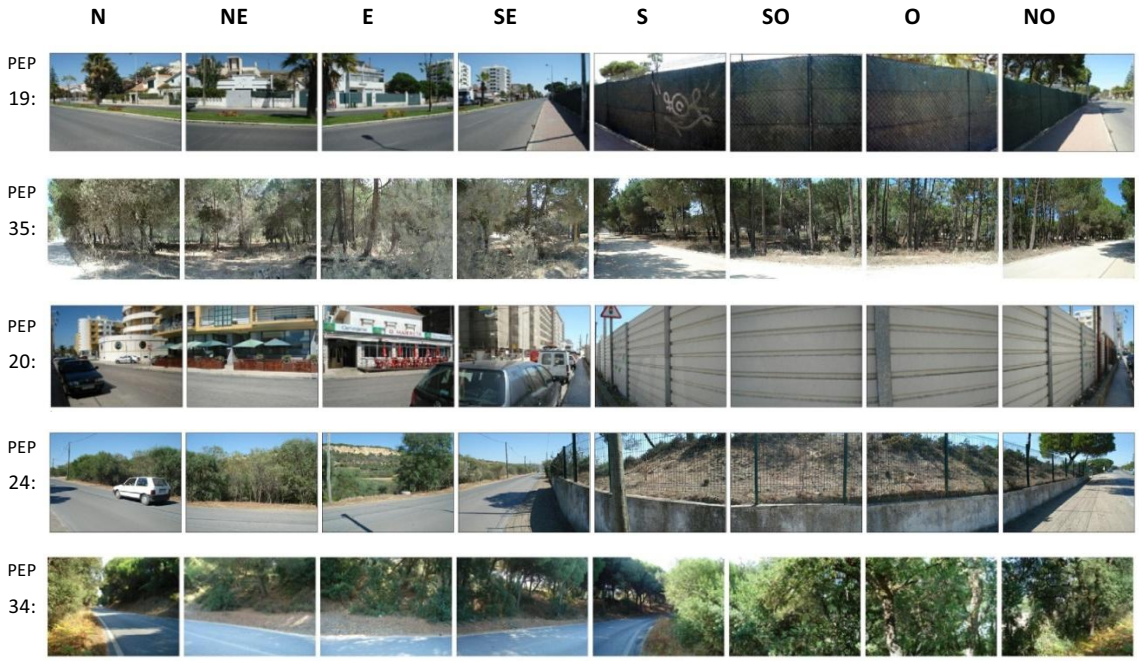


Fig. 25: Variação do grau de "singularidade" por PEP.

Os PEP que apresentam os três valores mais baixos relativamente à variável "singularidade" são: PEP 19 Santo António (8)[84], PEP 35 Estrada da Lagoa de Albufeira (8), PEP 20 Bairro dos Pescadores (9), PEP 24 Carrascalinho (9), PEP 34 Estrada da Lagoa - Aiana de Baixo (9), PEP 37 Lagoa de Albufeira Norte (9), PEP 22 Ponderosa (10), PEP 27 Mata dos Medos (10), PEP 36 Lagoa de Albufeira Nascente (10), e o PEP 42 Aldeia do Meco (10) (Fig. 26).



[83] Pontuação máxima por PEP: 40; 81 PEP x 40 = 3.240 (total máximo possível de pontos). 3.240 equivalem a 100%, pelo que 1.603 equivalem a X.

[84] Os números entre parênteses referem-se ao valor atribuído ao PEP na valoração.



Fig. 26: PEP que apresentam um menor grau de "singularidade".

Os PEP que apresentam os três valores mais altos relativamente à variável "singularidade" são: PEP 11C Praia da Azarujinha (40), PEP 7C Cascais - Marina (38), PEP 9C Monte Estoril - Paredão (38) e o PEP 8C Cascais - Baía (36)[85] (Fig. 27).



Fig. 27: PEP que apresentam um maior grau de "singularidade".

Ao comparar o conteúdo dos PEP mais relevantes verifica-se que nos valores de "singularidade" mais baixos há:

[85] Os números entre parênteses referem-se à valoração atribuída ao PEP.

- Ausência do oceano;

e em todos os PEP que apresentam os valores mais altos verifica-se que:

- Existe presença de formas líquidas de água (oceano).

2.4 - Conjunto "unidade", "diversidade" e "singularidade"

Tendo em consideração o somatório dos valores atribuídos ao conjunto das variáveis "unidade", "diversidade", e "singularidade" em cada PEP, os PEP que apresentam os dez valores mais baixos para este conjunto são os PEP 19 Santo António (34) [86], PEP 21 Bairro dos Pescadores (27), PEP 22 Ponderosa (30), PEP 24 Carrascalinho (33), PEP 28 Pinhal da Aroeira (39), PEP 29 Fonte da Telha - Aroeira (38), PEP 34 Estrada da Lagoa - Aiana de Baixo (34), PEP 35 Estrada da Lagoa de Albufeira (35), PEP 36 Lagoa de Albufeira Nascente (39) e PEP 37 Lagoa de Albufeira Norte (32) (Fig. 28).



[86] Os números entre parênteses referem-se à valoração atribuída ao PEP.



Fig. 28: PEP que apresentam os dez valores totais mais baixos no somatório da valoração da amostra, considerando os valores atribuídos nas variáveis "unidade", "singularidade" e "diversidade".

Por sua vez, os PEP com os dez valores mais altos para este conjunto de variáveis são os PEP 5C Guia - Alpendurada (75)[87], PEP 6C Parque da Gandarinha (79), PEP 7C Cascais - Marina (96), PEP 8C Cascais - Baía (83), PEP 9 Monte Estoril - Marginal (77), PEP 9C Monte Estoril - Paredão (75), PEP 10C Estoril Praia (80), PEP 11C Praia da Azarujinha (74), PEP 12C S. Pedro - Ponta do Sal (81) e PEP 13 Bafureira - Marginal (75) (Fig. 29).



[87] Os números entre parênteses referem-se à valoração atribuída ao PEP.

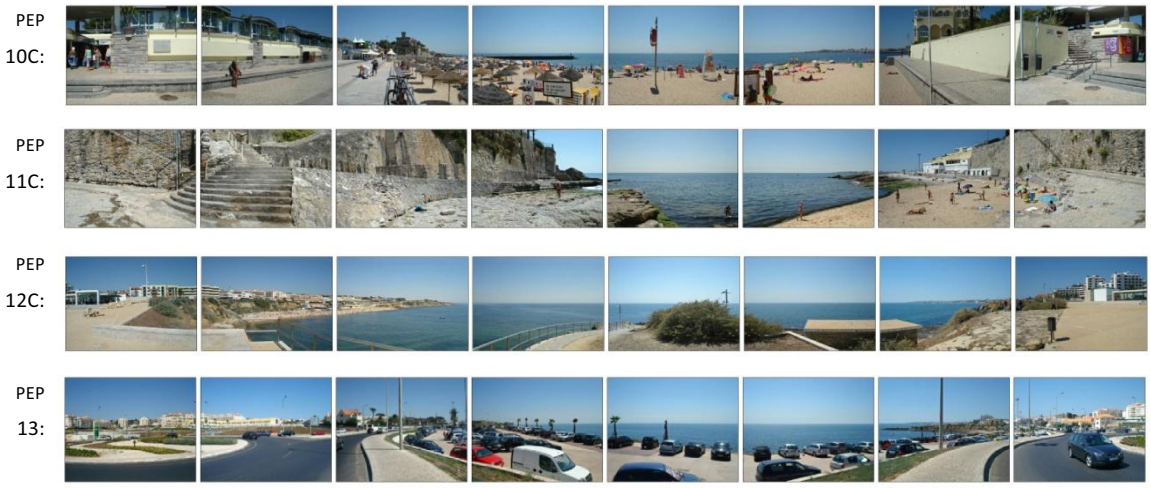


Fig. 29: PEP que apresentam os dez valores totais mais altos no somatório da valoração da amostra, considerando os valores atribuídos nas variáveis "unidade", "singularidade" e "diversidade".

Na análise comparada à envolvente dos dois grupos verifica-se que os valores mais baixos da apreciação se encontram todos nos PEP localizados na faixa costeira Sul (troços CD e EF do percurso) e que o oceano não é visível em nenhum destes PEP. Pelo contrário, os PEP que apresentam os valores mais altos encontram-se todos na faixa costeira Norte (troço AB do percurso) e em todos eles a presença do oceano é bem visível.

Considerando que a presença visual do oceano se apresenta como um elemento com relevância positiva e significativa na apreciação da área em estudo, conforme se observou na análise ao conteúdo da envolvente dos PEP com os três valores mais baixos, e na dos três mais elevados, obtidos na valoração individual das variáveis preferenciais "unidade", "diversidade" e "singularidade", pode-se então concluir que o Atlântico contribui de modo determinante para a valoração desta paisagem.

Este aspeto também é verificável se se sobrepõe a média dos valores atribuídos às variáveis "unidade", "diversidade", e "singularidade", consideradas no seu conjunto, e em cada PEP, e se se analisa a sua relação com a presença do Atlântico na envolvente do respetivo ponto (Fig. 30).

Esta análise permite observar que aos PEP onde se verifica a presença do Atlântico foi atribuído um valor médio de 64,3 pontos[88], em oposição aos 43,6 pontos[89] de valor médio contabilizados nos PEP

[88] 2.955 (pontos atribuídos aos PEP onde se verifica a presença de oceano) ÷ 46 (número de PEP em que se verifica essa presença) = 64,23.

[89] 1.526 (pontos atribuídos aos PEP onde não se verifica a presença do oceano) ÷ 35 (número de PEP onde não se verifica essa presença) = 43,6.

com ausência de oceano na sua envolvente. Assim, pode-se considerar que a presença do Atlântico aumenta os valores obtidos para esse grupo de preferências visuais, destacando-se essa relevância nos PEP 5C, 6C, 7C, 10C, 18C, 19C, 23C, 24C, 28C, 37C ou 41C, relativamente aos PEP contínuos em que não existe essa presença do oceano (Fig. 30).

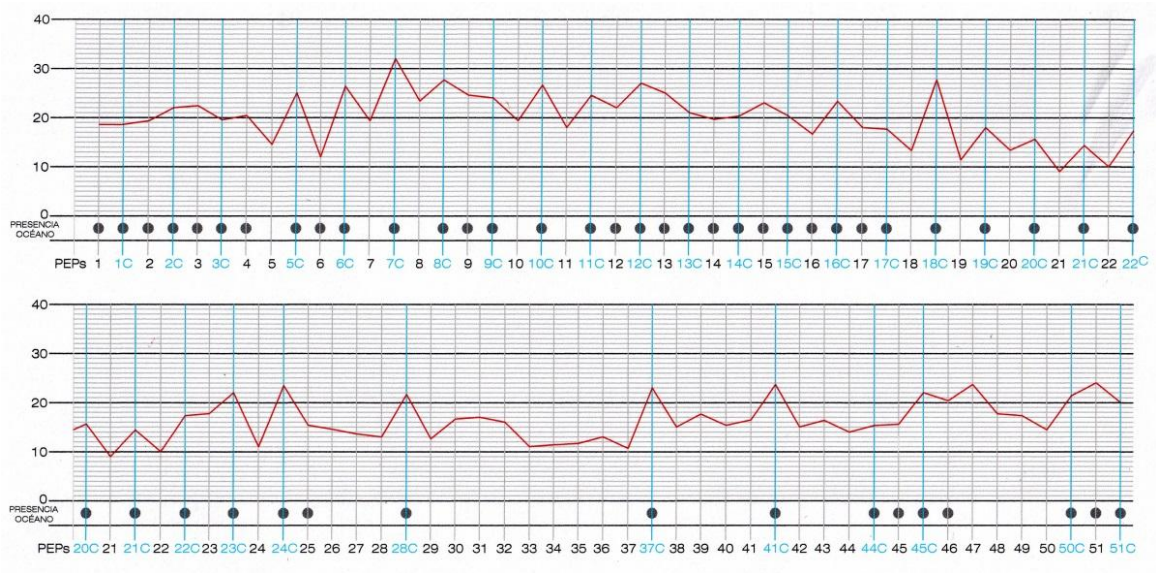


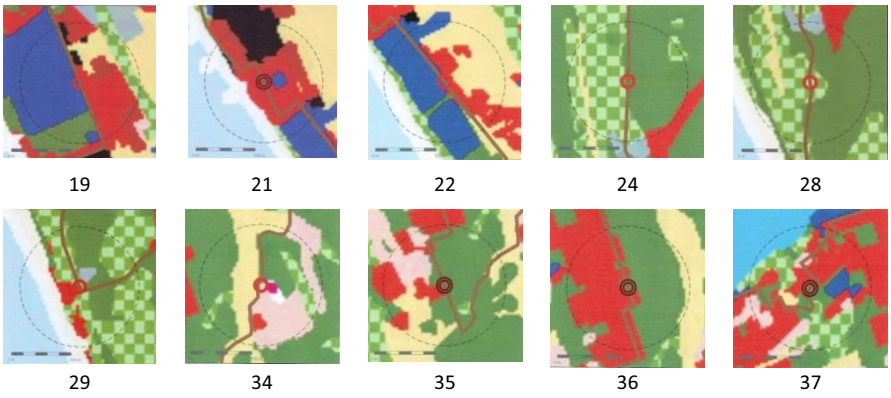
Fig. 30: Variação por PEP, da média das valorações atribuídas às variáveis "unidade", "diversidade", e "singularidade", consideradas no seu conjunto, e sua relação com a presença visual do Atlântico.

Por outro lado, a baixa valoração atribuída a certos PEP onde se verifica a presença do oceano Atlântico, relativamente a PEP contíguos em que essa presença também existe - como acontece com os PEP 6, 16, ou 25, p. e. - pode justificar-se devido à deduzida visibilidade do oceano nesses pontos ou - como se verifica nos PEP 9, 14, ou 25 - pelos graus inferiores de preferência atribuídos a, pelo menos, um dos restantes componentes.

Portanto, pode-se considerar que o aumento do grau de valoração das variáveis "unidade", "diversidade" e "singularidade" no seu conjunto, é determinado de modo relevante pela presença visual do Atlântico.

2.4.1 - Relação com o uso e ocupação do solo

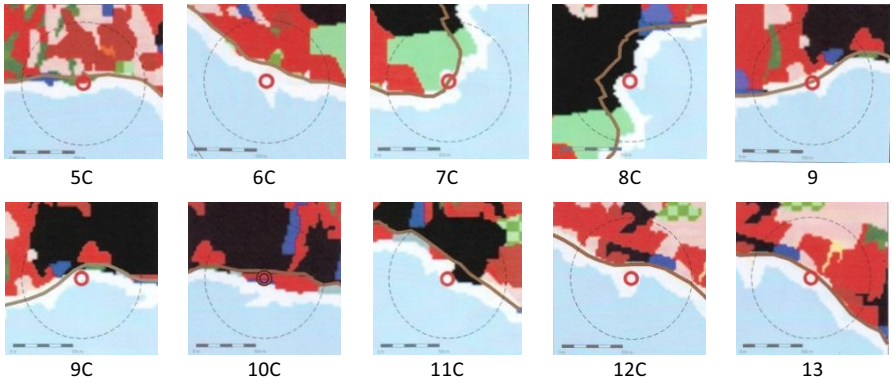
Continuamente analisaram-se os estratos da cartografia relativa ao uso e ocupação do solo nos 10 PEP que apresentam os valores mais baixos, assim como os 10 PEP com os valores mais altos, dados no somatório das valorações atribuídas à análise dos seus conteúdos em termos de "unidade", "diversidade", e "singularidade", consideradas no seu conjunto (Fig. 31 e 32).



19 21 22 24 28

29 34 35 36 37

Fig. 31: Uso e ocupação do solo da envolvente dos 10 PEP que apresentam os valores mais baixos. Legenda na Fig. 33[90].



5C 6C 7C 8C 9

9C 10C 11C 12C 13

Fig. 32: Uso e ocupação do solo da envolvente dos 10 PEP que apresentam os valores mais Altos. Legenda na Fig. 33.



Fig. 33[91]: Legenda das Fig.s 31 e 32. À esquerda, de cima para baixo: Área edificada consolidada antiga; Área multifuncional metropolitana; Área residencial de edifícios plurifamiliares; Área residencial de edifícios unifamiliares; Área de grandes equipamentos e infra-estruturas; Área portuária, industrial ou de armazenagem; Grandes superfícies comerciais; Área de extracção de inertes; Área militar; Loteamentos. À dieita, de cima para baixo: Área verde urbana; Área agrícola; Área de actividade agrícola abandonada, incultos e vazios urbanos; Área de montado; Área de mato; Área lorestal e matas; Praias, arribas e formações vegetais costeiras; Sapal e outras áreas alagadas; Planos de água, marinhas e salinas; Plano do oceano[92].

[90] O círculo tracejado define o afastamento de 500m em torno do PEP, estabelecido como limite para o 1º patamar de visibilidade, em FIDALGO, Pedro (2014); "Definição de uma metodologia para a inventariação dos elementos visuais determinantes da paisagem litoral na confluência do Tejo com o Atlântico", pag. 8.

[91] TENEDÓRIO, José António; *Atlas da área metropolitana de Lisboa*, 2003, pag. 95.

[92] Se se compara em detalhe o "Mapa de uso e ocupação do solo" com a Carta Militar de Portugal 1:25.000, e os ortofotomapas, as áreas de "praias, arribas e formações vegetais costeiras" nem sempre estão referenciadas. Muitas

A comparação entre as classificações atribuídas aos PEP dos dois grupos demonstra que os pontos mais valorados localizam-se sempre em áreas classificadas como "praias, arribas e formações vegetais costeiras" e que nenhum dos PEP menos valorados se encontra implantado nessa categoria. Esta verificação permite considerar que a aproximação à linha costeira, e portanto ao oceano, contribui de modo determinante para uma maior valoração desta paisagem.

3 - Relações de intervisibilidade

A determinação das relações de intervisibilidade, entre PEP, feita a partir da análise do conteúdo do registo da envolvente de cada PEP com a cartografia associada, permite construir o seguinte organigrama (Fig. 34):

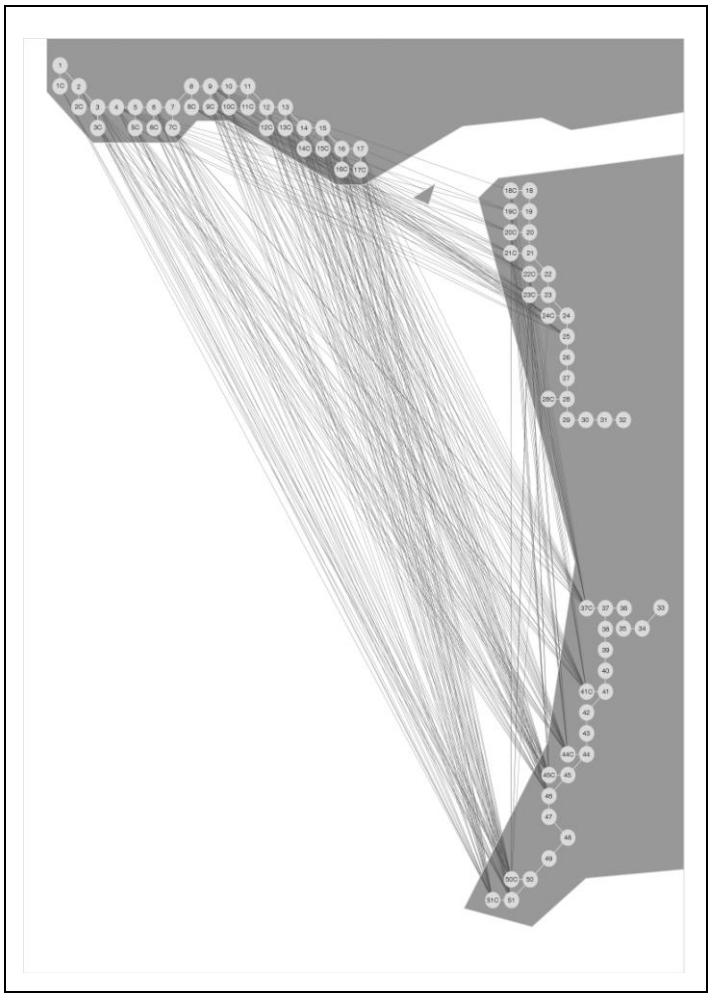


Fig. 34: Organigrama das relações de intervisibilidade entre PEP.

vezes é apresentado no seu lugar uma faixa de cor branca, não identificada na legenda, como se pode observar, por exemplo, nos PEP 18, 18C, 22, 22C, 23C, e 50. Neste trabalho optou-se por incluir esta faixa na área de "praias, arribas e formações vegetais costeiras". Entre as opções de classificação existentes, pareceu ser a mais adequada para preencher o vazio gráfico existente.

A análise deste organigrama permite verificar existem relações de intervisibilidade que entre 55,6% dos PEP[93]. Nesta percentagem encontram-se 31,4% dos PEP primários[94] e 90,0% dos PEP complementares[95]. Esta diferença de valores pode ser atribuída à metodologia utilizada para a implantação dos PEP complementares que, devido às premissas estabelecidas[96], foram posicionados, preferencialmente, o mais próximo possível da linha litoral.

As relações visuais existentes entre o troço AB do percurso a Norte e os troços CD e EF a Sul, permitidas pelo traçado côncavo dado pelo recorte da linha de costa, possibilitam a existência de conexões visuais entre PEP localizados em extremos oposto do percurso de análise, que contribuem para acentuar a identidade e unidade espacial do território.

O PEP 50C é o ponto de observação que apresenta maior número de relações de intervisibilidade (35 PEP)[97]. Por outro lado, a envolvente deste PEP apresenta-se, relativamente caos restantes pontos, como a mais despojada de elementos visuais (Fig. 35).



Fig. 35: Registo da envolvente do PEP 50C. A partir deste ponto, e em condições ideias de visibilidade é possível identificar até um total de 35 PEP.

As características que determinam o alto grado de intervisibilidade deste PEP são:

- Implantação no extremo superior de um promontório escarpado verticalmente, com 140m de altura;
- Uma envolvente praticamente despojada de barreiras visuais; e
- Localização próxima de um farol e de um conjunto arquitetónico isolado, cujas formas, escalas, e funções, permitem identificá-lo facilmente, mesmo a uma grande distância e durante a noite.

Comparativamente, cabe assinalar que o PEP 51C Cabo Espichel - Farol localizado a menos de 500m do ponto anterior, e com uma envolvente com as mesmas características, apresenta um grau

[93] Os PEP que apresentam relações de intervisibilidade são os PEP 1, 1C, 2, 2C, 3, 3C, 4, 5C, 6, 6C, 7C, 8C, 9, 9C, 10C, 11C, 12, 12C, 13, 13C, 14, 14C, 15, 15C, 16, 16C, 17, 17C, 18C, 19C, 20C, 21C, 22C, 23C, 24C, 25, 37C, 39, 41C, 44C, 45C, 46, 50C, 51 e 51C, num total de 45 pontos. 45 PEP de um total de 81 = 55,56%.

[94] 16 PEP de um total de 51 = 31,37%.

[95] 27 PEP de um total de 30 = 90,00%.

[96] Em FIDALGO, Pedro (2014); "Definição de uma metodologia para a inventariação dos elementos visuais determinantes da paisagem litoral na confluência do Tejo com o Atlântico", pag. 10.

[97] PEP 1C, 2, 2C, 3, 3C, 4, 5C, 6C, 7C, 9, 9C, 10C, 12, 12C, 13, 13C, 14, 14C, 15, 15C, 16, 16C, 17, 17C, 18C, 19C, 20C, 21C, 22C, 23C, 24C, 41C, 50C, 51, e 51C.

de intervisibilidade menor (24 PEP), devido a pequenas variações na topografia que são suficientes para ocultar a visibilidade de outros PEP (Fig. 36).



Fig. 36: Registo da envolvente do PEP 51C. Mudanças ligeiras na altura do perfil topográfico deste ponto são suficientes para condicionar a visibilidade do oceano e de outros PEP.

A análise destas relações mostra que a localização específica de um PEP determina a sua relevância espacial e visual, quando a partir de um PEP é possível identificar outros PEP, sendo a sua importância tanto maior quanto maior for o número de PEP que a partir dele se podem identificar, ou maior for a distância a que os PEP, com que se relaciona visualmente, se encontram.

4 - Presença visual de Formas Líquidas

Seguidamente quantificaram-se as áreas visuais ocupadas pelas Formas Líquidas - que se referem quase totalmente ao oceano Atlântico, e que constituem, na sua totalidade[98], 4,05% da área dos enquadramentos dos 81 PEP.

Para tal, definiram-se os "tipos" de Formas Líquidas presentes dentro de cada PEP e o seu perímetro de modo a quantificar a área ocupada por cada Forma Líquida em cada PEP e somar o seu conjunto com o objetivo de avaliar o seu grau de presença e predominância relativamente aos restante grupos de Formas.

Esta análise revelou que as Formas Líquidas se encontram presentes em 56,8% dos PEP[99], ocupando 4,05%[100] da área dos enquadramentos que registam a envolvente de amostragem, e que estas se referem, no seu conjunto, ao oceano Atlântico,

Verifica-se também que, na valoração do conteúdo dos enquadramentos dados pela amostragem de PEP, considerando cada uma das variáveis preferenciais - "unidade", "diversidade" e "singularidade" -, a ausência ou presença do oceano apresenta-se como determinante para os PEP que apresentam os três valores mais baixos e os três valores mais elevados.

Deste modo, pode afirmar-se que a presença visual do Atlântico é um fator determinante para a valoração da paisagem em estudo.

[98] Consideram-se como residuais as áreas ocupadas pela lagoa de Albufeira e foz do Tejo, cuja visibilidade a partir de cada PEP se limita apenas a uma linha.
[99] PEP 1, 1C, 2, 2C, 3, 3C, 4, 5C, 6, 6C, 7C, 8C, 9, 9C, 10C, 11C, 12, 12C, 13, 13C, 14, 14C, 15, 15C, 16, 16C, 17, 17C, 18C, 19C, 20C, 21C, 22C, 23C, 24C, 25, 28C, 37C, 41C, 44C, 45C, 46, 47, 50C, 51 e 51C.
[100] 2.623 de um total possível de 64.800 = 4.05%.

Esta conclusão é confirmada quando se associam os valores médios resultantes do somatório dado pela valoração das variáveis "unidade", "diversidade" e "singularidade", atribuída a cada PEP, com a ausência ou presença do oceano no respetivo PEP. Nesta análise verifica-se que o oceano não é visível nos dez PEP que apresentam a valoração mais baixa mas que se encontra presente nos dez PEP que apresentam a valoração mais alta.

Também a comparação do uso do solo entre estes dois grupos de PEP, confirma que os PEP mais valorados se situam sempre em áreas classificadas como "praias, escarpas e formações vegetais costeiras" e que nenhum dos PEP com menos pontuação se inclui nessa classificação. Esta verificação permite considerar que a proximidade da linha de costa, e portanto do oceano, contribui de modo determinante para a valoração da paisagem.

5 - Conclusão

A metodologia estabelecida apresenta-se como conveniente para a determinação de um inventário dos elementos visuais determinantes da paisagem em estudo, permitindo referenciar os componentes, presentes e endógenos, de um território em constante mutação, num determinado momento, recorrendo à construção de um modelo estável da paisagem em análise.

Considera-se que a base de dados que suporta este modelo permitirá determinar, posteriormente, os PEP mais relevantes e precisar os aspetos que determinam essa valoração, assim como quantificar a área que cada componente ocupa dentro de cada registo fotográfico, ou definindo critérios qualitativos de valoração para a envolvente de cada PEP.

Considera-se, ainda, que a metodologia estabelecida pode ainda ser utilizada no inventário dos componentes de paisagens similares, permitindo comparações entre diferentes territórios visuais.

6 - Bibliografia

6.1 - Bibliografía impresa

ABREU, Alexandre Cancela d' (coord.) et al. (2004) - *Contributos para a identidade e caracterização da paisagem em Portugal continental*. Colecção Estudos 10, volume I. (Portugal): Direcção-geral do ordenamento e desenvolvimento do território.

ADLER, P. (1994) - "Observational techniques", in: Denzin N. & Lincoln Y. (eds.). *Handbook of qualitative research*. Sage: Thousand Oaks.

AGUILÓ ALONSO, Miguel et al. (2000) - *Guía para la elaboración de estudios del medio físico: Contenido y metodología*. 4ª reimp. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente, Centro de Publicaciones.

APPLEYARD, Donald et al. (1963) - *The view from the road*. Cambridge: M.I.T. Press, 1963.

ARTHUR, L. M. et al. (1977) - "Scenic assessment: An overview". *Landscape Planning*. Vol. 4, pag.s 109-129.

BOLÓS, M. (1992) - *Manual de ciencia del paisaje: Teoría, métodos y aplicaciones*, Colección de Geografía. Barcelona: Masson.

CÃNAS, Ignacio (1995) - *Valoración del paisaje*. Lugo: Unicopia.

CARLSON, Allen (1995) - "Nature, aesthetic appreciation, and knowledge", in *The Journal of aesthetics and art criticis*m. Autumn, vol. 53, nº 4.

(1997) - "On the possibility of quantifying scenic beauty". In *Landscape Planning*, nº 4, pag.s 131-172.

(1990) - "Whose Vision? Whose Meanings? Whose Values? Pluralism and Objectivity in Landscape Analysis", in P. Groth, (ed.) *Vision Culture and Landscape: working papers from the Berkeley symposium on cultural landscape interpretation*. University of California. Department of Landscape Architecture. Berkeley.

CARLSON, Allen (ed.) (2004) - The aesthetics of human environments. [s.l.] Broadwiew press.

CARTER, R. (1988) - *Coastal Environments*. London: Academic Press.

CICIN-SAIN, Biliana (1999) - *Integrated Coastal and Ocean Management*. New York: Island Press.

CORREY, A. (1981) - *Assessing scenic quality in coastal areas*. National workshops on coastal management (Gosford and Queenscliff). Royal Australian Institute of Parks and Recreation. Belconnen.

DANIEL, T. & VINNING, J. (1983) - "Methodological issues in the assessment of landscape quality". In: Altman, I. & Wohlwill, J. F. (eds.) *Behavior and the Natural Environmental*. New York: Plenum.

DANIEL, T. (2001). "Whither scenic beauty? Visual landscape quality assessment in the 21st century". In: *Landscape and Urban Planning*, nº 54, pag.s 67-281.

DANSERAU, PIERRE M (1975) - *Inscape and landscape: The human perception of environment*. New York: Columbia University Press.

DAY, R. (1969) - *Human perception*. Sydney: Wiley.

DIJK, H. van (1997) - *The portuguese coast - values and traits.* [s.l.] EUCC.

DUNN, M. (1974) - *Landscape evaluation techniques: An appraisal and review of the literature*. Centre for urban and regional studies, University of Birmingham.

(1976) - *Landscape with photographs: testing the preference approach to landscape evaluation*. In *Journal of Environmental Management*, vol. 4, pag.s 15-26.

EEUU. (1995) *Directions in European coastal Management*. Proceedings of the 5th EUCC Conference. M. G. Healy & J. P. Doody. Swansea: 1995.

(1996) - *Studies in European Coastal Management.* Proceedings of the 5th EUCC Conference. P.S. Jones, M.G. Healy and A.T. Williams (eds.) Swansea.

(1998) - *Coastal systems of Europe map*. European Union for Coastal Conservation. 1998.

(1999) - *Coastal environment Management.* Proceedings of the 6th EUCC Conference Coastline's 97. G. Randazzo (ed.). Napoles.

(2001) - *Coastal guide: Terra - Coastal zone management project report*.

ESCRIBANO, M. et al. (1995) - *El paisaje*. MOPU. Madrid.

FABOS, Julios et al. (1978) - *The METLAND landscape planning process: Compositive landscape assessment. Alternative plan formulation and plan evaluation.* Research Bulletin 653. Massachusets agricultural experiment station. University of Massachusets. Amherst.

FIDALGO, Pedro (2013) - *Elementos visuales determinantes del paisaje litoral – El potencial presente y endógeno en la confluencia del Tajo con el Atlántico*. Tesis doctoral; Dir. Fariña Tojo; e-print ref. 21612. Escuela Tecnica Superior de Arquitectura – Universidad Politécnica de Madrid. Madrid. (http://oa.upm.es/21612/2/Anexos_tesis.pdf)

(2014) - Aportaciones para la definición de elementos visuales determinantes del paisaje. Cuadernos de investigación urbanística, Año VII, Núm. 92, enero-febrero-marzo, 92 págs., Instituto Juan de Herrera. URL:

http://polired.upm.es/index.php/ciur/article/view/2950/3010. ISSN (edición impresa): 1886-6654; ISSN (edición electrónica): 2174-5099.

(2014) - "Definição de uma metodologia para a inventariação dos elementos visuais determinantes da paisagem litoral na confluência do Tejo com o Atlântico". Ata do XVI Congresso Ibero-americano de Urbanismo. Sintra, Outubro. ISBN: 978-972-97201-2-3. file:///C:/Users/Sony/Downloads/Atas_do_Congresso%20(9).pdf

(2015) - *Metodologias de Valoração da Paisagem*. Novas Edições Acadêmicas – OmniScriptum Gmgh& Co. KG, Saarbücken, Deutschland. ISBN 978-3-8417-0616-4. http://www.amazon.de/gp/switch-language/product/3841706169/ref=cs_switch lang/27 5-619814-1822422?ie=UTF8&language=en_GB

GREEN, D. & KING, S. (ed.) (2003) - *Coastal and Marine Geo-Information Systems: Applying the Technology to the Environment*. Londres: Kluwer Academic Publishers.

GUERREIRO, Manuel et al. (2003) - *Roteiro da costa de Portugal, Portugal Continental - Do cabo Carvoeiro ao cabo de S. Vicente*. (Portugal). Ministério da Defesa Nacional. Marinha, Instituto Hidrográfico. 3ª Ed.

HEBBLETHWAITE, R. (1973) - *Landscape assessment and classification techniques.* Lovejoy (ed.). [s.l.].

HILL, M. et al. (2001) - *Guide to Best Practice in Seascape Assessment.* Maritime Institute. Dublin.

HULL, R. & STEWART, W. (1992) - "Validity of Photo-based Scenic Beauty Judgements". In: *Journal of Environmental Psychology*, vol. 12, pag.s 101-114.

HURTADO, Iñigo et al. (2000) - *Aeroguia do litoral - Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.

JACOBS, P. & WAY, D. (1969) - *Visual analysis of landscape development*, Graduate School of Design, Harvard University. Cambridge.

JAKLE, John (1987) - *The visual elements of landscape*. Amherst: The University of Massachussets Press.

JONES, Michel (1991) - *The elusive reality of landscape - Concepts and approaches in landscape research*. Norwegian journal of geography, vol. 45, nº 4. Oslo: Taylor and Francis.

KAPLAN, Rachel (1985) - "The Analysis of Perception Via Preference: A Strategy for Studying How the Environment is Experienced". In: *Landscape Planning*, vol. 12, pag.s 161-176.

KAPLAN, Rachel & KAPLAN, Stephen (1982) - *Cognition and environment - Functioning in an uncertain World*. New York: Praeger.

KAY, R. & ALDER, J. (1999) - *Coastal Planning and Management.* London: Routledge, 1999.

KEPES, Gyorgy (1969) - *Language of vision*. Chicago: Theobald.

LANDSCAPE INSTITUTE (2003) - *Guidelines for Landscape and Visual Impact Assessment*. 2ª Ed. London: Taylor & Francis Group.

LITTON, R. et al. (1974) - *Water and landscape: An aesthetic overview of the role of water in the landscape*. New York: Water information Center.

MAGALHÃES, Manuela Raposo (ed.) (1996) - *Morfologia da paisagem*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura Paisagista - Instituto Superior de Argonomia. Lisboa.

MINISTÉRIO DA DEFESA NACIONAL – MARINHA (2006) - *Roteiro da costa de Portugal – Portugal continental. Do cabo Carvoeiro ao cabo de São Vicente*. 3ª ed. Lisboa, Instituto Hidrográfico.

MUGICA, M. & GULINCK, H. (2000) - *Introduction to landscape assessment*. In: Washer D. and Jongman R. (ed.), *European landscapes - Classification assessment and conservation*. European Environmental Agency. Copenhagen.

NONN, Henri (1972) - *Géographie des littoraux*. Vendôme: Press Universitaire de France.

PATTON, M. (1980) - *Qualitative research methods*. (CA) Beverly Hills: Cage.

RAMOS, A. (ed.) (1986) - "El paisaje del agua" in *Jornadas internacionales sobre el paisaje del agua*. Madrid: 1986.

RAMOS, A. et al. (1976) - "Visual landscape evaluation - A grid technique" in *Landscape Planning*, nº 3, pag.s 67-88.

SMARDON, Richard (ed.) (1983) - *The future of wetlands - assessing visual cultural values*. (U.S.A.).

SMARDON, Richard & APPLEYARD, Donald (1979) - *Prototype visual impact assessment manual*. State university of New York. School of landscape architecture. College of environmental science and forestry. New York.

SMARDON, Richard et al. (1986) - *Foundations for visual project analyses.* New York: John Whiley and Sons.

(1988) - *Visual resources assessment procedure for US Army Corps of Engineers*. (EUA) Department of the Army. Corps of Engineers.

STEVENS P. (1974) - *Patterns in nature.* Boston: Brown Book.

TENEDÓRIO, José António (dir. e coord.) (2003) - *Atlas da área metropolitana de Lisboa.* Junta metropolitana de Lisboa. Lisboa.

WHERRETT, J. (1996) - *Visualisation Techniques For Landscape Evaluation Literature Review.* Macauley Land Use Research Institute. Land Use Division. (Scotland).

WILSON, Susan (2002) - *Guidelines for landscape and visual impact assessment*. London: Spon Press.

WOHLWILL, Joachim (ed.) "Environmental aesthetics: the environment as a source of affect". En: *Human Behavior and Environment - Advances in Theory and Research*. 1976, vol. 1. New York: Plenum.

WYLIE, J. (2007) - *Landscape - Key ideas in geography.* Routledge.

U.K. COUNTRYSIDE COMMISSION (1993) - *Landscape assessment guidance*. Cobham resource consultants. Cheltenham.

USA. BUREAU OF LAND MANAGEMENT. Division of recreation and cultural resources (1975) - *Visual resource management program*. Washington, D.C.: U. S. Government Printing Office.

USA. DEPARTMENT OF AGRICULTURE. FOREST SERVICE. (1977) - *National forest landscape Management*.

(1995) - *Landscape Aesthetics: A Handbook for Scenery Management,* nº 701.

ZUBE, Ervin et al. (1974) - *Perception and measurement of scenic resources in the Southern Connecticut River Valley*. Institute for man and his environment. Pub. R-74-1, University of Massachusetts. Amherst.

(1975) - *Landscape assessment - Value, perceptions and resources*, vol. 9, nº 1. Stroudsburg (Pennsylvania): Hutchinson and Ross Inc.

(1982) - "Landscape Perception: Research Application, and Theory" in *Landscape Planning*, vol. 9, pag.s 1-33.

6.2 - Bibliografia digital

Projecto Maretec <www.maretec.mohid.com/Estuarios/Inicio/ExemploTejo/ExemploTejo.htm> [consulta: 5.4.2007].

6.3 - Cartografía institucional digital

- *Cartas Militares de Portugal 1:50.000* (1996) - [CD-rom]. Folhas 34-II (Lisboa), 34-III (Cascais) e 38-II (Setúbal). IGEP.
- *Cartas Militares de Portugal 1:25.000* (1996) - [CD-rom]. Folhas 429 (Cascais), 430 (Oeiras), 441B (Costa da Caparica), 442 (Barrreiro), e 453 (Fernão Ferro). IGEP, 1996.
- *Ortofotomapas correspondentes às Cartas Militares de Portugal 1:50.000* (1996) - [CD-rom]. Folhas 34-II (Lisboa), 34-III (Cascais), e 38-II (Setúbal). IGEP, 1996.
- *Ortofotomapas correspondentes às Cartas Militares de Portugal 1:25.000.* (1996) - [CD-rom]. Folhas 429 (Cascais), 430 (Oeiras), 441B (Costa da Caparica), 442 (Barreiro) e 453 (Fernão Ferro). IGEP, 1996.

A POLÍTICA DA PAISAGEM EM CIDADES BRASILEIRAS: INSTITUIÇÕES, MOBILIZAÇÕES E REPRESENTAÇÕES A PARTIR DO RIO DE JANEIRO E RECIFE

Rafael Winter Ribeiro

Resumo: Partindo de um estudo sobre as cidades do Rio de Janeiro e Recife, o trabalho procura formular elementos iniciais para a construção de uma teoria sobre a Política da Paisagem nas cidades na contemporaneidade. Tomando a ideia geral de política como modo de organização da ação e controle de interesses, chamamos aqui de Política da Paisagem um conjunto de dispositivos, governamentalidades, ações e conhecimentos, que visam regular sujeitos e territórios, com diferentes objetivos, que se desenvolvem a partir de diferentes práticas e formas de conhecimento. Falamos em política da paisagem quando ela é mobilizada por diferentes grupos, com diferentes intencionalidades, a partir de diferentes representações, seja do espaço em questão, seja da própria ideia do que é uma paisagem, visando algum tipo de ação e/ou de controle. Rio de Janeiro e Recife, neste artigo são tomados como pontos de partida para a discussão. Interesses do Mercado, grupo organizados, com interesses convergentes ou não, e a construção de uma ação mediadora do Estado, ou sua ausência explícita, constituem um conjunto de elementos nessas cidades que nos ajudam a elaborar uma ideia geral de política da paisagem.

Palavras chave: Política da Paisagem; Direito à Paisagem; Cidadania; Rio de Janeiro; Recife.

THE LANDSCAPE POLICY IN BRAZILIAN CITIES: INSTITUTIONS, MOBILIZATIONS AND REPRESENTATIONS FROM RIO DE JANEIRO AND RECIFE

Rafael Winter Ribeiro

Abstract: Starting from a study about Rio de Janeiro and Recife, the paper aimes to formulate initial elements for the construction of a theory on the Politics of the Landscape. Taking the general idea of politics as a way of organizing action and controlling interests, we call here Landscape Politics a set of devices, governmentalities, actions and knowledge, aimed at regulating subjects and territories. It has different objectives, developped by different subjects, practices and forms of knowledge. It occurs when landscape is mobilized by different groups, with different intensionalities, from different representations, either of the space in question, or of the very idea of what a landscape is, aiming at some type of action and / or control. Rio de Janeiro and Recife, are taken in this paper as a starting points for the discussion. Market interests, organized groups with convergent interests or not, and the construction of a mediating action of the State, or its explicit absence, constitute a set of elements in these cities that help us to elaborate a general idea of landscape politics.

Keywords: Landscape Policy; Landscape Rights; Citizenship; Rio de Janeiro; Recife.

A POLÍTICA DA PAISAGEM EM CIDADES BRASILEIRAS: INSTITUIÇÕES, MOBILIZAÇÕES E REPRESENTAÇÕES A PARTIR DO RIO DE JANEIRO E RECIFE

Rafael Winter Ribeiro

Introdução

A paisagem como categoria para a gestão urbana tem sido valorizada e transformada em tema importante para a organização espacial e produção de discursos sobre a cidade e prática da cidadania. Nos últimos anos, tem-se observado no Brasil um interesse particular pela paisagem nas políticas públicas de uma maneira geral, e nas políticas de patrimônio cultural em particular, com a adoção de novos instrumentos, como a tipologia de paisagem cultural da UNESCO e a Chancela de Paisagem Cultural do IPHAN, mas também uma maior valorização da paisagem em instrumentos urbanos mais amplos, como os Planos Diretores Municipais, por exemplo. Ao mesmo tempo, observamos alguns movimentos de contestação que têm como base o direito não só à cidade, mas também o direito à paisagem como fundamento de seus questionamentos. Este trabalho tem como objetivo analisar aquilo a que chamamos de política da paisagem através do processo de construção e impactos desses novos instrumentos articulados em torno da ideia de paisagem nas cidades brasileiras, os grupos e movimentos que incluem em sua pauta a gestão da paisagem, observando os discursos, práticas e espaços mobilizados na construção da ideia de direito à paisagem.

Como movimentos reivindicatórios e de contestação urbanos tem mobilizado a ideia de paisagem? Como tem se constituido o aparato institucional para a gestão e preservação da paisagem nas cidades brasileiras? Que tradições de pensamento em relação à paisagem tem sido incorporados nessas ações? São algumas dos questionamentos que tem motivado a pesquisa. Nosso objetivo aqui é, partindo do estudo inicial de duas metrópoles brasileiras, desenvolver uma reflexão e definição sobre aquilo que chamamos de *Política da Paisagem* nas cidades brasileiras na contemporaneidade.

Rio de Janeiro e Recife são tomados como centro de análise aqui. O Rio de Janeiro destaca-se por ser uma cidade que passou por intervenções importantes relacionadas à organização de dois grandes eventos num tempo muito curto, o Mundial de Futebol da FIFA (2014) e os Jogos Olímpicos de Verão (2016), por alguns movimentos de contestação a essas ações, e que também pode ser considerada inovadora na construção e captura de instrumentos de política da paisagem, como seu Plano Diretor de 2011 e sua inclusão da Lista de Patrimônio Mundial da UNESCO em 2012 como Paisagem Cultural.

Já a cidade de Recife tem se destacado dentro das metrópoles brasileiras por um agressivo remodelamento urbano baseado na verticalização e na fluidez do controle urbano mas que, ao mesmo tempo, desenvolveu um forte movimento de contestação dessas ações a partir de um discurso sobre a paisagem. A partir do estudo da dinâmica da política da paisagem nessas duas cidades[101], pretende-se compreender não só seu impacto, as estratégias e agentes mobilizados, como também desenvolver instrumentos de pesquisa e modelos de análise que possam ser aplicados em outras cidades do Brasil.

A pesquisa vem revelando que a captura da ideia de paisagem tem sido realizada sobretudo a partir de duas tradições relacionadas ao conceito que são operadas de maneiras bastante distintas, algumas vezes conciliadas, outras apartadas: além do seu caráter estético e visual, a paisagem como a associação entre sociedade e natureza também se faz bastante presente. As mobilizações em torno das disputas pela paisagem tem feito emergir uma demanda por aquilo que alguns grupos já chamam de direito à paisagem. Esta ideia pode ser mobilizada tanto como um direito de *ver* a paisagem, como o direito de *estar* na paisagem ou o direito de *ser* a paisagem, colocando em evidencia a ideia de cidadania paisagística. Entretanto, o aparato instituicional desenvolvido, embora profícuo em ideias, até aqui tem se mostrado pouco efetivo em dar conta dessas novas demandas em relação ao direito à paisagem e os espaços políticos mobilizados ainda o são de maneira efêmera, colocando desafios importantes à gestão democrática das cidades.

Pontos de Partida: Rio de Janeiro, Recife.

Rio de Janeiro. Capital do Império e da República, a fisionomia da cidade foi marcada, paradoxalmente por grandes intervenções urbanísticas, mas também por formas resultantes da falta de política urbana e habitacional. Após a transferência da capital para Brasília em 1960 e da sua perda de status de cidade-estado com a fusão entre os Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro em 1975, a cidade passou a conviver com crises econômicas seguidas, aumento da violência urbana, perda de empresas e um amento significativo da população vivendo em favelas. Nos anos 2000, com

[101] Trata-se do projeto de pesquisa "Direito à Paisagem e prática da cidadania no Rio de Janeiro e Recife: Política Urbana, Democracia e formação de espaços políticos em metrópoles brasileiras", com recursos aprovados pelo Edital Universal do CNPq de 2016.

o dinheiro proveniente da exploração do petróleo e a sua transformação num polo de indústrias do ramo, além da necessidade da preparação para a organização dos dois principais eventos esportivos mundiais, os Jogos Olímpicos de Verão e o Mundial de Futebol da FIFA, a cidade viveu um breve boom econômico e de otimismo. A falência do estado do Rio de Janeiro, a queda dos preços do petróleo, a corrupção endêmica, aumento dos casos de violência e epidemias, intervenção federal, reverteram rapidamente esse quadro de otimismo para um dos momentos mais críticos já vividos pelo estado e cidade do Rio de Janeiro.

Recife. Antigo porto de Olinda, consolidou-se como centro econômico de uma das principais zonas canavieiras do mundo após a expulsão dos holandeses de Pernambuco no século XVII. Uma das principais cidades do país, durante muito tempo viveu o ciclo de ascensão e decadência seguindo a oscilação do açúcar no mercado internacional, o que não impediu que a cidade se transformasse em um dos principais polos da intelectualidade do país já no século XIX. Metrópole da região Nordeste, região que ao longo do século XX apresentou os piores indicadores sociais do país, a cidade é marcada pela desigualdade social presente de maneira ostensiva na paisagem, com edifícios de luxo convivendo ao lado de palafitas e movimentos críticos de contestação urbana bastante atuantes.

Rio de Janeiro. A "Cidade Maravilhosa" tem sua paisagem e belezas naturais reconhecidas e destacadas desde os primeiros viajantes que adentraram a baía da Guanabara. Sobretudo a partir do século XIX com a abertura dos portos e a vinda de navios estrangeiros, naturalistas e viajantes, a cidade tem sido reportada como tendo se desenvolvido sobre um dos mais belos sítios do mundo. A narrativa predominante de uma beleza cênica natural derivada da relação entre montanhas, mar e vegetação foi oficialmente chancelada internacionalmente em 2012 com a inscrição de partes da cidade na Lista de Patrimônio Mundial da Unesco, exatamente com o título "Paisagens Cariocas, entre a montanha e o mar".

Recife. A "Veneza Brasileira", cidade-estuário, construiu sua identidade fortemente ligada à sua relação com os rios que a cortam, pontes, manguezais e praia, fazendo da relação com a água um dos elementos centrais da cidade. Entretanto, enquanto algumas dessas áreas próximas aos rios se converteram em fonte de amenidades e foram capturadas por empreendimentos de alta renda, formando bairros de classe média e alta, outras, também em margens de rios e estuários, foram deixadas de lado da ocupação formal da cidade e ocupadas por populações excluídas, formando bolsões de palafitas nas margens dos rios e mangues ou favelas, mas que hoje sofrem uma pressão enorme pelo interesse renovado do mercado sobre essas áreas, sobretudo aqueles localizados na área central.

Rio de Janeiro. Porto-Maravilha. Sob o argumento de preparação para os Jogos Olímpicos de 2016 a prefeitura lançou um vasto programa de intervenções na cidade. Dentre esses programas, o mais amplo e com maior visibilidade foi o Programa *Porto-Maravilha*. Desde os anos 1980 já havia projetos que propunham "revitalizar" a zona portuária da cidade, apontada como "decadente" e "abandonada"[102], cortada por uma grande via elevada fruto dos projetos rodoviaristas dos anos 1960, conhecido como "Elevado da Perimetral" e que passou a ser responsabilizado por parte da "perda de amenidade" e "escurecimento" da principal via de circulação da área. Todos os projetos até então haviam esbarrado na insuficiência de fundos para a sua realização e problemas políticos.

Por meio do estabelecimento de uma parceria público-privada com algumas empresas, notadamente grandes construtoras, e da venda antecipada do direito de construir, permitindo em algumas áreas a possibilidade de construção de torres de até cinquenta andares, além de apoio do governo federal[103], a intervenção foi viabilizada. Seu principal símbolo foi a implosão do elevado e o desvio de todo o trânsito para um novo túnel construído abaixo do nível do mar. O discurso que alimentou todo o investimento foi o de retomar aquela área para o mar e de "liberar" a paisagem, financiado pelo interesse que haveria pelo mercado pela "limpeza" de uma grande área, próxima ao Centro e fartamente dotada de infraestrutura urbana. O Boulevard Olímpico, a grande via de pedestres aberta em parte de onde ficava o elevado, rapidamente tornou-se o principal foco de atenção do público na cidade durante os jogos. Ao mesmo tempo em que a área resultante do desmanche do elevado foi aberta e tornada um novo espaço público para a cidade, torres de escritórios começam a surgir aproveitando a nova vista liberada, expressa inclusive no nome dos empreendimentos, como o "Vista Guanabara". Paralelamente, alguns grupos têm reivindicado sair da invisibilidade dos projetos, contestando a ideia de uma área "vazia" e "decadente" e necessitada de "revitalização".

Numa área contígua ao Boulevard Olímpico, as obras do Porto Maravilha trouxeram à vista o antigo Cais do Valongo, identificado por alguns como o maior porto de chegada de escravos das Américas. Aterrado no século XIX para a construção do cais para a chegada da Imperatriz Tereza Cristina que, por sua vez, também foi aterrado para a construção do novo porto moderno no início do século XX, as diferentes camadas foram postas a mostra numa janela arqueológica que foi, num processo extremamente rápido, inscrita em 2017 na Lista de Patrimônio Mundial da Unesco, como um sítio sensível ligado à memória da escravidão. O local, escavado porque inicialmente previsto para a

[102] Ver, por exemplo, Guimarães (2014). A autora faz uma avaliação sobre as transformações nos projetos para a área portuária em geral e para o Morro da Conceição em particular e mostra o conflito na construção de identidades e como as representações sobre área se transformaram ao longo do tempo nesses diferentes projetos, em função muito desses conflitos.

[103] Todos os Cepacs – Certificados do Potencial Adicional de Construção – que implicavam no direito de construir em altura, usados para financiar a Operação Urbana Consorciada, foram compradas pela Caixa Econômica Federal, banco do Governo Federal, viabilizando com isso as obras necessárias e que esperava revender posteriormente a medida em que o mercado começasse a se interessar pela área.

passagem de uma grande galeria de águas pluviais, a partir do momento em que o cais foi reaberto e alguns técnicos e arqueólogos começaram a lutar pela sua não destruição, como estava previsto, foi rapidamente assimilado como local de resistência por alguns grupos que conseguiram a transformação do projeto e a manutenção do cais aberto. Para alguns grupos, trata-se de um sítio sagrado a ser reverenciado, para outros, um local símbolo do "holocausto africano" e resistência. Para alguns ainda, futura fonte de renda como ponto turístico (em 2015 a prefeitura citava uma previsão de que em 2020 o Cais do Valongo receberia tantos turistas quanto o Cristo Redentor, principal ponto turístico da cidade) e para outros, qualificante cultural para um empreendimento comercial como eram as obras do Porto Maravilha. Foi essa associação de interesses que permitiu a rápida patrimonialização do local.

Alguns desses grupos, em consonância com a prefeitura e o Consórcio Porto-Maravilha, que administra a área, tem o interesse em transformar aquela área num grande espaço associado à cultura afro-brasileira e de memória da escravidão. Já foi criado por eles o "Roteiro da Herança Africana", que indica locais de interesse na área. Esses grupos buscam rapidamente mudar a narrativa da paisagem, na qual durante muito tempo predominou o discurso de "área portuária" ou "área degradada" para aquela associada ao movimento negro. Não sem conflitos. Embora haja, nesse caso, uma convergência de interesses entre a prefeitura, o consórcio administrador e alguns movimentos organizados, as estratégias encontradas para transformação da narrativa da paisagem tem gerado resistências. Uma delas é a intenção da prefeitura de, ao lado do Cais do Valongo, se estabelecer um museu, cujo nome provisório seria "Museu da Escravidão e da Liberdade". Com uma proposta anunciada como democrática e de discussão com a população sobre as narrativas que serão incluídas no projeto do museu, ele já esbarra com problemas no local escolhido para sediá-lo. A antiga Docas D. Pedro II, prédio amplo que teria sido projetado por um conhecido engenheiro negro do Império, André Rebouças, e por isso sem a utilização de trabalho escravo, bem de frente ao cais patrimônio mundial, parecia o local ideal, não fosse ali estar instalado há décadas uma ONG criada pelo sociólogo Betinho de Souza, associado a campanha contra a fome e que reivindica sua atuação na área há mais tempo do que os grupos que agora querem se apropriar e transformar aquele espaço com um discurso pautado na reconstrução da memória negra da região, mudando a lógica de leitura da paisagem. A construção de uma narrativa associada à cultura negra para aquela paisagem não se fará sem conflito.

A abertura e patrimonialização do Cais do Valongo, o estabelecimento do Roteiro da Herança Africana e, mais recentemente o projeto para um "Museu da Escravidão e da Liberdade", são estratégias de construção de lugares de memórias, pautados a partir de uma vontade de memória (NORA, 1993), que visam explicitamente "tirar do esquecimento" a memória da escravidão e a

cultura negra, como um recurso político para determinados grupos, mas parte importante desse processo é dar novos sentidos a objetos espaciais ou, em outras palavras, tornar visíveis aspectos que não eram realçados. Em suma, trata-se da transformação da narrativa daquela paisagem, que não se faz sem conflito e na qual diferentes atores estão envolvidos. A transformação da narrativa da paisagem aqui é mobilizada por determinados grupos e objeto mesmo de disputas.

O estudo dessa situação tem mostrado como a paisagem é, ao mesmo tempo, um recurso mobilizado por alguns grupos como uma reivindicação identitária e de empoderamento, que leva a disputas com outros grupos sociais que também ocupam a região, mas também, a paisagem é um recurso econômico rapidamente apropriado pelo mercado imobiliário. Os instrumentos institucionais existentes são mobilizados de diferentes formas, por diferentes grupos como recursos, seja identitário ou econômico. Dentre o que podemos chamar de recursos institucionais, a forma como aparato do Estado é buscado e capturado visando determinadas ações e objetivos muitas vezes divergentes, está a patrimonialização, bastante evidente no caso citado.

Recife. Novo Recife. Caracterizada por um processo de verticalização intenso nas últimas décadas, a cidade formal durante muito tempo viu as áreas de mangues como menos atraentes. Ao longo do século XX, a ocupação de classe média deixou a área central da cidade e seguiu duas vertentes, uma ao longo do litoral sul, no bairro de Boa Viagem e outra no sentido do interior. Entre o Centro e Boa Vigem, a Bacia do Pina, uma área de estuário ocupada por manguezais e por armazéns e um grande pátio de manobras ferroviário, havia sido deixada de lado desse processo, até recentemente. O Projeto *Novo Recife*, como intitulado pelas construtoras idealizadoras, desenvolve-se exatamente na área do antigo pátio de manobras da empresa ferroviária conhecida como Cais Estelita, ocupado por armazéns, estruturas portuárias e galpões, todos sem uso no momento. Propriedade do espólio da antiga companhia federal de trens, após um leilão posteriormente contestado na justiça, o terreno foi comprado por construtoras interessadas. O projeto prevê a construção no local de torres de escritórios, residenciais e de hotéis, dispostos em fila ao longo da borda da água, descortinando o visual para o estuário, o centro histórico e o mar.

O lançamento do empreendimento provocou a constituição de um movimento formado principalmente por universitários e pessoas ligadas a grupos artísticos e classe média, que contestava a construção de torres no local e reivindicava um uso diferente para aquela área. A área foi ocupada por esses grupos, constituindo o movimento *Ocupe Estelita*, que usou as redes sociais como plataforma e alcançou grande repercussão. Após um período de ocupação, com performances artísticas, palestras e muita visibilidade, foram retirados pela força policial. Diferentes estratégias para impedir o empreendimento foram tentadas, entre elas o referido embargo ao leilão e um pedido de patrimonialização da área como paisagem. Essas reivindicações foram pautadas naquilo

que explicitamente esses grupos mobilizam como “direito à paisagem” e “direito à memória” integrados a uma ideia mais geral de direito o à cidade. No início de 2018, o pedido de patrimonialização não obteve andamento por parte dos órgãos responsáveis, e o projeto espera o fim dos estudos arqueológicos na área para dar seguimento.

Definindo a *Política da Paisagem*: primeiras aproximações

A ideia de política da paisagem está relacionada com a sua transformação em um objeto ligado à ação e à construção da paisagem como um problema da sociedade, sua inclusão como objeto de interesse por parte do Estado, mas também como instrumento/recurso mobilizado por diferentes grupos com diferentes interesses, tais como interesses econômicos, identitários e de resistência. Tomando a ideia geral de política como modo de organização de interesses, a política da paisagem acontece quando esta é mobilizada na organização de diferentes interesses, atuando como um recurso político para a ação e controle. Isso pode acontecer tanto a partir da transformação da paisagem como um instrumento de gestão e controle urbano, quanto em movimentos que mobilizam a paisagem como um direito ou como uma peça importante na sua construção identitária. Em todos os casos é bastante evidente o processo de construção de uma narrativa para a paisagem, mais facilmente evidenciada no caso da atribuição de valor em processos de patrimonialização, mas que ocorre em qualquer processo de construção discursiva de uma paisagem.

Essa captura da paisagem como objeto de ação é mediada por diferentes entendimentos do que é a paisagem, alimentados por diferentes tradições de pensamento relacionadas à paisagem. Desse modo, o que chamamos aqui de Política da Paisagem é um conjunto de dispositivos, governamentalidades, ações e conhecimentos, que visam regular sujeitos e territórios, com diferentes objetivos, que são desenvolvidos a partir de diferentes áreas do pensamento, com diferentes expertises. Em suma, ela ocorre quando a paisagem é mobilizada por diferentes grupos, com diferentes objetivos, a partir de diferentes representações, seja do espaço em questão, seja da própria ideia do que é uma paisagem, visando algum tipo de ação.

Tal ação, mobilizada a partir da ideia de paisagem, estando ligada também a reivindicação de direitos e deveres e à participação de sujeitos dentro de uma comunidade política, ou de uma “identidade social politizada” nos termos de Botelho e Schwarcz (2012) para a cidadania, nos leva também à ideia de *cidadania paisagística* (BARBOSA, 2018), conceito ainda em desenvolvimento, mas que remete também à paisagem como uma prática política e como um instrumento de controle e reivindicação.

Sem que seja exaustivo, podemos dizer que o que chamamos de política da paisagem nas cidades provém de três áreas distintas: 1) os estudos e ações sobre meio ambiente e sua preservação; 2) as ações de preservação do patrimônio cultural e 3) aquelas relacionadas às intervenções urbanas. São

esses três eixos, que muitas vezes se sobrepõem, que colocam com diferentes ênfases a ideia de política da paisagem em espaços urbanos.

Nesse sentido, a ação sobre a paisagem e as escolhas sobre como ela deve ser representada e gerida, podem ser vistas como uma ação política (SMITH, 2003). Duncan (1990) também nos lembra que nem a produção, nem a leitura da paisagem são inocentes, sendo ambas políticas, uma vez que refletem interesses materiais (e simbólicos, acrescentaríamos) de diferentes classes na sociedade. Quando a paisagem se transforma em instrumento de política urbana e de demanda por direitos, muito mais do que uma preocupação com o que se quer ver, deve-se estar atento para como essas representações são criadas, por quem e como. Nesse sentido, as escolhas de objetos, narrativas e formas de ações tornam-se importantes elementos para a compreensão da formação de políticas de paisagem nas cidades.

O interesse pela paisagem, tomada em seu sentido mais amplo e não apenas do paisagismo, em política urbana no Brasil vem crescendo consideravelmente. Se é verdade que uma preocupação com o "embelezamento" urbano ou mesmo a produção e proteção de lugares de contemplação e visada não é recente (TERRA, 2013), tendo sido um dos principais elementos do discurso que defendeu as reformas urbanas nas cidades brasileiras no início do século XX, é verdade também que no momento atual o discurso sobre a paisagem e sua prática passa a incluir uma série de novos elementos. Entre as razões para isto, duas talvez sejam mais facilmente identificáveis: a primeira oriunda das transformações na área de patrimônio, quando a paisagem passou a ser recuperada como um instrumento de integração entre elementos vistos de maneira estanque até então, como natureza e cultura; e a segunda, proveniente de processos tais como *marketing* das cidades, *city branding* e globalização, quando a cidade passa a ser uma mercadoria e, sua paisagem, um dos principais atrativos para isso. Elas estão associadas às duas tradições relacionadas à paisagem que mais tem alimentado políticas públicas relacionadas à cultura: a paisagem como vista e a paisagem como relação sociedade e natureza (RIBEIRO, 2018).

Vivemos nas últimas décadas um movimento de ampliação da noção de patrimônio e, como consequência, de renovação nas políticas públicas voltadas a essa área bastante expressiva (FONSECA, 2005). Foi nesse contexto de ampliação da noção de patrimônio e de renovação das políticas públicas que a discussão sobre a paisagem cultural emergiu no país. Apesar de experiências anteriores de preservação da paisagem, a paisagem cultural surge no Brasil no início do século XXI pretendendo-se como algo inteiramente novo (RIBEIRO, 2007). Ela emerge inicialmente da proposição de candidaturas para a Lista de Patrimônio Mundial da Unesco das cidades de Diamantina, Paraty e Rio de Janeiro como paisagem cultural, tendo esta última sido inscrita dentro

desta tipologia em 1 de julho de 2012[104]. Em função dessas discussões, em 2009 a chancela da Paisagem Cultural foi criada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN – como instrumento para reconhecimento e gestão de paisagens. Pensada a partir de um pacto entre os diferentes agentes que atuam na paisagem, formação de comitês gestores que constituiriam espaços políticos de debate, a chancela coloca em evidência a necessidade de discussão sobre quais valores devem ser reconhecidos e merecem ser transformados em alvo de políticas públicas e quais os agentes que tomam lugar nesse debate (RIBEIRO, 2013).

Ao mesmo tempo, uma preocupação com a paisagem também ganha um peso cada vez maior para além das áreas patrimonializadas, e a relação das cidades com sua paisagem passa a ser repensada de uma maneira geral. O Plano Diretor do Rio de Janeiro publicado em 2011 reflete diretamente essas preocupações e transforma a paisagem num instrumento importante para a gestão do território da cidade como um todo e inclui nele a ideia de direito à paisagem (RIBEIRO, 2013). O caso do Rio de Janeiro merece atenção especial. Apesar de seu reconhecido valor na construção identitária da cidade há algum tempo, a paisagem não havia sido foco da atenção da legislação específica municipal até o início do século XXI (SCHELEE, TÂNGARI: 2008). O Plano Diretor do Rio de Janeiro de 2011 procura reverter essa situação, elevando a paisagem à posição de bem principal da cidade e a partir da qual toda uma série de políticas e instrumentos passam a ser pensados. Ao mesmo tempo essa política convive com um movimento intenso de renovação da cidade, impulsionado pela preparação para grandes eventos, que trouxeram consigo uma pressão muito grande de incorporadoras, empreiteiras e alguns setores do poder público sobre esta paisagem. No caso da patrimonialização do Cais do Valongo, esse conflito ficou evidente na decisão da zona de entorno para o sítio tombado, cujo desenho final não afeta os terrenos destinados à construção das torres, mesmo aqueles localizados ao lado do sítio e na direção da linha de costa atual.

Esse processo, se é exemplar no Rio de Janeiro, não é único no Brasil e, dado o contexto diversificado do território do país, pode não acontecer da mesma maneira em diferentes cidades. Assim, entender a forma como a paisagem tem sido inserida nas políticas públicas nas cidades brasileiras ganha relevância na medida em que ela se reflete na própria transformação das cidades.

A valorização da paisagem urbana e a construção de novos instrumentos para sua regulação é um processo mundial, que pode ser incluído dentro daquilo que alguns autores estão chamando de processo de estetização do mundo (LIPOVETSKY, SERROY, 2013), marcado por uma preocupação dos mercados cada vez maior com a estetização dos bens e dos lugares. A valorização de paisagens e a construção de políticas públicas voltadas para esse tema em centros urbanos seria um reflexo desse

[104] Para uma análise acerca do processo de candidatura do Rio a Patrimônio Mundial e como a categoria de paisagem foi operacionalizada ver Zamant (2015) e Lodi e Ribeiro (2017).

processo. Pensar a forma como as cidades brasileiras estão se inserindo nesse conjunto a partir da captura do conceito de paisagem para a formação de políticas urbanas e os movimentos que se organizam também a partir disso, torna-se então uma questão relevante.

Já é vasta a bibliografia que nos alertaria para uma tendência à homogeneização das cidades. Enquanto muitos autores falam na perda de valores estéticos e perda de harmonia nas grandes cidades mundiais (Bertrand Jouvenel já no final dos anos 1960 chamava esse processo de "perda de amenidade", *apud* LIPOVETSKY, SERROY, 2013), analisando todo o processo como um bloco e de maneira homogênea. Entretanto, outros autores se negam a fazer uma leitura simplista e reducionista das grandes cidades mundiais. A mundialização das grandes cidades e a penetração do capital, junto com seus interesses é um fato inegável, entretanto, a maneira como isso ocorre e sua relação com a forma como a paisagem das cidades é produzida, reproduzida e sentida merece maior atenção. Valores estéticos tem dirigido como nunca as ações e, assim, alguns autores tem chamado a atenção para o que chamam de estetização do mundo contemporâneo (LIPOVETSKY, SERROY, 2013).

Desse modo, ao mesmo tempo em que o capitalismo produz uma tendência à homogeneização e ao "enfeiamento" do mundo, um movimento contrário dentro do próprio sistema tem gerado uma verdadeira economia estética e uma estetização da vida cotidiana: por todos os lados o real se constrói como uma imagem integrando uma dimensão estética-emocional. A esse movimento Lipovetsky e Serroy (2013) chamam de *capitalismo artístico ou criativo transestético,* caracterizado pelo peso cada vez maior dos mercados da sensibilidade e do "*design process*", por um trabalho sistemático de estilização dos bens e dos lugares. As paisagens se enquadrariam também dentro desse processo e uma preocupação com a estética da paisagem tem crescido consideravelmente na contemporaneidade. De um lado essa preocupação funciona então dentro da própria lógica do sistema, agora impregnado por questões estéticas, sua valorização atenderia a diferentes interesses no mercado. Por outro, essa valorização do estético através do sistema também impregnaria outros campos e outras motivações que não apenas àquela ligada à lógica de mercado. Uma preocupação com a estética também passa a ser alvo de discussões no âmbito da cidadania e da democracia, de onde provêm expressões como "direito ao belo", ou "direito à paisagem", esta última, inclusive, presente no Plano Diretor do Rio de Janeiro de 2011[105] e em alguns movimentos de contestação urbana, como naquele empetrado pelo Grupo Direitos Urbanos e o Movimento Ocupe Estelita, na cidade de Recife. A paisagem se insere assim como uma categoria mobilizada em diferentes planos de ações, seja por parte do Estado, seja por parte do mercado, seja por parte da sociedade civil

[105] Art.166. É de responsabilidade conjunta dos órgãos vinculados ao sistema de planejamento e gestão ambiental no que se refere à proteção da paisagem:
I. identificar os elementos relevantes que constituem a paisagem;
II. garantir ao cidadão o direito de usufruir a paisagem; (...)". PMCRJ, Plano Diretor, 2011.

organizada. É também instrumentalizada a partir de diferentes motivações, estética, de mercado, identitária, de memória. A partir dela, diferentes interesses são mobilizados, em diferentes ações e ela se transforma num objeto de modo de ação no mundo, isto é, num instrumento da política, um recurso político.

A paisagem como recurso visando modos de ação, nos leva também à necessidade de discussão de uma ética da paisagem. Cortina (2011) nos fala de uma nova ética da paisagem que deve estar baseada na ética da responsabilidade, que leve em conta, entre outras coisas, a dignidade da natureza, os direitos das futuras gerações a gozar de qualidade na paisagem e os direitos e deveres dos cidadãos de hoje cujas intervenções transformam a paisagem e, com ela, a sua identidade coletiva, sua qualidade de vida, seu bem-estar físico e social e sua felicidade.

A polissemia do termo e a múltiplas tradições de conhecimento que trabalharam com a ideia de paisagem de maneira tão distintas nos apontam também para uma questão central que diz respeito ao que se quer dizer quando dizemos paisagem. Ao mobilizá-la para a ação, como um recurso político, diferentes concepções de paisagem entram em cena, segundo as concepções daqueles que as mobilizam. Richard Muir (1999) identifica nove abordagens distintas em relação à paisagem, John Wylie (2007) aponta para as diferentes tesões e oposições que remetem ao conceito ao longo de sua história sobretudo dentro da geografia. Meining (1979) identifica diferentes abordagens em relação ao conceito de paisagem e Ribeiro (2018) mostra como a captura do conceito de paisagem em política de patrimônio tem sido feito sobretudo a partir de duas matrizes bem distintas, a paisagem como vista e a paisagem como relação sociedade e natureza. Não há sequer correspondência entre os termos para designar paisagem em línguas latinas, como paisagem, *paysage* e *paesaggio* e aqueles usados em línguas de origem anglo-saxã e germânicas, como *landscape* ou *Landshaft* (OLWIG, 1996). Dessa forma, o uso da paisagem como objeto de ação e recurso político mobiliza diferentes concepções da própria ideia de paisagem, segundo o entendimento e interesse daqueles que as utilizam.

A paisagem tem sido um conceito fundamental para algumas correntes do pensamento geográfico desde a sua afirmação como disciplina científica nos moldes do pensamento do final do século XIX. Desde Schuluter e Passarge que utilizavam o conceito de paisagem cultural, passando por Carl Sauer, que confere uma centralidade ao conceito no seu pensamento a partir da ideia de morfologia da paisagem, até as versões mais atuais que valorizam o aspecto simbólico, como aquelas propostas por James Duncan e Dennis Cosgrove, diferentes dimensões do conceito tem sido abordadas. Pensar a paisagem urbana como alvo de políticas públicas, de ações e mobilizações e sua construção como um direito requer também pensar que ideias de paisagem estão envolvidas e sendo mobilizadas. Entender a paisagem como “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança” (SANTOS, 1997,

p. 61) é bastante diferente de entendê-la como um modo de ver o mundo, como uma interpretação ou uma narrativa (COSGROVE, 1984; DUNCAN, 1990, RIBEIRO, 2013). Essas diferentes tradições da paisagem não são apenas conceituais, mas interferem também nos objetivos e estratégias da ação. Quando se reivindica o "direito à paisagem", os objetivos e ações são muitos distintos se esta é entendida como uma vista ou como um modo de *viver* e *ser* a paisagem. A paisagem é intrínseca ou extrínseca ao sujeito? Apenas para indicar uma das tensões reconhecidas por Wylie (2007). Afinal, o direto à paisagem representa um direito de *ver* a paisagem, de *estar* na paisagem ou de *ser* a paisagem?[106]

Assim, analisar a forma como essa relação entre a paisagem e a cidade brasileira está se constituindo nesse início de século XXI, dentro das políticas da cidade de uma maneira mais geral torna-se importante para entender as diferentes maneiras de captura do conceito, seus rebatimentos espaciais, os conflitos, os espaços mobilizados e as diferentes formas como estas cidades tem participado, ou não, desse processo. Trata-se da construção de uma geografia das políticas de paisagem que se torna necessário empreender.

Considerações finais

Rio de Janeiro e Recife, cidades que vem sendo por nós analisadas, são fundamentais para o entendimento do modelo daquilo a que chamamos de política da paisagem e vem fornecendo elementos para sua análise e aprofundamento. Além de ter a paisagem como um dos elementos fundamentais de sua construção identitária, o Rio de Janeiro passou por um processo de transformação urbana importante, com grandes projetos de intervenção, alguns deles pautados em um discurso sobre a paisagem, como é o caso da derrubada do Elevado da Perimetral e movimentos identitários que também se mobilizam a partir de categorias como memória e paisagem. Instrumentos de gestão da paisagem importantes estão sendo implantados, mas a forma como a sociedade recebe essas ações tem sido bastante heterogênea e ações de apoio e contestação compõem o cenário das discussões e pautam também ações sobre o espaço. Em Recife, por outro lado, outros instrumentos têm sido desenvolvidos, mas, a princípio, com uma fluidez maior na sua aplicação, que faz com que alguns não encontrem aplicação esperada. Entretanto, uma ação importante vem ocorrendo na cidade demandando "direito à cidade e à paisagem" questionando fortemente algumas ações, dentre os quais o Movimento "Ocupe Estelita", contrário ao projeto de construção de torres na área do Cais do Estelita. Nesse sentido, Rio e Recife constituem estudos de caso importantes para o desenvolvimento da pesquisa e da metodologia de trabalho. A partir da discussão de algumas características dessas duas cidades temos tentando produzir uma reflexão para

[106] O plano diretor do Rio, embora fale explicitamente na necessidade de garantir o "direito à paisagem" é omisso na definição do que seria esse direito. Os grupos mobilizados o fazem segundo seu interesse e entendimento.

uma teoria para a política da paisagem. Não se trata aqui de um estudo comparativo tradicional, mas da identificação e análise de dois contextos diferenciados que nos ajudam a pensar aquilo que chamamos de política da paisagem nas cidades brasileiras.

Nesse sentido Rio de Janeiro e Recife foram tomados aqui como pontos de partida, não de chegada, para a construção desse entendimento. Procuramos apontar aqui alguns elementos iniciais para esta reflexão sobre aquilo que estamos chamando de política da paisagem nas cidades brasileiras na contemporaneidade. Destacamos como esta política da paisagem está baseada no uso da paisagem enquanto uma categoria mobilizada para a ação e controle, tornando-a um instrumento político, utilizado por diferentes grupos, seja em caráter contestatório ou não. O conjunto de representações sobre o que significa a própria categoria paisagem, bem como as representações sobre os objetos, relações e práticas que a constituem, também constituem de forma importante a política da paisagem.

Bibliografia

Barbosa, David Tavares. "Cidadania Paisagística". In: *Geografia*, Revista de Pós-Graduação em Geografia da UFPE. Recife, 35 (1), 2018, pp. 40-59.

Botelho, André; Schwarcz, Lilia Moritz. "Introdução – Cidadania e direitos: aproximações e relações". In: Botleho, A.; Schwarcz, L. M. (Org.). *Cidadania, um projeto em construção: Minorias, justiça e direitos*. São Paulo: Claro Engima, 2012, p. 06- 27.

Cortina, Albert. « Landscape Ethics. A moral commitment to responsible regional management". In: *Ramon LLULL Journal of applied ethics*, 2, 2011, p. 165-178.

Cosgrove, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Croom Helm, 1984.

Duncan, James. *The city as text: the politics of landscape interpretation in the Kandyan Kingdon.* Cambridge: Cambridge Press, 1990.

Fonseca, Maria Cecilia Londres. *O patrimônio em processo. Trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, IPHAN, 2005.

Guimarães, R. S. *A utopia da Pequena África: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca*. FGV editora. 1º ed. Rio de Janeiro, 2014.

Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean. *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalism artiste*. Paris: Galimard, 2013.

Lodi, Maria Cristina Vereza; Ribeiro, Rafael Winter. "O Processo de Candidatura do Rio de Janeiro à Lista de Patrimônio Mundial: uma narrativa de dentro". In: Castriora, L. B.; Mongeli, M. M. (Orgs.). *Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto*. Brasília; Belo Horizonte: IPHAN. IEDS, 2017, p. 383-393.

Meining, Donald W. (org.). *The interpretation of ordinary landscape*. Londres: Oxford University Press, 1979.

Melo Filho, Dirceu Cadena de. “Patrimônio: entre escalas geográficas e espaços políticos”. In: *Geografia, Revista de Pós-Graduação em Geografia da UFPE*. Recife, 35 (1), 2018, pp. 75-88.

Muir, Richard. *Approaches to landscape*. London: Macmillan, 1999.

Nora, Pierre. “Entre Memória e História: A problemática dos lugares”. *In: Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, n. 10. São Paulo, dez. 1993, p. 07-28.

Olwig, Kenneth R. “Recovering the Substantive Nature of Landscape”. In: *Annals of the Association of American Geographers*, 86 (4), 1996, p. 630-633.

Prefeitura Municipal da Cidade do Rio de Janeiro (PMCRJ). Lei Complementar 1111, de 1º de fevereiro de 2011 – *Plano Diretor da Cidade do Rio de Janeiro.* 2011.

Ribeiro, Rafael Winter. *Paisagem Cultural e Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

“Paisagem, Patrimônio e Democracia: novos desafios para políticas públicas”. In: Castro, Iná Elias de; Rodrigues, Juliana Nunes, Ribeiro, Rafael Winter (orgs.). *Espaços da Democracia: para a agenda da geografia política contemporânea*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013

“Paisagem”. In: IPHAN, *Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural*. Brasília: IPHAN, 2018.

Rossi, Ugo; VANOLO, Alberto. *Urban political geographies: a global perspective*. London: Sage, 2012.

Santos, Milton. *Metamorfose do Espaço Habitado. Fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1997, 5ª ed. [1988].

Schelee, M. B.; Tângari, V. R. “As montanhas e suas águas: a paisagem carioca na legislação municipal(1937-2007)”. *Cadernos Metrópole:* 19 pp. 271-291, 1º sem. 2008.

Smith, Adam T. *The Political landscape*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Terra, Carlos Gonçalves. *Paisagens Construídas: jardins, parques e praças no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX*. Rio de Janeiro: RioBooks, 2013.

Wylie, John. *Landscape*. London: Routledge, 2007

Zamant, Véronique. “Rio de Janeiro e suas paisagens: entre perspectiva histórica e usos contemporâneos”. In: *Revista Espaço Aberto*, 5 (2), 2015, p. 143-164.

PAISAGEM CULTURAL: A VIA GÊNOVA COMO MATERIALIZAÇÃO DA CULTURA ITALAIANA NO MUNICÍPIO DE SERAFINA CORRÊA/RS/BRASIL

Ricardo Stedile Neto e Meri Lourdes Bezzi

Resumo: O território brasileiro foi formado a partir dos diversos grupos étnicos que colonizaram as terras devolutas. Essa riqueza cultural trazida pelos imigrantes, é responsável pela grande diversidade cultural brasileira. O município de Serafina Corrêa, colonizado pelos italianos, é considerado a capital nacional do Talian e apresenta características materiais e imateriais que compõe a paisagem cultural deste grupo. Um dos principais marcos que auxiliam na constituição da identidade cultural de Serafina Corrêa é a Via Gênova. Nesse sentido, o trabalho tem como objetivo geral analisar como a Via Gênova resgata as marcas culturais italianas na paisagem cultural de Serafina Corrêa. Especificamente buscou-se: (a) realizar um levantamento histórico da colonização do município; (b) identificar quais códigos culturais estão presentes na unidade territorial e (c) analisar como os códigos italianos se inserem no município. Metodologicamente a pesquisa foi dividida em etapas: (a) levantamento bibliográfico; (b) trabalho de campo; (c) inventário arquitetônico da Via Gênova e (d) análise e interpretação dos resultados. A pesquisa permitiu a análise e a compreensão de como se reflete na paisagem a cultura italiana, enfatizando que suas marcas culturais devem ser preservadas, pois ela identifica a importância da migração italiana.

Palavras chave: Cultura; Imigração Italiana; Talian.

CULTURAL LANDSCAPE: VIA GÊNOVA AS A MATERIALIZATION OF ITALIAN CULTURE IN THE CITY OF SERAFINA CORRÊA/RS/BRAZIL

Ricardo Stedile Neto and Meri Lourdes Bezzi

Abstract: The Brazilian territory was formed from different ethnic groups who colonized the vacant lands. This cultural richness brought by the immigrants is responsible for the great Brazilian cultural diversity. The city of Serafina Corrêa, in which was settled by Italians, is considered the national capital of the Talian and shows material and immaterial features that compose the cultural landscape of this group. One of the main landmarks that help in the constitution of the cultural identity of Serafina Corrêa is Via Gênova. In this sense, the work has as its main goal to analyze how Via Gênova rescues the Italian cultural marks in the cultural landscape of Serafina Corrêa. Specifically, we sought to: (a) carry out a historical survey of the city's colonization; (b) identify which cultural codes are present in the territorial unit and, (c) analyze how the Italian codes are inserted in the city. Methodologically the research was divided into stages: (a) bibliographic survey; (b) field work; (c) architectural inventory of Via Gênova and (d) analysis and interpretation of the results. The research allowed the analysis and comprehension of how the Italian culture is reflected in the landscape, emphasizing that its cultural marks should be preserved because it identifies the importance of Italian migration.

Keywords: Culture; Italian Immigration; Talian.

PAISAGEM CULTURAL: A VIA GÊNOVA COMO MATERIALIZAÇÃO DA CULTURA ITALAIANA NO MUNICÍPIO DE SERAFINA CORRÊA/RS/BRASIL

Ricardo Stedile Neto e Meri Lourdes Bezzi

Intodução

A história da formação espacial do Brasil está diretamente ligada aos colonizadores que chegavam ao país. Em relação aos povos de diferentes etnias que migraram para o território brasileiro, ressalta-se que foram fundamentais para promover a inclusão dos seus saberes e fazeres tradicionais no país. Tal processo contribuiu para a formação de sua nova terra como o lugar para poderem se desenvolver e obterem melhores condições de vida.

Nesse sentido, salienta-se que a imigração ocorreu devido a alguns fatores, dentre esses se aponta o processo de colonização da Região Sul do Brasil que teve início a partir de 1800. Os imigrantes europeus, principalmente alemães e italianos viram nas grandes porções de terras disponíveis, no estado gaúcho, uma forma de se desenvolverem e se consolidarem economicamente no país. (SAQUET, 2002).

A imigração italiana para o estado do Rio Grande do Sul iniciou oficialmente na década de 1870 (SAQUET, 2002). Os colonos que chegaram trouxeram seus costumes que caracterizam o estado sulino até os dias atuais. Esses códigos culturais que foram inseridos pelos imigrantes italianos auxiliaram na construção da identidade cultural de seus descendentes, os quais a cultuam

atualmente. Esse fenômeno é presenciado principalmente nos municípios da região da Serra Gaúcha, os quais são quase na sua totalidade de colonização italiana, como é o caso de Serafina Corrêa.

A unidade territorial em estudo pertence a Mesorregião Nordeste Rio-grandese e a Microrregião de Guaporé (Figura 1). Destaca-se que Serafina Corrêa era um distrito pertencente à Guaporé até o ano de 1960, quando ocorre sua emancipação político-econômica.

Assim como os demais municípios de colonização europeia, a unidade territorial apresenta um Índice de Desenvolvimento Humano bastante elevado. Segundo dados do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (2000) Serafina Corrêa apresenta um IDH 0,832. O baixo número de habitantes é um dos fatores que favorecem o ótimo índice do IDH. Com uma população de 16.004 habitantes, o município apresenta uma densidade populacional de 98 habitantes por km² (IBGE, 2016).

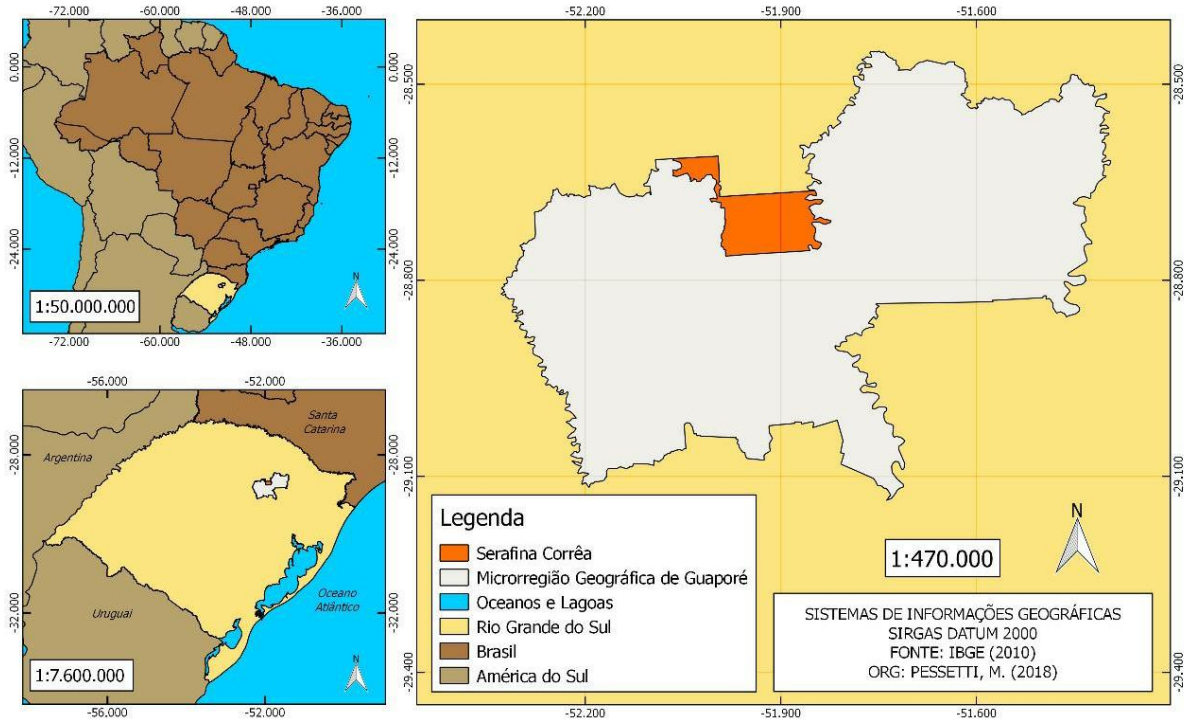


Fig. 1: Mapa de localização do município de Serafina Corrêa/RS/Brasil.

Cabe ressaltar também que o clima subtropical da região, e o relevo favoreceram o desenvolvimento econômico dos imigrantes. A agricultura familiar, característica do grupo étnico italiano se implantou e desenvolveu a economia do município.

A este respeito, a justificativa para a realização desta investigação refere-se ao grande número de descendentes italianos que vivem nessa unidade territorial, os quais possuem os costumes vinculados ao país de origem. Salienta-se que o município de Serafina Corrêa é um dos principais exemplos da identidade cultural ítalo-brasileira no estado do Rio Grande do Sul.

Considerada a capital Nacional do Talian, o qual é um dialeto trazido pelos imigrantes e transformado em língua oficial brasileira pelo governo federal, no ano de 2014, apresenta características materiais e imateriais que compõe a paisagem cultural deste grupo. Um dos principais marcos que auxiliam na constituição dessa paisagem e no desenvolvimento dessa identidade cultural é a Via Gênova.

A Via Gênova consiste em uma avenida denominada 25 de julho que foi construída no entorno do Arroio Feijão Cru, local no qual, os primeiros imigrantes italianos se instalaram no município. Ao longo desta avenida, foram construídas diversas réplicas de prédios históricos italianos, além da Nave Degli Immigranti, que é um monumento em homenagem ao imigrante italiano. A mesma constitui-se, na atualidade, como o principal ponto turístico da unidade territorial em estudo, materializando, junto com os demais códigos culturais a construção da Paisagem Cultural de Serafina Corrêa.

Considerando a riqueza cultural presente, o trabalho tem como objetivo geral analisar como a Via Gênova resgata as marcas culturais italianas na paisagem cultural do município de Serafina Corrêa. Especificamente buscou-se: (a) realizar um levantamento histórico da colonização do município; (b) identificar quais são os códigos culturais presentes na unidade territorial e (c) analisar como os códigos italianos se inserem no município.

Metodologicamente a pesquisa foi dividias em quatro etapas. Primeiramente, realizou-se um levantamento bibliográfico em teses, dissertações, livros e artigos acerca do tema em estudo. A segunda etapa consistiu no trabalho de campo, no qual foram realizadas entrevistas com os responsáveis da Secretaria de Cultura do município e de associações culturais. Posteriormente, realizou-se um inventário arquitetônico da Via Gênova e uma análise, através de entrevistas com moradores e associações culturais, da importância da mesma na constituição da paisagem cultural de Serafina Corrêa. Na quarta e última etapa, realizou-se a análise e interpretação dos resultados e a redação do trabalho final.

Com base nessas informações supracitadas, e com os dados que foram obtidos durante a pesquisa, foi possível analisar a importância do processo de imigração italiana para a região sul do Brasil, e, sobretudo, para o município enfocado, compreendendo a formação da paisagem cultural do mesmo.

A via Gênova e a paisagem cultural de Serafina Corrêa/RS/Brasil

Os estudos de paisagem carregam em seu conceito uma escala temporal. Inicialmente a paisagem era classificada como tudo aquilo que se vê, eram levados em conta aspectos físicos e naturais. É a partir da segunda metade do século XX que os estudos humanísticos na formação do conceito de paisagem ganham força na ciência geográfica (PIMENTA, 2016).

Na contemporaneidade, a geografia prioriza nos estudos de paisagem as diversas formas com que as sociedades se manifestam e se representam sobre a paisagem. É com esta categoria que se torna possível ler as marcas culturais e históricas dos grupos sociais.

Pode-se dizer que o termo de paisagem é utilizado por diversas áreas de conhecimento, traduzindo várias interpretações, possuindo vários significados dependendo da forma como é utilizado. Essa ampla utilização do conceito de paisagem, faz com que o mesmo seja um dos mais difíceis de se estabelecer em um âmbito científico (VASCONSELOS, 2012).

O conceito de paisagem surge nos primórdios da Geografia Cultural, sendo traduzido do alemão, francês e inglês. A escola alemã classificava a paisagem como sendo a relação entre a paisagem e a região, enquanto que os franceses e americanos utilizavam a paisagem como sinônimo de Geografia. Vemos isso quando lemos que

Para Ratzel, o estudo geográfico da cultura confundia-se com o dos artefatos utilizados pelos homens para dominar o espaço. Para Schlüter e a maioria dos geógrafos alemães das primeiras décadas do século XX, é a marca que os homens impõem à paisagem que constitui o objeto fundamental de todas as pesquisas. Esta é a marca estruturada: o objeto da geografia é apreender esta organização, de descrever aquilo que se qualifica desde então de morfologia da paisagem cultural e de compreender sua gênese. (CLAVAL, 2007, p. 24).

Com os estudos da Geografia Cultural no conceito de paisagem, a disciplina acaba por se dividir em duas correntes teóricas: a Geografia Cultural Tradicional, no início do século XX, a qual trabalhava o conceito de paisagem na morfologia. Posterior a isso, surge, a partir dos anos de 1980 a Nova Geografia Cultural, trabalhada atualmente, que transmite que a paisagem é construída por simbologias. Apesar de as duas terem ideias opostas, ambas carregam em sua essência a ideia de que paisagem é fruto das relações do homem com a natureza (VASCONSELOS, 2012).

O geógrafo humanista americano Carl Sauer (1889-1975) foi o responsável pela consolidação do conceito de paisagem como um conceito científico. O estudioso destacava que a paisagem natural se transforma para a paisagem cultural, e essa, juntamente com as ações humanas se desenvolve concomitantemente. Segundo Sauer, a cultura é o agente, enquanto que a área natural seria o meio, e a paisagem cultural seria o resultado dessas relações (RIBEIRO, 2007, p. 19).

É com o surgimento da Nova Geografia Cultural que esse conceito se enriquece ainda mais. Os pesquisadores dessa nova escola teórica, se utilizaram dos conceitos já trabalhados por Sauer, e criaram novas áreas de análises. Para essa nova corrente, o conceito de paisagem é composto tanto pela morfologia quanto pela carga simbólica que está inserida. Segundo Vasconselos (2007, p. 55) “a paisagem não é única, mas múltipla, podendo ser interpretada de inúmeras formas diferentes”.

Com essas palavras, torna-se evidente que a paisagem não é coisa preexistente, ela é construída a partir da percepção do observador. Cabe ressaltar, que a vivência e as cargas que o observador possui influenciam nas formas em que o mesmo enxerga a paisagem. Isso se explica com as seguintes palavras:

> Paisagem é o que vemos diante de nós. É uma realidade visível. É uma visão de conjunto percebida a partir do espaço circundante. Não tem, assim, uma existência própria, em si. Ela existe a partir do sujeito que a apreende: Cada pessoa a vê diferentemente da outra, não só em função do direcionamento de sua observação, como também em termos de seus interesses individuais. (MARTINELLI; PEDROTTI, 2001, p. 39).

Nos estudos da Geografia Cultural, o processo de construção da paisagem cultural está diretamente ligado ao processo da identificação cultural. Esse processo de construção da identidade vem atrelada a origem a história dos grupos sociais. Essa história se conecta a marcas cultuais, os denominados códigos[107], os quais caracterizam os indivíduos. Brum Neto; Bezzi (2008) destacam que os códigos culturais se caracterizam por ser as simbologias que dão visibilidade da cultura e encontram-se impressos na paisagem cultural.

A paisagem cultural, é compreendida pela Geografia como sendo construída e interpretada através das concepções de cada sujeito. A mesma adquire uma subjetividade e, através da fenomenologia, é vista como um resultado da geograficidade que é estabelecida pelas diferentes interpretações através de nossa vivência. Podem exemplificar isso com as palavras:

A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. Por isso o aparelho cognitivo tem importância crucial nessa apreensão, pelo fato de que toda nossa educação, formal ou informal, é feita de forma seletiva – pessoas diferentes apresentam diversas versões do mesmo fato. Por exemplo, coisas que um arquiteto e um artista veem, outros não podem ver ou o fazem de maneira distinta. (SANTOS, 2014, p. 68).

Percebe-se então, que a paisagem está vinculada as vivências e as concepções do sujeito que a observa. Nota-se também, que atualmente a questão da paisagem cultural, a classifica como sendo um sistema, o qual está interligado e indissociável. Segundo Sauer (1998), a paisagem constitui-se de elementos materiais, combinados com as obras humanas resultantes dos usos que aquele grupo cultural fez na terra.

[107] Os códigos culturais configuram-se como convenções simbólicas partilhadas por uma mesma comunidade social. É responsável pela sua identificação, salientando a diferença, uma vez que cada grupo cultural é permeado por um sistema simbólico de representação particular, (re) construído no constante processo evolutivo das sociedades. (BRUM NETO, 2007, p. 43).

A paisagem cultural do município de Serafina Corrêa

No Brasil, a formação da paisagem cultural está diretamente ligada aos inúmeros processos migratórios que o país sofreu, principalmente durante o século XIX e XX. Os fluxos de colonizadores, principalmente oriundos de países europeus trouxeram consigo uma carga de fazeres e costumes. Os grupos sociais que chegaram se instalaram nas terras desocupadas, e transpassaram seus marcos para o meio, o qual caracterizou esses imigrantes.

O Rio Grande do Sul, teve no final do século XIX o seu apogeu na colonização por grupos sociais oriundos da Europa, principalmente da Alemanha e da Itália. Esses imigrantes se instalaram na região da Serra Gaúcha, a qual apresenta características físicas semelhantes aos países do velho mundo. Essa semelhança física, fez com que a organização espacial desses municípios fosse bastante parecida.

O município de Serafina Corrêa, localizado na região Nordeste do estado, apresentou sua organização espacial exclusivamente mediada pelo grupo étnico italiano, o qual foi o colonizador de suas áreas. A criação do município se deu após o processo de emancipação, no ano de 1960. Até então, o mesmo era distrito de Guaporé, município o qual também foi colonizado por italianos. (PREFEITURA DE SERAFINA CORRÊA, 2017).

Quando os colonizadores chegaram as terras em que atualmente se encontra o município, iniciaram o processo de produção, voltada a agricultura familiar, típica da etnia italiana. Iniciaram com a plantação de uva e milho, e a criação de animais para subsistência. Esses produtos caracterizam a base da alimentação desse grupo social. Além disso, imprimiram sua imaterialidade cultural no espaço, na busca de se identificarem com seu novo lugar, e construírem sua paisagem.

A arquitetura, a gastronomia, e principalmente a oralidade são as principais marcas que o grupo étnico italiano imprimiu no espaço, e são constituintes da paisagem cultural do município. Assim, tornou-se possível, identificar a qual grupo social, está inserido naquele espaço. Considerada a capital Nacional do Talian, o qual é um dialeto trazido pelos imigrantes e transformado em língua oficial brasileira pelo governo federal.

Um dos principais marcos que auxiliam na constituição dessa paisagem e no desenvolvimento dessa identidade cultural é a Via Gênova. A mesma consiste em uma avenida (Av. 25 de julho) que foi construída no entorno do Arroio Feijão Cru[108]. A escolha deste local se deu, devido ao mesmo ser a área do município onde os primeiros imigrantes italianos se instalaram no município (Fig. 2).

[108] O nome do Arroio é Feijão Cru, pois é o local sr. Orestes Assoni e amigos, acamparam perto de um rio, fizeram fogo de chão e colocaram feijão para cozinhar. Saíram para cortar o mato e quando voltaram, mortos de fome, o fogo havia apagado, mas a fome era tão grande que acabaram comendo o feijão cru mesmo! Foram embora e dali a um tempo

Vale ressaltar também, que a Via Gênova está localizada na área central da cidade, com inúmeros prédios públicos ao seu entorno (Fig. 3). A prefeitura municipal, escolas e unidades de saúde encontram-se na avenida, ou em ruas paralelas. Percebe-se, desta forma, a importância que o município deu a este ponto turístico.

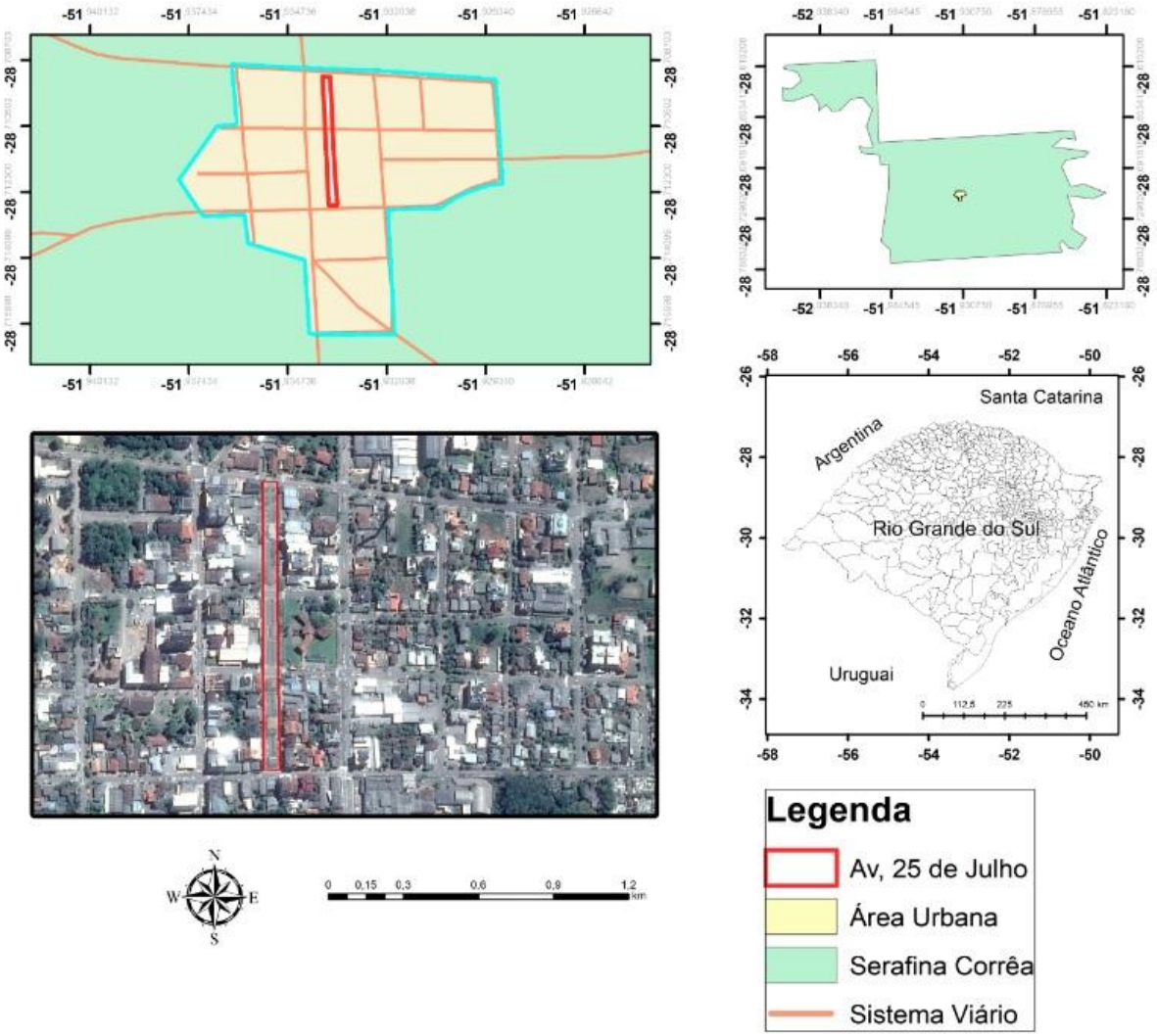


Fig. 2: Localização da Via Gênova no município de Serafina Corrêa.
Fonte: Malha Digital do IBGE, 2016. Org.: IENSSE, Amanda C. 2018.

perguntaram: '- Aonde vamos parar? ' E daí a resposta: '- La ' ndoe ghemo manga el 'Feijão Cru' (PREFEITURA MUNICIPAL DE SERAFINA CORRÊA, 2018).



Fig. 3: Vista aérea da Via Gênova. Fonte: Prefeitura de Serafina Corrêa, 2018.

Ao longo desta avenida, foram construídas diversas réplicas de prédios históricos italianos, além de La Nave Degli Immigranti (Fig. 4), que é um monumento em homenagem ao imigrante italiano. A Via Gênova constitui-se, na atualidade, o principal ponto turístico da unidade territorial em estudo, materializando, junto com os demais códigos culturais a construção da Paisagem Cultural de Serafina Corrêa.



Fig. 4: La Nave Degli Immigranti. Fonte: Trabalho de Campo, 2017. Org.: STEDILE NETO, Ricardo.

A história da Via Gênova está diretamente vinculada aos primeiros imigrantes que se instalaram no município. Isso se explica, pois está localizada as margens do arroio, onde o Sr. Orestes Assoni, e demais amigos se instalaram nos primórdios do município (PREFEITURA MUNICIPAL DE SERAFINA CORRÊA, 2018). Nota-se assim, a importância que o município dá para os imigrantes e os colonizadores que povoaram a área da unidade territorial.

A ideia da construção do monumento foi uma forma de homenagear os imigrantes que lutaram e se afirmaram no novo país. O marco inaugural foi no dia 30 de julho de 1994, durante as festividades dos 34 anos de emancipação do município. Neste dia, foi apresentado o monumento da Via Gênova, o qual consiste num leão alado (Fig. 5), que contém uma urna com mensagens que serão divulgadas no dia 30 de julho de 2092, quando se comemorará os 200 anos da imigração italiana. Esse projeto surgiu ainda com o objetivo de favorecer a arte, cultura e a história dos ancestrais. O nome Via Gênova é devido a maioria dos imigrantes italianos terem partido do porto de Gênova, localizado na Liguria/Itália.



Fig. 5: Monumento de inauguração da Via Gênova.
Fonte: Trabalho de Campo, 2017. Org.: STEDILE NETO, Ricardo.

O projeto inicial, consistia na construção de diversos prédios históricos da Itália, que constituem os principais atrativos turísticos e históricos do país. Os marcos arquitetônicos escolhidos para serem

reproduzidos foram: Castello Inferiore di Marostica; Casa di Romeo; Casa di Giulieta; La Rotonda; O Coliseu e a Torre di Pisa.

Segundo os dados da prefeitura, o lançamento do projeto foi em 1994, e a primeira construção foi entregue no ano de 1996. A entrega das obras se procedeu ao longo dos próximos quatro anos, quando a réplica do Coliseu foi parcialmente entregue no ano 2000. Esta obra não foi finalizada, e a Torre di Pisa, que seria a última réplica a ser entregue não foi construída.

Segundo a secretaria de cultura do município, existem estudos com o intuito de retomar este projeto, com o intuito de terminar as edificações e impulsionar ainda mais o turismo no município. Segundo a secretária de cultura, a ideia da gestão é finalizar a construção do coliseu e construir a Torre di Pisa, em uma área que ainda será definida.

A primeira réplica entregue foi a do Castello Inferiore di Marostica (Fig. 6), o qual consiste em uma construção retangular, sendo caracterizado como uma arquitetura militar. Construído no século XV, originalmente encontra-se na província de Vicenza, na região do Vêneto. Torna-se importante pois realiza-se um jogo de xadrez humano bienalmente[109]. Em Serafina Corrêa, a construção está em destaque, com vista para La Nave Degli Immigranti (Fig. 7), e abriga locais do comércio.



Fig. 6: Castello Inferiore di Marostica. Fonte: Trabalho de Campo, 2017. Org.: STEDILE NETO, Ricardo.

[109] O jogo de xadrez original aconteceu em 1454, quando dois nobres se apaixonaram pela filha do Governador do Castelo di Marostica. A tradição é repetida desde 1923 nos anos pares. No Brasil, em 1991, a cidade de São Bernardo do Campo também reproduziu a tradição italiana (DISCACCIATI, 2016).



Fig. 7: Vista do Castello Inferiore di Marostica. Fonte: Trabalho de Campo, 2017. Org.: STEDILE NETO, Ricardo.

O segundo conjunto arquitetônico finalizado, é um dos mais famosos do mundo. Consiste na Casa di Romeo (Fig. 8) local o qual onde se encontram lápides com versos de Shakespeare. Localizado em Verona, recebe milhões de turistas anualmente, e é um dos principais pontos turísticos do município. Construída no século XIII, e traz inspirações medievais na arquitetura.

Para a construção em solo serafinense, buscou-se compreender todo o entorno em que a edificação original está inserida. Com base nisso, os engenheiros escolheram o melhor local para replica-la. Atualmente, ela abriga uma loja e seu interior tem uma mistura do período medieval com a contemporaneidade.



Fig. 8: Casa di Romeo. Fonte: Trabalho de Campo, 2017. Org.: STEDILE NETO, Ricardo.

Concomitantemente com a Casa di Romeo, o município viu na história de Shakespeare, a possibilidade de atrair mais turistas. Inspirou-se na edificação, também datada do século XIII, localizada também em Verona e construiu a Casa di Giulietta. Na construção original, encontram-se até os dias atuais mobílias da época em que a casa fora construída, além de esculturas e cerâmicas.

Na réplica, os engenheiros foram o mais fieis possíveis, e não deixaram de destacar a sacada, onde Giulietta ficava para aguardar Romeo (Fig. 9). Essas construções foram as que deram inspiração da ideia do romance de Romeu e Julieta. Atualmente, a Casa di Giulietta abriga um museu, onde os turistas podem visualizar a história da colonização do município de Serafina Corrêa. O seu interior está tematizado com utensílios do século XIII.



Fig. 9: Casa di Giulietta. Fonte: Trabalho de Campo, 2017. Org.: STEDILE NETO, Ricardo.

A próxima edificação foi inspirada numa das mais belas Villas da Itália. A Villa Capra, ou Villa Rotonda, consiste um uma residência de campo aristocrática, que demonstra o exemplo do classicismo do século XVI. Construída em Vicenza nos anos 1550, teve inspiração no Panteão, em Roma. Foi o grande sucesso da arquitetura deste prédio que surge o famoso estilo arquitetônico denominado pallodiano. Seu construtor e idealizador foi Andrea Palladio, um grande arquiteto da época. O tamanho de sua obra é tão significativo, que a UNESCO, em 1994 tornou a Villa Capra, assim como as demais obras de Palladio em Vicenza como patrimônio da humanidade.

La Rotonta (Fig. 10), foi entregue em 1999 em Serafina Corrêa, e é vista como uma forma de preservar a classe e a religiosidade no município. Construída em frente da La Nave Degli Immigranti, é uma das mais importantes e imponentes edificações que constituem a Via Gênova. Atualmente, o prédio recebe alguns eventos, além de ser sede de uma loja de artesanato típico da região. Ela é gerida em parceria do poder público e privado. A população a considera como sendo a mais bela réplica de todo o caminho.



Fig. 10: La Rotonda. Fonte: Trabalho de Campo, 2017. Org.: STEDILE NETO, Ricardo.

A última obra a ser entregue, durante o ano de 2000, foi a réplica do Coliseu (Fotografia 9). Esta construção não foi finalizada, por divergências políticas e econômicas. Alguns moradores, com bom humor, fazem comparações com a construção original, a qual também não foi finalizada durante os anos 400 d.C. O Coliseu original, em 2007, recebeu o título de uma das sete maravilhas do mundo moderno.

Inspirado na imponente construção romana do século I, o qual foi palco de grandes marcos históricos da sociedade europeia durante a formação do império romano, traz consigo uma grande bagagem de história e importância para o grupo social. É a edificação que mais identifica a Itália, e por isso é um grande identificador e criador da identidade ítalo-brasileira no município de Serafina Corrêa.

Devido a obra ter sido entregue inacabada, não foi possível dar a ela o destino original. A ideia, segundo o projeto, seria transformá-lo em um centro de convenções. Além disso, esperava-se que houvesse a possibilidade de realizar-se atividades religiosas no local, em concordância com o Coliseu

original, que possui uma forte ligação com a Igreja Católica, onde ocorrem procissões e missas no seu interior em datas importantes. Atualmente a estrutura abriga um museu, onde há a exposição de obras de arte, e documentos históricos da criação do município.

Cabe destacar, que tanto a população quanto o poder público, destacam a réplica do coliseu como sendo a mais importante edificação da Via Gênova. Segundo os mesmos, esta obra é a que mais identifica a paisagem como sendo uma paisagem cultural italiana.



Fig. 11: O Coliseu. Fonte: Trabalho de Campo, 2017. Org.: STEDILE NETO, Ricardo.

Com base nas informações que foram observadas e obtidas durante o campo, percebe-se que a Via Gênova constitui a paisagem cultural de Serafina Corrêa, e reafirma no espaço a cultura italiana. Além disso, podemos destacar outros códigos culturais de suma importância para essa construção da paisagem cultural.

A oralidade é o principal código presente no município. A utilização do dialeto Talian é tão forte entre os moradores, que placas, comércio, escolas, entre outros o utilizam como língua mãe. Destaca-se a importância disso, pois é uma forma de transmistir os costumes trazidos pelos ancestrais as novas gerações.

Além disso, o município é referência na gastronomia. Os vinhos e os pratos típicos italianos são marcas não só de Serafina Corrêa, como de toda a região da Serra Gaúcha. Vale ressaltar a FestPizza, a qual consiste em uma festividade promovida anualmente, onde ocorrem atividades culturais

durante dois finais de semana no mês de julho. Durante essa festa são servidas pizzas, sucos, vinhos e espumantes que são produzidos na região. Segundo a secretaria de cultura, essas festividades tem um papel importantíssimo para o turismo e para a economia da região, pois a mesma atrai turistas de diversas áreas do estado.

Outro código que compoe a paisagem cultural de Serafina Corrêa é a religiosidade. Em concordância com os italianos que chegaram ao país, seus descendentes mantem a fé e a preservam. Vê-se isso quando se percorre as ruas do município, e principalmente os distritos e localidades, dando um enfoque especial ao distrito de Silva Jardim, onde há um grande número de capitéis construidos pelos moradores. O principal marco da religiosidade na unidade territorial é a Romaria de Nossa Senhora do Rosário, que ocorre todo terceiro domingo do mês de maio. Essa romaria reune milhares de pessoas, não apenas da sociedade serafiniense, como também de outros municípios ao seu redor.

Portanto, torna-se possível analisar a forma como a sociedade de Serafina Corrêa valoriza e cultiva as tradições trazidas por seus antepassados. A riqueza cultural existente no município, mesmo sendo caracterizado como de pequeno porte, e a forma como seus descendentes a cultuam possibilita o desenvolvimento economico e social da unidade territorial.

Considerações finais

O conceito de paisagem é trabalhado na ciência geográfica desde os seus primordios. Cada escola e temporalidade da Geografia traz consigo o seu conceito de paisagem. Porém, é durante o seculo XX que a paisagem assume o papel que trabalhamos até a atualidade.

Com o inicio dos estudos no conceito de paisagem cultural, a Geografia Cultural foi se desenvolvendo e qualificando ainda mais os seus conceitos. É a partir dos estudiosos da Nova Geografia Cultural, que o conceito de paisagem cultural ganha uma cientificidade, e é visto na contemporaneidade como uma das principais categorias de análise da geografia.

Os estudos da paisagem cultural no Brasil se desenvolvem a partir da década de 1980, assumindo o papel de conhecer para preservar. A ideia de preservar as culturas e as marcas que os grupos sociais imprimem no espaço através de suas simbologias. Além disso, a crescente expansão do capitalismo e da globalização fez com que muitos gestores buscassem formas de ressaltar a identidade cultural que possuem. Construir formas de efetivarem a paisagem cultural que se está inserido.

O Brasil, por ter sido colonizado por diversos grupos sociais, possui uma diversidade cultural de grande representatividade. Isso tornou-se indissociavel analisar a natureza com as marcas que essas culturas deixaram na nova terra.

O Rio Grande do Sul, tem sua paisagem cultural constituida pelo planalto, pelas coxilhas, e o mais importante, pelo seu grupo social. As regiões da Serra Gaúcha tiveram sua construção cultural baseada pelos imigrantes europeus.

Serafina Corrêa se constitui como sendo um município italo-brasileiro, o qual imprime as marcas culturais do grupo étnico italiano até os dias atuais. Os códigos presentes no município compoe a paisagem cultural do mesmo. Ao se chegar, já nota-se que o povo italiano é o colonizador da área.

A Via Gênova se destaca como sendo a materialidade dessa paisagem cultural do município. As construções vieram com o intuito de se associar à oralidade, gastronomia, religiodade para identificar, homenagear e construir a noção de identificação perante as novas gerações.

Destaca-se por fim, a construção dessa paisagem culutral italo-brasileira possibilitou o desenvolvimento do município, pois atrai turistas, o que gera uma melhora na economia. Pode-se dizer então, que a Via Gênova é um dos principais construtores da Paisagem Cultural de Serafina Corrêa.

Bibliografia

BRASIL. Chancela da Paisagem Cultural Brasileira. Portaria 127 de 30 de abril de 2009. Disponível em: <https://iphanparana.files.wordpress.com/2012/09/portaria-iphan-chancela-da-paisagem cultural.pdf> Acesso em: 20 de jan. 2018.

BRUM NETO, H. *Regiões Culturais: A Construção de Identidades Culturais no Rio Grande do Sul e sua Manifestação na Paisagem Gaúcha.* 2007. 319 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Maria.

BRUM NETO, H., BEZZI, Meri Lourdes. *Regiões culturais: a construção de identidades culturais no Rio Grande do Sul e sua manifestação na paisagem gaúcha*. Sociedade e Natureza. Uberlândia, vol. 20, n. 2, p. 135-155, 2008.

CLAVAL, Paul. *Geografia Cultural*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2007.

CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. Geografia Cultural: introduzindo à temática, os textos e uma agenda. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). *Introdução á geografia cultural.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 9-18.

DISCACCIATI, Isa. *Italia per Amore.* O famoso xadrez humano de Marostica. Disponível em: <http://italiaperamore.com/famoso-xadrez-humano-marostica/> Acesso em: 20 de jan. 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA *(IBGE)*. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/> Acesso em: 20 de jan. 2018.

LORENSI, Deise C. T. *Geografia Cultural e Música Gaúcha: a construção da paisagem cantada da 13ª região tradicionalista do Rio Grande do Sul*. 2017. 165 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Maria.

MARTINELLI, Marcello; PEDROTTI, Franco. *A cartografia das unidades de paisagens: questões metodológicas*. Revista do Departamento de Geografia da USP, São Paulo, p. 39-46, 2001.

MAXIMIANO, Liz Abad. *Considerações sobre o conceito de paisagem.* R. RA'E GA, Curitiba: Editora da UFPR, n. 8, p. 83-91, 2004.

PIMENTA, Margareth A. *A paisagem cultural: multiplicidade interpretativa e políticas de preservação*. Ateliê Geográfico. Goiânia, v. 10, n. 2, p. 97-114, ago. 2016.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SERAFINA CORRÊA. Disponível em: <http://www.serafinacorrea.rs.gov.br/> Acesso em: 20 de jan. 2018.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. *Índice de Desenvolvimento Humano.* Disponível em: <http://www.br.undp.org/content/brazil/pt/home/idh0.html> Acesso em: 20 de jan. 2018.

RIBEIRO, Rafael Winter. *Paisagem cultural e patrimônio.* Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. 6 ed. São Paulo: Ed. Da USP, 2014.

SAQUET, Marcos A. *Os tempos e os territórios da colonização italiana*. 2002. 259 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Estadual Paulista.

SAUER, Carl O. "A morfologia da paisagem" *in* CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura.* Rio de Janeiro: Ed. UERJ. 1998 [1925]. p. 12-74.

SELL, Jaciele C. *Estradas Paisagísticas: estratégia de promoção e conservação do patrimônio paisagístico do pampa Brasil-Uruguai*. 2017. 322 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Maria.

VASCONSELOS, Marcela C. A. "As fragilidades e potencialidades da chancela da paisagem cultural brasileira". Revista CPC, São Paulo, n. 13, p. 51-73, nov. 2011/abr. 2012.

PUESTA EN VALOR DEL PARQUE SANTA TERESA COMO PAISAJE CULTURAL

PROYECTO Y ORDENAMIENTO DEL PAISAJE EN LOS

LINEAMIENTOS GENERALES DE SU PLAN DIRECTOR

Rosana Sommaruga

Resumen: La ponencia constituye una síntesis de los estudios paisajísticos desarrollados en el marco del asesoramiento “Lineamientos generales para el Plan Director del Parque Santa Teresa”, Convenio realizado entre el Ministerio de Turismo (MINTUR) y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de la República (UDELAR) entre agosto de 2015 y julio de 2016.

El objeto del Convenio es posicionar al Parque Santa Teresa como “parque modelo” para el Uruguay todo, poniendo en valor sus características patrimoniales, paisajísticas y medioambientales, coadyuvando así a su promoción turística y socio - cultural. El trabajo general conjuga distintos estudios disciplinares y aportes externos. El programa de Investigación “Paisaje y Espacio Público” del Instituto de Diseño (IdD) en colaboración con VIDIALAB desarrolla la Caracterización y Valoración Paisajística del Parque, a través de estudios y propuestas sobre sus estructuras paisajísticas, las percepciones socioculturales y la calificación del paisaje visual.

Palabras clave: Paisaje Cultural; Ordenamiento Paisajístico; Patrimonio.

PUT IN VALUE OF THE SANTA TERESA PARK AS A CULTURAL LANDSCAPE PROJECT AND ORDINANCE OF THE LANDSCAPE IN THE GENERAL GUIDELINES OF ITS MASTER PLAN

Rosana Sommaruga

Abstract: The paper is a summary of the landscape studies developed in the framework of 'Lineamientos generales para el Plan Director del Parque Santa Teresa' (General guidelines for Santa Teresa Park Master Plan),agreement made between the Ministry of Tourism, and the Faculty of Architecture, Design And Urbanism of the University of the Republic between August 2015 and July 2016.

The purpose of the Convention is to position the Santa Teresa Park as a "model park" for Uruguay, putting in value its patrimonial, landscape and Environmental characteristics, thus contributing to its tourism and sociocultural promotion. The entire project includes and combines different disciplinary studies as well as external contributions. The Research program “Landscape and Public Space” from the Institute of Design in collaboration with VIDIALAB develops the Characterization and Landscape Assessment of the Park, through studies and proposals on its landscape structures, sociocultural perceptions and the qualification of the visual landscape.

Keywords: Cultural Landscape; Landscape planning; Heritage.

PUESTA EN VALOR DEL PARQUE SANTA TERESA COMO PAISAJE CULTURAL

PROYECTO Y ORDENAMIENTO DEL PAISAJE EN LOS

LINEAMIENTOS GENERALES DE SU PLAN DIRECTOR

Rosana Sommaruga[110]

1 - Introducción

La siguiente ponencia constituye una síntesis de las investigaciones y estudios paisajísticos desarrollados en el marco del asesoramiento "Lineamientos generales para el Plan Director del Parque Santa Teresa", realizado por Convenio entre el Ministerio de Turismo (MINTUR) y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de la República (UDELAR) entre agosto de 2015 y julio de 2016. El objeto del Convenio es posicionar al Parque Santa Teresa como un "parque modelo", referente para todo el país, poniendo en valor sus características patrimoniales, paisajísticas y medioambientales, así como aspectos relacionados a su articulación con otras piezas territoriales de la región, el desarrollo de sus infraestructuras con modalidades sustentables, propuestas inclusivas de comunicación y accesibilidad universal, entre otros.

El Programa de Investigación "Paisaje y Espacio Público" del Instituto de Diseño (IdD) en colaboración con el Laboratorio de Visualización Digital avanzada (VIDIALAB) desarrolla la Caracterización y Valoración Paisajística del Parque. No obstante, el trabajo conjuga estudios académicos de distintos ámbitos disciplinares con aportes externos relevados a través de encuestas, entrevistas y encuentros consultivos, todos ellos orientados a la elaboración conjunta de propuestas de promoción turística y socio – cultural del Parque enmarcadas en una propuesta integral modélica, de lineamientos generales para su Plan Director.

[110] Colaboradores: Victoria López y José García.

La mirada paisajística entonces, se complementa con otros estudios como por ejemplo: la evolución histórica del Parque y valoración del patrimonio arquitectónico; el diagnóstico arqueológico e identificación de sitios y categorías de conservación; la inserción de la pieza territorial en las dinámicas regionales; el estudio de usos y actividades fundamentalmente en época estival atendiendo a la capacidad de carga del Parque, movilidad y accesibilidad dentro y fuera del mismo, equipamientos turísticos y gestión ambiental de aguas y residuos, recomendaciones de diseño de los elementos e interfases de comunicación e identificación de temas de proyecto.

Los ámbitos de la UDELAR que participan en el trabajo son: el Instituto de Diseño - Paisaje y Espacio público; Diseño y Comunicación – (IdD); el Instituto de Teoría y Urbanismo (ITU); el Instituto de Historia (IHA); el Departamento de Anteproyecto y Proyecto de Arquitectura (DEAPA); el Laboratorio de Visualización Digital avanzada (VIDIALAB) de FADU; la Licenciatura en Diseño de Paisaje (LDP) y Licenciatura en Gestión Ambiental (LGA) del Centro Universitario de la Región Este (CURE) Maldonado y profesores del CURE Rocha y el Instituto Mecánica de los Fluidos (IMFIA) de la Facultad de Ingeniería (FING). Los aportes extra disciplinares, involucran Instituciones públicas y privadas como el Ministerio de Turismo, el Servicio de Parques del ejército (SEPAE) del Ministerio de Defensa, el Sistema Nacional de áreas protegidas (SNAP), organizaciones sociales de la Región, de balnearios aledaños, residentes y visitantes del parque, entre otros.

El equipo responsable del Instituto de Diseño en la Caracterización y valoración del paisaje es coordinado por quien suscribe y está conformado por: Mag. Arq. Norma Piazza, Arq. Rosana Sommaruga y Dra. Arq. Ana Vallarino [responsables], Arq. Graciela Baptista, Bach. José García, Arq. Victoria López Ligerini, Bach. Sofía Massobrio, Arq. Leticia Mora, Bach. William Pérez (Técnico SIG), Dip. Arq. Laura Pirrocco, Arq. Javier Prieto e Ing. Agr. Pablo Ross.



Fig. 1: Fortaleza de Santa Teresa. Ubicación estratégica e impronta en el paisaje. Fuente: VIDIALAB.

2 - La Fortaleza como génesis del parque y el Proyecto Arredondo como génesis del paisaje cultural

La Fortaleza de Santa Teresa, construida entre 1765 y 1775 en el departamento de Rocha a 302 km de la capital del país, integra, con el fuerte San Miguel y la Fortaleza General Artigas de Montevideo, un inestimable testimonio de las luchas coloniales por el territorio entre españoles y portugueses. Por su impronta en el paisaje, se comporta como el principal landmark de la región que la singulariza y representa. El Parque, surge en 1920 por iniciativa de Horacio Arredondo que, ante la constatación de su estado ruinoso se propone reconstruirla, escribir su historia y protegerla de los médanos que la sepultaban fijando a éstos con plantaciones forestales. Creado inicialmente para proteger, enmarcar y poner en valor a este monumento, se consolida durante el siglo XX y constituye hoy una pieza territorial de gran escala, conformando uno de los principales parques públicos y equipamientos turístico - costeros del país.



Fig. 2: Publicaciones históricas de promoción turística. Fuente: Equipo de investigación.

2.1 - La Fortaleza como patrimonio a recuperar / El Proyecto Arredondo

En 1917, inspirado por la lectura de un texto escrito por Luis Melián Lafinur en 1882 acerca del estado ruinoso en que ya entonces se encontraba la Fortaleza de Santa Teresa, Horacio Arredondo visitó el lugar. Casi sepultada por los médanos, la “pétrea silueta de la construcción militar” se le presentó a la vista en medio de un “panorama desolador”:

> “La impresión que recibí del arcaico monumento fue profunda. Y, “[…] a la vista de ese espectáculo desconsolado, es que se me ocurrió la triple idea de escribir su historia, de reconstruirla y de efectuar la consolidación de los médanos, fijándolos con plantaciones forestales apropiadas” (Arredondo, 1962: 5-6).

Los tres objetivos fueron cumplidos, y el tercero de ellos ampliamente superado por la construcción de un gran parque de 3.000 hectáreas. (Torres, 2016: 9)

De esta forma comienza el primer capítulo del trabajo “Lineamientos generales…” nominado: Antecedentes Históricos y da cuenta cabal del origen del Parque Santa Teresa así como también, del carácter temerario de su creador. Las limitaciones para movilizarse desde la capital del país hacia esta región lejana e inaccesible del territorio, los recursos disponibles y las dificultades del momento histórico, permiten imaginar la envergadura de la empresa. Lo ambicioso de la misma se refleja finalmente en la transformación de las plantaciones forestales apropiadas en un proyecto de parque diseñado.

Como Paisajista autodidacta, Horacio Arredondo recoge y suscribe criterios de la época, comúnmente manejados para la creación de parques y jardines. Su proyecto de parque, presenta referencias expresas al estilo apaisado del jardín inglés. Debía realizarse un parque paisajista (Arredondo, 1955) que entre otros aspectos articule las reglas de la perspectiva, ponga en valor la topografía y características del lugar y brinde especial atención a la consideración estética de la selección de especies y agrupamientos vegetales. Por otra parte, dicho estilo principal que daría unidad al conjunto, debería conformarse con sectores y configuraciones diversas que otorgarían variedad al parque. Para ello Arredondo recurre a tres modelos predominantes: el parque umbroso, el parque alegre y el parque pintoresco.

2.2 - Una propuesta integral / El paisaje cultural

Los tres objetivos planteados por Arredondo evidencian una manera integral de abordar el problema, donde la revalorización del patrimonio natural e histórico cultural se conjuga con la creación de nuevos paisajes representativos del espíritu de la época. La reconstrucción del relato, la recuperación del monumento y la generación de un parque que lo enmarque y ponga en valor, da cuenta de una temprana conceptualización del paisaje como constructo cultural. (Sabaté, 2004) Los objetivos planteados por Arredondo para esta intervención integral, conjugan a su vez distintas consideraciones “paisajísticas” donde la Fortaleza como motivo central del Parque se articula con éste, siendo el mismo, lugar de emociones estéticas y sitio de estudio para naturalistas. (Arredondo, 1962)

En particular, la Fortaleza en sí misma, constituye un evento paisajístico indiscutible. A su valor histórico, simbólico y patrimonial, se suma su impronta en el paisaje por su ubicación estratégica, constituyendo a su vez una gran plataforma de acceso visual al territorio. La Fortaleza se comporta como un mojón paisajístico, singular y representativo de la región.



Fig. 3: Fortaleza de Santa Teresa. Vista hacia los bañados. Fuente: toma fotográfica equipo de investigación.

"Los paisajes culturales son ilustrativos de la evolución de la sociedad humana y del uso del espacio a lo largo del tiempo y poseen la capacidad de hacer visibles los elementos culturales esenciales y distintivos de una región". (Convención de patrimonio Mundial de la UNESCO, 1998 disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php)

Casi 100 años después de la creación del Parque, se plantea un nuevo desafío de revalorizar este rico patrimonio natural, cultural y paisajístico desde el hoy.

La hipótesis de trabajo que orienta la elaboración de los Lineamientos Generales del Plan plantea que: El Parque Santa Teresa reúne las condiciones para convertirse en un Parque modelo de referencia en cuanto al Ordenamiento paisajístico y territorial y la Gestión turística y ambiental a escala nacional. En este marco, se reivindica la pertinencia del concepto de Paisaje cultural para una nueva etapa de revalorización del territorio.

3 - Objetivos generales y específicos

3.1 - Objetivos generales

Se plantean entonces, los objetivos generales del trabajo que a modo de Directrices, enmarcarán los objetivos específicos, las líneas de acción estratégicas y recomendaciones. En el presente documento, del conjunto de objetivos generales del trabajo, se hace referencia a los directamente relacionados con los estudios del paisaje. Estos son:

- Revalorizar los elementos históricos patrimoniales y su importancia en la conformación territorial y construcción de identidad a diferentes escalas;
- Reivindicar la condición de constructo cultural del paisaje apostando a la confluencia de saberes y actores territoriales para su construcción colectiva;
- Reconocer la cualidad organizativa de la mirada paisajística a través de la identificación de sus configuraciones y la puesta en valor de sus atributos visuales caracterizadores;
- Promover la consideración del paisaje como materia de proyecto reivindicando su condición proactiva en todas las formas de intervención, ya sean éstas de preservación, transformación o invención.

3.2 - Objetivos específicos

En el marco anterior se plantean un conjunto de objetivos específicos de los cuales se destacan:

- La puesta en valor del Parque Patrimonial de Santa Teresa, reconociendo su importancia histórico cultural a escala Nacional;
- La construcción de un Proyecto de paisaje que articule la preservación del legado histórico de Arredondo con representaciones paisajísticas contemporáneas;
- La organización del paisaje en función de un modelo de planificación y manejo alternativo a los habitualmente desarrollados en la faja costera.

4 - La consideración del paisaje cultural en la estrategia teórica metodológica

Consecuentemente con la idea de paisaje cultural antedicha, se diseña la estrategia teórico metodológica para la Caracterización y Valoración del Paisaje. La misma se conforma por dos etapas fundamentales, la construcción de un marco referencial preliminar y la caracterización y valoración del paisaje propiamente dicha.

En la primera etapa de los estudios preliminares, se construye un marco referencial que incluye el reconocimiento paisajístico general, el análisis de referentes paisajísticos nacionales e internacionales y la realización de encuentros consultivos con el fin de relevar las diferentes ideas de Parque Modelo que poseen los distintos actores y organizaciones involucradas.

El reconocimiento paisajístico general conformado por relevamientos preliminares del sitio y sus principales características así como la sistematización de información secundaria, - fundamentalmente en lo que respecto al análisis y prefiguración del Proyecto paisajístico de Arredondo - se realiza a través de la indagación de documentos escritos por el autor, dado que el plano original no pudo encontrarse en ninguno de los archivos históricos especializados del país.

El estudio de referentes paisajísticos nacionales e internacionales, incluye la consideración del paisaje en las Áreas protegidas ya que si bien el Parque no integra el Sistema Nacional de Áreas Protegidas, tiene múltiples vínculos con importantes áreas del Sistema por proximidad y por ser el mismo Parque plausible de categorización para su preservación.

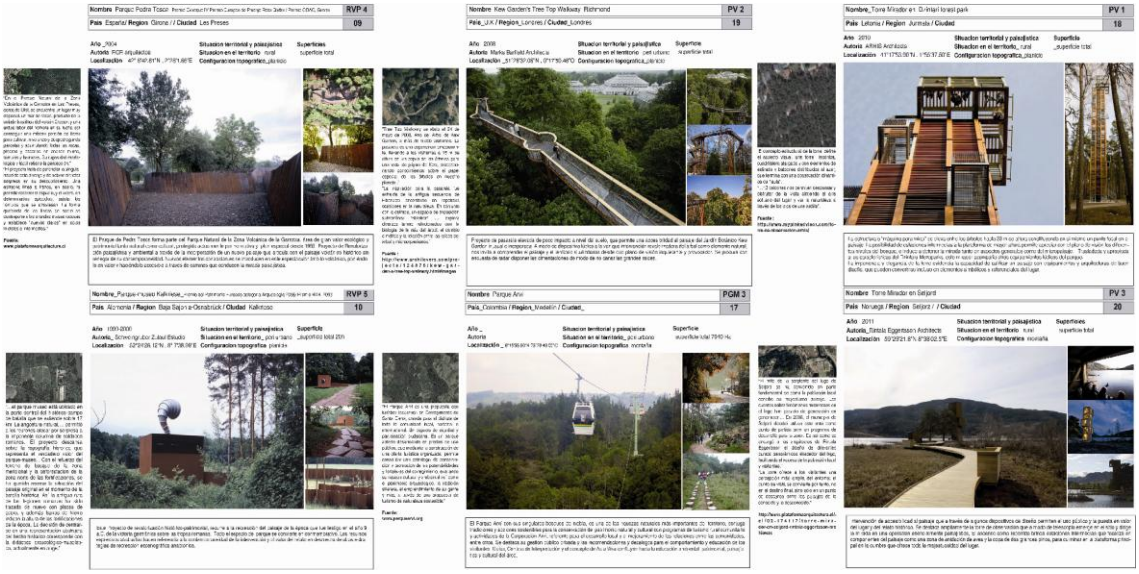


Fig. 4: Análisis de referentes paisajísticos nacionales e internacionales. Ejemplos. Fuente: elaboración equipo de investigación.

Por otra parte, el estudio de 24 ejemplos nacionales e internacionales, - muchos de éstos premiados en instancias de concursos -, permiten identificar y analizar su excelencia desde el punto de vista del diseño y de la gestión, como sus aciertos sectoriales que evidencian buenas prácticas en distintos componentes del ejemplo. Clasificados en diversas categorías, se seleccionan y analizan proyectos de restauración o regeneración ambiental y paisajística, donde áreas de riesgo o sitios degradados se restauran y reconvierten en nuevos proyectos de espacio público que brindan servicios ecosistémicos; proyectos de revalorización paisajística y patrimonial donde la preservación y resignificación del patrimonio natural o cultural se convierte en el eje de la intervención; Planes de Protección, gestión y manejo de áreas protegidas, Reservas o áreas naturales como aspectos destacados a analizar y finalmente ejemplos destacados que ponen en valor el paisaje visual a través de arquitecturas y equipamientos que brindan una mayor y mejor accesibilidad al paisaje.

Paralelamente en esta etapa preliminar, se comienzan los encuentros consultivos con distintos actores, organizaciones no gubernamentales, comunidad en general e Institucionales como el propio Ministerio de turismo y el Servicio de Parques y Jardines del Ejército (SEPAE) del Ministerio de Defensa quienes son los gestores actuales del Parque. De esos encuentros se procura establecer las distintas ideas de Parque Modelo de todos los actores involucrados las que se conjugarán a lo largo del trabajo.

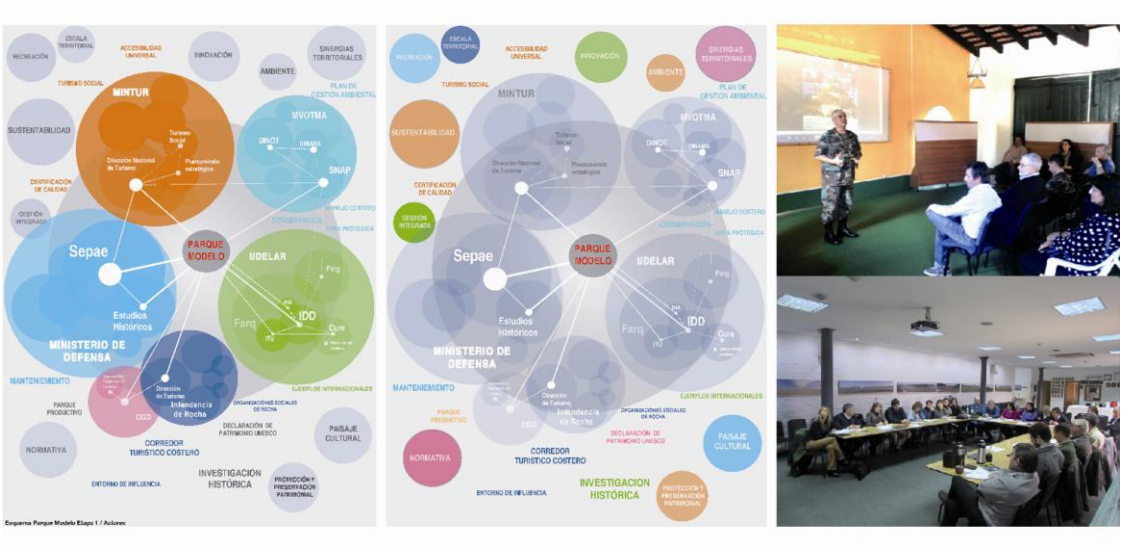


Fig. 5: Articulación de temas y actores. Encuentros consultivos. Fuente: elaboración equipo de investigación.

En una segunda etapa se desarrolla la Caracterización y Valoración Paisajística del Parque, a través de 3 líneas fundamentales: la identificación de sus estructuras paisajísticas desde el punto de vista del componente vegetal, la identificación de los recursos paisajísticos a través del relevamiento de las percepciones socio culturales y el análisis y valoración del paisaje visual a múltiples escalas.

Estas líneas de trabajo no solo intentan responder a la idea de paisaje cultural en sentido amplio. Atienden fundamentalmente a la propia conceptualización del paisaje a la cual se suscribe, donde la intencionalidad y el reconocimiento del paisaje como constructo signan los trayectos metodológicos. Se entiende al "paisaje como una mirada, una manera de ver y de interpretar…" (NOGUÉ, 2007: 12) así como construcción cultural donde la confluencia de actores y saberes es instancia fundamental.



Fig. 6. Modelos del Proyecto Arredondo. Parque Alegre. Parque Pintoresco. Parque Umbroso.
Fuente: tomas fotográficas equipo de investigación.

4.1 - Estructuras paisajísticas desde el punto de vista del componente vegetal

Dado el alcance del trabajo, la gran extensión del Parque y los recursos disponibles, se opta por centrar el análisis en el componente vegetal, y se recurre fundamentalmente a relevamientos de campo así como a la sistematización del material antecedente, realizando avances significativos en el estudio del mismo.

Los relevamientos de campo, permiten el análisis y reconocimiento general de las diferentes áreas del parque y aledaños, donde además de las áreas arboladas, se distinguen las praderas, los bañados y áreas lagunares y la faja costera como hábitat característico y singular. En las áreas arboladas propiamente dichas se diferencian el monte indígena y el bosque forestado principalmente con especies exóticas. Sin embargo, en muchas de estas zonas se presentan composiciones mixtas donde lo exótico convive con lo nativo. De igual forma, en posteriores reconocimientos visuales se identifican las principales configuraciones caracterizadoras del Proyecto Arredondo según los tres modelos que éste propone, el Parque grave o grandioso, el Parque alegre o riente y el Parque Pintoresco.

Por otra parte los relevamientos de campo permiten también, la definición de una cartografía fotográfica perceptual que habilita a vislumbrar la gran riqueza paisajística de su patrimonio natural tanto por las configuraciones de afloramientos rocosos preeminentes en el área, como por la gran diversidad de especies y conformaciones vegetales, poniendo en valor la anatomía artística de los mismos.



Fig. 7: Cartografía fotográfica perceptual. Panorámicas verticales, visuales cercanas y detalles.
Fuente: tomas fotográficas equipo de investigación. Informe final.

A su vez la sistematización y organización de la información secundaria permite realizar mapas de agrupamientos vegetales y se basa fundamentalmente en el procesamiento de los relevamientos dendrológicos obtenidos en 1995 por cuatro trabajos de tesis de grado de la Facultad de Agronomía. Se han seleccionado algunas especies y mapeado por áreas, reagrupando algunas de ellas para obtener una cartografía que destaque los sectores de bosque, monte indígena, especies invasoras, coníferas y palmeras.

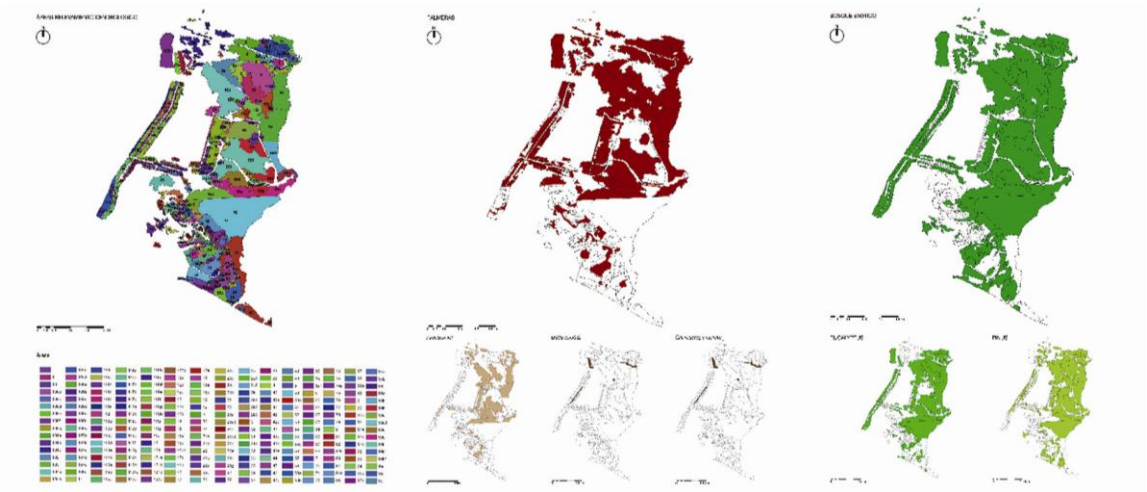


Fig. 8: Mapas de Agrupamientos vegetales. Especies por Layers.
Fuente: Elaboración de mapas según sistematización de información secundaria. Proyecto SIG. Informe final.

Esta información se digitaliza a fin de generar insumos imprescindibles para esta etapa de lineamientos y futuras etapas de planificación. De la misma se obtiene: el listado de especies por área y un listado general codificado de especies vegetales, actualizado con verificaciones de campo.

Entre los aportes de la primera línea de trabajo se encuentran, la sistematización y digitalización del relevamiento dendrológico antecedente lo que constituye un primer paso hacia un Inventario general, las recomendaciones hacia un Plan de Gestión Manejo y Mantenimiento del Parque y las pautas para Programas de educación y sensibilización a través de actividades de divulgación, investigación, formación y enseñanza como estrategias principales. Las acciones propuestas se orientan a la realización en futuras etapas de un Inventario vegetal georeferenciado; la creación de un Sistema integral botánico – zoológico que, entre otros aspectos plantea retomar la propuesta del Arboretum comenzada en 1954, revitalizar las estructuras existentes del Invernáculo, Sombráculo y Rosaleda y promover la modalidad de Bioparque para el área recreativa existente con animales y pajarera. Complementariamente la reinstalación del Vivero apuesta a un Parque productivo y autosustentable, aprovechando las posibilidades de material proveniente del parque en general, permitiendo la obtención de semillas de calidad para reproducción y sustitución de ejemplares (almácigos, compost) venta, etc.

4.2 - Recursos Paisajísticos a través de las Percepciones Socioculturales

Reivindicando la condición de constructo cultural del paisaje en tanto confluencia de saberes y actores, la segunda línea de trabajo, refiere a la identificación de los recursos paisajísticos a través del relevamiento de las Percepciones Socioculturales, como estrategia para el reconocimiento de fortalezas y potencialidades a través de estas valoraciones.

Entre sus objetivos particulares se pretende: Descubrir cuál es el territorio que los habitantes y usuarios reconocen como parte del Parque; reconocer las preferencias paisajísticas de los habitantes y usuarios del Parque y detectar los componentes más valorados; localizar la distribución de estas preferencias en el territorio, identificar los paisajes percibidos como relevantes para proteger y reconocer futuros deseables, entre otros aspectos. Para ello se diseña un enfoque metodológico combinado entre 3 fases de trabajo: la consulta a actores, desarrollado con estudiantes de la Licenciatura en Diseño de Paisaje LDP; el procesamiento de información proveniente de la promoción turística y el relevamiento de historias del Parque a través de leyendas y representaciones pictóricas y literarias. Esta línea permite entre otros aspectos, la construcción del relato hacia una propuesta de revalorización del paisaje cultural e instalación de nuevos imaginarios.

4.2.1 - Consulta a actores

Esta indagación exploratoria de percepciones sobre el paisaje se realiza a través de consulta a actores con formato de encuesta. Se desarrolla en el marco de un curso opcional especialmente formulado para tal fin, en el ámbito de la Licenciatura en Diseño de Paisaje del CURE (UDELAR). Este curso se realiza bajo la modalidad de pasantía académica en investigación-extensión, involucra a estudiantes de grado y deviene en la realización de 309 encuestas.

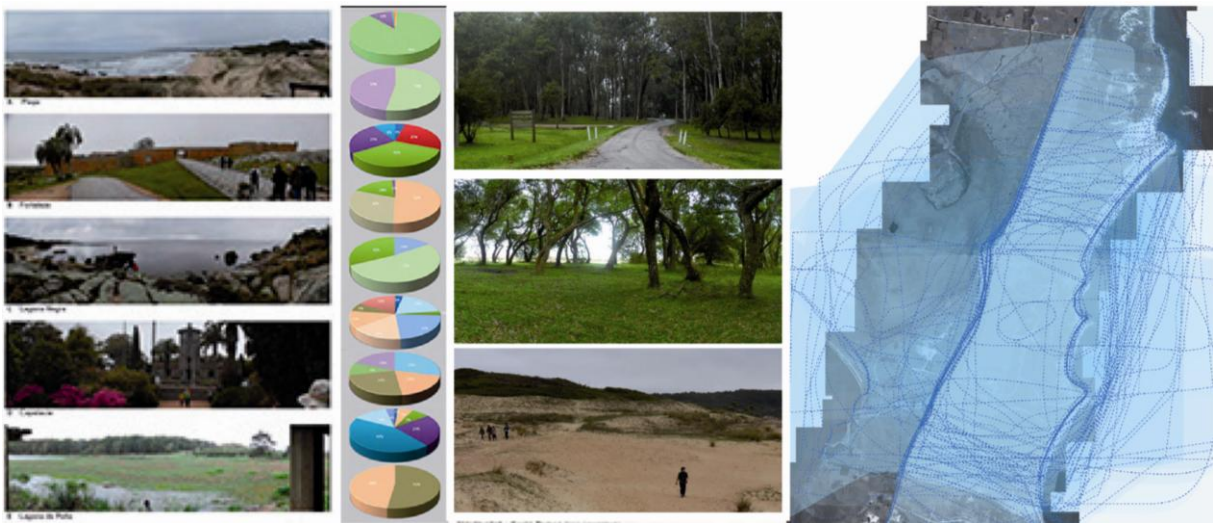


Fig. 9: Consulta a actores. Encuesta por preferencia de imágenes.
Fuente: Productos del curso opcional de la LDP, Percepciones socio culturales. Caso parque Santa Teresa. Informe final.

4.2.2 - Relevamiento de elementos identitarios y turístico paisajísticos destacados

A partir del procesamiento de información proveniente de la promoción turística se identifican los componentes que se valoran y se consideran característicos, identitarios y paisajísticos destacados del Parque Santa Teresa.

Se realiza la búsqueda de material de difusión en versiones papel (folletería) y digital (más de 12 portales web estatales y privados) y se realiza entre otros procesamientos, rangos de preferencia en función de la cantidad de veces que el atractivo turístico es nombrado.



Fig. 10: Relevamientos de información turística. Fuente: recopilación de imágenes equipo de investigación. Informe final.

4.2.3 - Percepciones a través de historias, relatos y representaciones

Relatos, historias y otras representaciones hacen accesible la experiencia del paisaje en tiempos pasados, conectan memorias individuales con memorias colectivas y van más allá de la descripción física poniendo de manifiesto valores estéticos, simbólicos e identitarios del paisaje. Nos comunican el carácter y la esencia del lugar. (Piazza, 2014)



Fig. 11: Historias, relatos y representaciones.
Fuente: Recopilación y elaboración de imágenes equipo de investigación. Informe Final.

Se realiza una búsqueda y relevamiento de historias, relatos y representaciones relativas al Parque Santa Teresa en distintas bibliotecas de la Universidad de la República, Biblioteca Nacional, museos y en publicaciones digitales. Los documentos estudiados abordan este paisaje desde las épocas donde el territorio agreste estaba calificado solo por la presencia de la fortaleza, hasta el parque diseñado para el disfrute del patrimonio cultural y natural. Entre ellos se encuentran libros, folletos turísticos de la época y documentos relacionados con el proceso de reconstrucción de la Fortaleza y de construcción del parque.

En esa búsqueda aparecen también expresiones artísticas relevantes, leyendas, relatos de pobladores, cuentos y acontecimientos puntuales que fueron caracterizando este territorio, como las historias fantásticas relacionadas a la creación de la Laguna Negra consecuencia de conflictos entre tribus prehispánicas, los cuentos sobre embarcaciones encalladas, las historias que relacionan las diferentes puntas rocosas de la costa Atlántica con cinco sirenas:

"Los espíritus elementales,… que poblaban los mares y tierras del viejo mundo, cuando triunfó allá, el cristianismo, emigraron a este continente donde vivieron tranquilos durante varios siglos, hasta presentir que iba a ser descubierto por los cristianos. Cuando esto ocurriera, quedarían privados del único lugar en que podrían vivir en libertad,.... Una gran asamblea de espíritus elementales del mar y de la tierra decidió la mutación general, en formas recordatorias de sus pasiones… Unos, los terrestres, se refugiaron en las flores, en los árboles, peñas, en las aves, insectos, animales;

otras, las marinas, en las costas, cabos, puntas, arrecifes, algas, anémonas, en caracoles, lobos y delfines. Cinco Sirenas, Caaibaté, Maci, Manipeya, Cuñatai y Alúa, que vivían en estos mares, se transformaron, respectivamente, en el Cerro Verde, y en las puntas de la Fortaleza". (BRUM, 1963: 9))

El reconocimiento de los elementos paisajísticos más destacados del Parque y la recuperación de representaciones pictóricas y literarias, crónicas históricas, mitos y leyendas permiten la construcción del relato hacia una propuesta de revalorización del paisaje cultural uniendo pasado, presente y futuro.

Las principales recomendaciones que surgen de estos estudios, se centran en:

Planificar procesos de consulta periódicas que garanticen la participación de usuarios y habitantes; preservar las características del parque que trascienden las diferentes épocas identificándose como "inmanentes" y resignificar el paisaje a través de la recuperación de relatos históricos y representaciones paisajísticas singulares como nuevas propuestas de paisaje cultural. (Ej. Itinerarios temáticos, marcas referenciales en el territorio, publicaciones, etc.)

4.3 - Análisis y calificación del Paisaje Visual

La estrategia que surge de la tercera línea de trabajo, es la recuperación del protagonismo del paisaje visual como atributo lúdico y recreativo de la oferta turística, a través de propuestas que atiendan la diversidad de escalas del paisaje, desde el panorama general al micro escala.

4.3.1 - Registro fotográficos aéreos y estudios de gabinete

Para este análisis se combinan trabajos de registro y valoración en campo con diversos instrumentos y a distintas alturas de apreciación, con métodos de construcción de Cuencas Visuales en gabinete a través de técnicas de visualización digital avanzada, lo que permite relacionar de modo interescalar las diferentes visualizaciones del territorio.

Lo anterior, posibilita descubrir los aportes singulares de cada lectura y coadyuva a una mejor comprensión del paisaje en general y a la identificación de sus principales recursos y fortalezas escénicas.

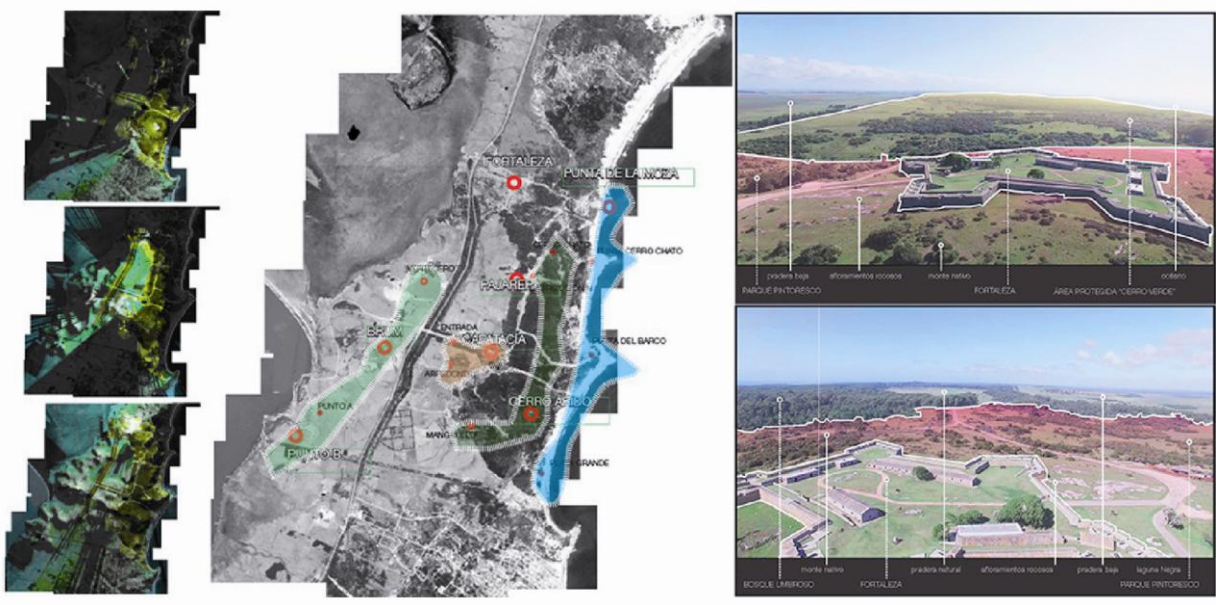


Fig. 12: Cuencas Visuales de gabinete. Puntos excepcionales. Identificación de componentes del paisaje.
Fuente: Elaboración de imágenes equipo de investigación y Vidialab. Informe final.

Para la definición de cuencas visuales, se recurre a la modelización del territorio a partir de las curvas de nivel y la modelización de las masas vegetales en conjunto con la analogía entre zonas "iluminadas" y áreas de visión asignando el rol de foco luminoso al punto de interés.

Con relación a los registro de campo, se recurre al análisis de las lecturas de visión vertical, y al registro aéreo panorámico por drones, para la valoración del macro paisaje a distintas alturas (12 – 40m).

A través de los drones se registran y analizan 17 puntos del Parque, se agrupan según comportamientos visuales equivalentes y se seleccionan 6 puntos excepcionales y representativos, identificando los principales componentes del paisaje. Estos puntos, conjuntamente con los miradores ya existentes permitirán definir una serie de propuestas que van desde figuras de protección para los mismos hasta programas de promoción del paisaje visual.

4.3.2 - Análisis y calificación visual a horizonte normal

Complementariamente se realizan relevamientos y calificaciones de visión a horizonte normal, desde los caminos y Avenidas del Parque por ser éstos los sitios y áreas públicas que posibilitan la accesibilidad visual al mismo. De este análisis se identifican las configuraciones singulares del Parque de menor escala y la verificación de las visiones de gabinete.

Se identifican tramos, nodos y áreas, clasificando a los mismos según tipo de vistas, alcance visual, definición espacial, bordes y trazados predominantes. También se reconocen los modelos referentes según el Proyecto Arredondo (Parque umbroso, Parque alegre y Parque pintoresco) considerando la percepción desde las avenidas y caminos.



Fig. 13: Análisis y calificación del paisaje visual desde horizonte normal. Registros fotográficos. Identificación de sectores.
Fuente: Elaboración de imágenes equipo de investigación. Informe final

Finalmente se realiza la valoración sectorial de cada entidad y se plantean estrategias de intervención en función de su carácter, situación y potencialidad paisajística en relación al Parque todo. Se plantean 5 categorías básicas de intervención en esta escala: revalorización por preservación, revalorización por recuperación, calificación del espacio público, transformación por reconfiguración y transformación por creación de nuevos paisajes.

Estos estudios permiten identificar las principales características del paisaje visual del Parque así como su macrescala como atributo fundamental. De ellos se desprende recomendaciones y propuestas enmarcadas en el Programa integral de revalorización de las visuales: "Máquinas de mirar" a través de la combinación de instrumentos físicos y virtuales y modalidades tradicionales y no convencionales. Entre otros:

- Promover la visualización de la macroescala del Paisaje a través de modalidades no tradicionales e interfases tecnológicas que permitan al visitante la apreciación de la principal característica del Parque que lo singulariza. (Portales web, casquetes 360 de navegación interactiva, etc.)
- Identificación de visuales panorámicas y superpanorámicas con el fin de preservar el paisaje visual como recurso, poniendo en valor perspectivas y vistas excepcionales del Parque. (Itinerarios de visuales)
- Proyectar equipamientos específicos para tal fin, potenciando el carácter lúdico de los mismos y las sinergias posibles de su definición como sistema integral, modalidades tradicionales (sistema de miradores y pasarelas elevadas).
- Recuperar las intervisibilidades estratégicas entre los principales estructuradores del paisaje del Parque. Proyecto recuperación de abras.
- Promover Programas de eventos y actividades deportivas y recreativas que posibiliten accesibilidad al paisaje de forma singular fundamentalmente del conjunto del Parque, Laguna Negra y Áreas protegidas modalidades no tradicionales temporales (globos aerostáticos, parapentes, paramotores).



Fig. 14: “Máquinas de mirar”. Referentes internacionales. Simulaciones en Laguna Negra. Paramotor sobre Playa del Barco. Fuente: Recopilación de imágenes equipo de investigación. Informe final.

5 - Lineamientos y propuestas hacia un plan de ordenamiento del Parque

En el marco de la hipótesis y objetivos del trabajo, así como de los estudios preliminares y desarrollos en profundidad, se delinean una serie de estrategias y recomendaciones que promoverán tanto acciones a escala macro atendiendo a una concepción integral del Parque como pautas de acción para los principales temas específicos, ya explicitados. De igual modo, todas estas propuestas deben conjugarse en una idea integral de ordenación que defina estrategias proyectuales generales, que las articule y genere las sinergias necesarias y organice los lineamientos de forma coordinada.

Dada la diversidad del Proyecto, y con el objetivo de una mejor lectura integral de las propuestas sectoriales ya descriptas, en el siguiente apartado se presentan las principales estrategias que enmarcan las recomendaciones y agenda de temas. Por la extensión de éstas últimas, solo se enumeran, a modo de ejemplo, algunas de las recomendaciones más importantes.

Hacia el cumplimiento del objetivo “Puesta en valor del Parque Patrimonial de Santa Teresa, reconociendo su importancia histórico cultural a escala nacional”, las principales estrategias definidas

son:

- La recuperación de la idea original de Arredondo en relación al sistema complementario de parques y fortalezas considerando el par Santa Teresa - San Miguel. Promover el conocimiento y la lectura conjunta entre los parques y a la complementariedad definida entre "Parque Turístico y Parque Criollo";
- Y la revalorización del Monumento de la Fortaleza propiciando entre otros aspectos, nuevas formas de comunicación del relato histórico según tendencias museísticas contemporáneas y reposicionando la relación ente la Fortaleza y el Parque, para evidenciar su posición estratégica como mojón paisajístico y permear su presencia en la malla del mismo.

Entre las principales estrategias orientadas al cumplimiento del objetivo “Construcción de un proyecto de paisaje que articule la preservación del legado histórico de Arredondo con representaciones paisajísticas contemporáneas” se definen:

Preservar la configuración general del Parque verde de gran escala, promoviendo intervenciones puntuales y concentradas; acciones de bajo impacto a escala general ya sean éstas en modalidad de islas o en modalidad de mallas en la superficie del Parque.



Fig. 15: La macro escala del paisaje. Fuente: VIDIALAB.

Puesta en valor de las ideas paisajísticas del Proyecto Arredondo, identificando sus configuraciones caracterizadoras del Parque: el Parque grave, alegre y pintoresco, evaluando su permanencia, transformaciones y pertinencia actual. Reafirmar los principales estructuradores del Parque y definir Áreas de preservación paisajística (APP) como acciones prioritarias que eviten la continuidad de las alteraciones actuales.

Promover nuevas representaciones paisajísticas que reinstalen al Parque Santa Teresa en el imaginario socio cultural contemporáneo, a través de: nuevas propuestas, actividades turísticas y programas lúdico recreativos que coadyuven a construir nuevas imágenes paisajísticas referentes así como recuperar viejos relatos, definir programas educativos y de investigación que promuevan el conocimiento de estos paisajes e identificar Áreas de Oportunidad Paisajística (AOP), nuevas intervenciones potenciales en el Parque.

Se reconoce de esta forma las tres etapas fundamentales en el devenir del paisaje del Parque: el paisaje primigenio, el proyecto Arredondo y el Parque contemporáneo, promoviendo la idea de constructo cultural y colectivo.



Fig. 16: Reconocimiento de etapas fundamentales del Parque. Paisaje primigenio, Proyecto Arredondo, paisaje contemporáneo. Fuente: Tomas fotográficas y recopilación de imágenes equipo de investigación. Informe final.

Dentro de las estrategias sectoriales definidas para este mismo objetivo se recuerdan las principales:

- Promover un conjunto de acciones hacia la elaboración de un Plan de gestión, manejo y mantenimiento del Parque, continuando la sistematización de información hacia un Inventario vegetal georeferenciado y la recuperación del Proyecto Vivero para la reproducción e investigación entre otros;
- Promover Programas de educación y sensibilización de usuarios y funcionarios que entre otros aspectos, articule la exposición, conservación, investigación y enseñanza;
- Atender las valoraciones y percepciones socio culturales de modo de reconocer de forma colectiva, fortalezas y potencialidades del Parque, planificado procesos de consulta periódica y recuperando relatos históricos y representaciones paisajísticas singlares entre otros aspectos;
- Recuperar el protagonismo del paisaje visual como atributo lúdico y recreativo de la oferta turística a través de propuestas específicas que atiendan la diversidad de escalas del paisaje, desde el panorama general a la microescala, a través del Programa integral "Máquinas de mirar" que incluye entre otros, plataformas interactivas web, itinerario de visuales, sistema de miradores y pasarelas, actividades deportivas que coadyuven a una singular accesibilidad al paisaje, etc. ;
- Con relación al cumplimiento del objetivo: "Organización del paisaje en función de un modelo de planificación y manejo alternativo" se define promover el desarrollo de un modelo de planificación y manejo alternativo -"anti modelo"- a la planificación tradicionalmente desarrollada en los ámbitos costeros considerando las particularidades de las Áreas Protegidas así como la accesibilidad controlada a la faja costera.

En síntesis, desde el punto de vista del Ordenamiento paisajístico, se georeferencian una serie de propuestas sectoriales de revalorización o transformación. En función del Mapa Síntesis de valoraciones paisajísticas se construye un Mapa de Áreas de Ordenación Paisajística e identificación de proyectos con el fin de conjugar las propuestas sectoriales y promover figuras específicas a contemplar en futuras etapas de planificación. Las mismas son: Área de preservación paisajística (APP) (medida cautelar); Área de Reconfiguración Paisajística (ARP); Área de Oportunidad Paisajística (AOP); Paisaje de Atención Especial (PAE); Perímetros de Protección (PPP) (medida cautelar); Conos Visuales Protegidos (CVP) (medida cautelar); entre otros.

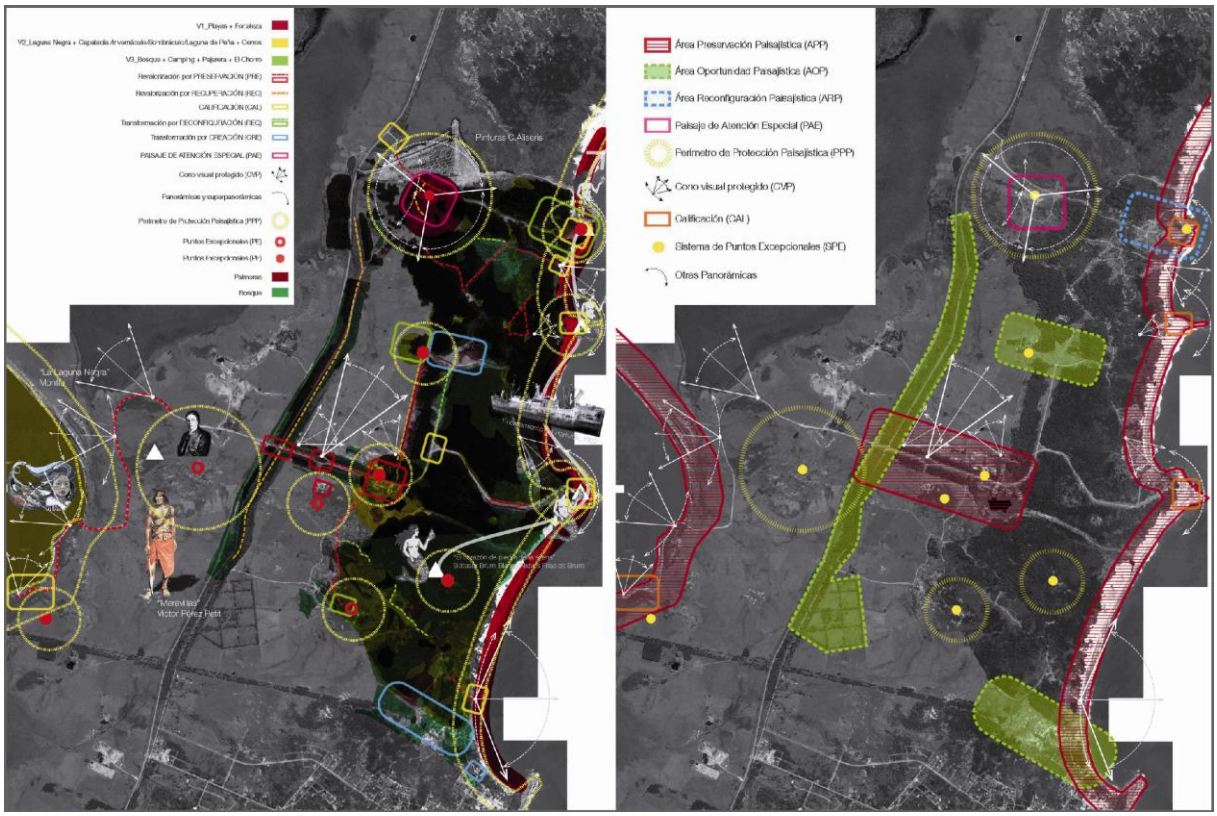


Fig. 17: Mapa de Valoraciones Paisajísticas. Propuesta de Áreas de Ordenación paisajística.
Fuente: Elaboración equipo de investigación. Informe final.

6 - Consideraciones finales

Realizar una propuesta sobre el Parque Santa Teresa ha posibilitado reflexionar sobre las condiciones y atributos de un Proyecto de Paisaje y reivindicar ciertas posturas teórico conceptuales que se consideran pertinentes.

La construcción de un Proyecto de paisaje que procura articular los diferentes momentos históricos del mismo, permite poner en valor la condición de palimpsesto del territorio y la cualidad de la mirada paisajística para su lectura y reconocimiento.

En segundo lugar, la reivindicación de la condición de constructo cultural y colectivo del paisaje, contribuye a evidenciar los esfuerzos históricos para su construcción, interpretación y preservación así como promueve y orienta los nuevos procesos de apropiación.

Por último, si bien en muchos casos los proyecto de paisaje requieren de importantes operaciones de transformación, en algunos otros las prioridades se orientan a la recuperación de representaciones y valores olvidados, la sistematización de valiosos estudios antecedentes, la revalorización cuidadosa de lo existente así como también la incorporación de nuevas acciones y figuraciones que reflejen el sentir de la sociedad contemporánea. Un Proyecto de paisaje puede solamente promover “descubrir”

y “evidenciar” sus valores inmanentes, promover nuevas y novedosas formas de “mirar” y así solamente, revalorizar desde el hoy.

Desde el punto de vista conceptual y procurando ser fieles a su tiempo, estas formas de intervención en el paisaje, aún sin grandes impactos en el territorio, permiten orientan acciones de ordenación y propuesta, y coadyuvar a la refundación cultural y reafirmación de la identidad, aportando de esta forma a las nuevas construcciones de los imaginarios colectivos.

El desarrollo general del trabajo permite validar la hipótesis inicialmente planteada. No solamente se verifican las condiciones del Parque Santa Teresa para convertirse en un Parque modelo de referencia a escala nacional en cuanto al Ordenamiento paisajístico y territorial, sino también se reafirma el encuadre teórico metodológico del trabajo. La pertinencia del concepto de Paisaje cultural para una nueva etapa de revalorización del territorio, así como una visión proyectual que oriente los lineamientos generales del Plan, coadyuvará al desarrollo de futuras etapas de ordenación asegurando una visión paisajística contemporánea que articule preservación e invención de nuevos paisajes.

7 - Bibliografía

Arredondo Horacio*. Parques nacionales. Los nuestros- perspectiva universal- directivas*. Montevideo: Dirección de parques nacionales de Santa Teresa y San Miguel, 1962.

Arredondo Horacio, “Santa Teresa y San Miguel. La restauración de las fortalezas. La formación de sus parques” Revista de la sociedad “Amigos de la Arqueología”, Tomo XIII. Biblioteca Facultad de Humanidades, Colección Arredondo. (Montevideo), 1955.

Biraben, Julio; Crocci, Renata; Gómez, Andrés; Malmierca, Patricia; O’neill, María; Puppo, Héctor y Ruvira, Facundo. “Relevamiento dendrológico del parque Santa Teresa. Tesis de grado, Tomo I”, Dirección: Ingenieros Agrónomos Carlos Brussa, Carolina Sans y Juan Manuel Pouso, Montevideo. Facultad de Agronomía, Universidad de la República, 1995.

Biraben, Julio; Crocci, Renata. “Renata Relevamiento dendrológico del parque Santa Teresa. Tesis de grado, Tomo IV”; Dirección: Ingenieros Agrónomos Carlos Brussa, Carolina Sans y Juan Manuel Pouso, Montevideo. Facultad de Agronomía, Universidad de la República, 1995.

Brum, Baltasaren. *Libro de Honor*. Montevideo: Comisión Honoraria Administradora Pque Sta Teresa, 1963.

Bureau of Land Management -United States Department of the Interior. “Manual 8431 - Visual Resource Contrast Rating”, Disponible en: http://www.blm.gov

FADU, Instituto de diseño, *Lineamientos Generales para el Plan Director del Parque Santa Teresa. Informe final* (Montevideo, UDELAR,2016), 641,

http://www.fadu.edu.uy/idd/programas-de-investigacion-permanente/paisaje-y-espacio-publico/

Galofaro, Luca. *Artscapes, El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Land&Scape Series. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Instituto de diseño. *Pautas para el Ordenamiento Paisajístico de la Rambla de Montevideo*. Montevideo IMM-UdelaR / Facultad de Arquitectura, 2006.

Muñoz, Julio; Ross, Pablo y Cracco. *Pedro Flora indígena del Uruguay. Árboles y arbustos ornamentales*. Montevideo: Editorial Agropecuaria Hemisferio Sur S.R.L., 1993.

Nogue, Joan. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Nogue, Joan; Puigbert, Laura y Gemma Bretcha. *Plecs de paisatge: Elines 2. Ordenació i gesti ó del paisatge a Europa*, Barcelona: Observatorio de Paisaje de Catalunya, 2009

Sabaté Bel, J., "De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje". Urbano, Año 7. Nº 010, 42-49 . 2004. http://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=19871009

Sabaté Bel, J. coord. Et al. "Paisajes culturales en Uruguay. Laboratorio Internacional de Paisajes Culturales". Revista Identidades: territorio, proyecto, patrimonio nª3, 2012.

Sommaruga, Rosana coord. et al. *La frontera del Agua. El paisaje costero del Uruguay.* Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de Diseño - Intendencia Municipal de Montevideo - Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente - Junta de Andalucía, 2010 .

UNESCO. "Convención de patrimonio Mundial 1998", disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php

INFODESIGN, PATRIMÔNIO E

SUSTENTABILIDADE DOS ESTUDOS DA PAISAGEM

Roseline Vanessa Santos Oliveira

Resumo: Discussões e ações sobre mecanismos de divulgação cultural voltada para a promoção do interesse social pelo patrimônio urbano vêm configurando fortemente o cenário internacional. Tais experiências demonstram que informações acerca da história paisagística podem ser sutilmente disponibilizadas e, com isso, possibilitar a enriquecimento do próprio conhecimento sobre ela. Para tanto, a transformação de um determinado dado em um produto com teor discursivo requer a criação de interfaces adequadamente estruturadas, ou seja, a própria criação do meio de divulgação demanda um estudo cuidadoso para que se favoreça a disponibilização de informações significativas e se promova a potencialização de seu acesso. Valendo-se de práticas acadêmicas, revisão de literatura e pesquisa de campo, este artigo versa sobre a pertinência da linha de reflexão voltada para a sociabilização do conhecimento através do uso da infografia, cujos resultados podem fundamentar ações de instituições públicas vinculadas à cultura urbana e ao turismo, apontando, pois, para futuras ações de inovação, que aproximem áreas de conhecimento, especialmente aquelas relativas ao Patrimônio e ao Design, uma intercessão que pode trazer repercussões benéficas em termos de sustentabilidade cultural.

Palavras chave: Legado Paisagístico; Design de Informação; Sustentabilidade Cultural.

INFODESIGN, PATRIMONY AND

SUSTAINABILITY OF THE LANDSCAPE STUDIES

Roseline Vanessa Santos Oliveira

Abstract: Discussions and actions on mechanisms of cultural dissemination focused on promoting social interest in urban heritage have been strongly affecting the international scenery. Such experiences demonstrate that information about landscape history can be subtly available and, thereby, enable the enrichment of one´s own knowledge about it. To do so, the transformation of a given data into a product with discursive content requires the creation of suitable interfaces, that is, the creation of media itself requires an appropriate study to promote the availability of significant information and a potential access to it. Taking into account academic practices, literature review and field research, the aim of this study was to analyze the applicability of reflective lines connected to the socialization of knowledge through the use of infographics. The results of this study may support actions of public institutions linked to urban culture and tourism, thus pointing to future innovative actions that bring areas of knowledge closer, especially those related to Heritage and Design, an intercession that can provide beneficial consequences in terms of cultural sustainability.

Keywords: Landscaped Heritage; Information Design; Cultural Sustainability.

INFODESIGN, PATRIMÔNIO E

SUSTENTABILIDADE DOS ESTUDOS DA PAISAGEM

Roseline Vanessa Santos Oliveira

O desenho e os acessos à cidade

A cidade comunica. Representa a passagem do tempo, do pensamento e dos gestos das dinâmicas humanas. Nesse processo de apropriação e construção dos espaços, por séculos o corpo foi tomado como referência, como assumiram os ideais renascentistas e, antes deles, os construtores medievais, os quais usavam o braço, o pé, o passo, o palmo, como unidades de medida, e tinham a rua não como um elemento urbano fixamente estruturado, mas um percurso entre ponto de partida e chegada, por mais distantes ou transversais que fossem seus posicionamentos, requerendo do transeunte uma certa intimidade espacial (CARITA, 1999, p.29-35).

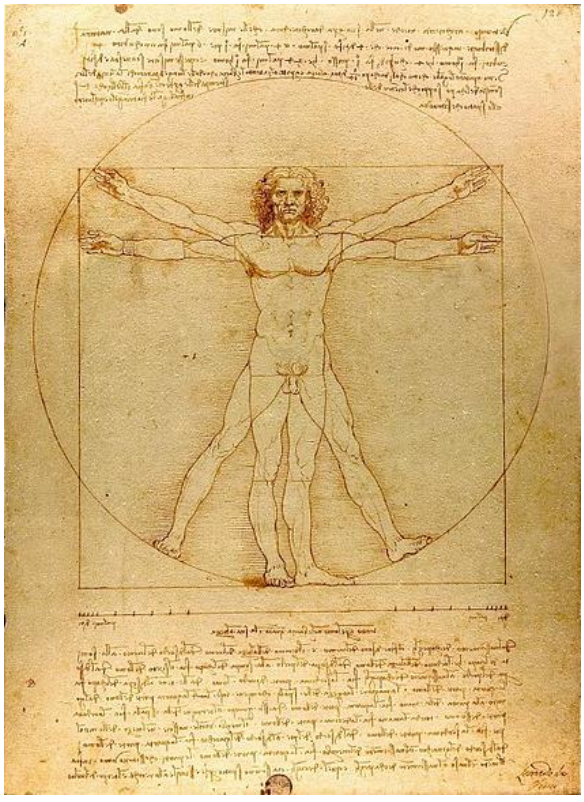


Fig. 1: Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci, 1492.
Fonte: Luc Viatour / https://Lucnix.be, acessado em 31.01.2018.

Tais referências obviamente compõem a face de velhas e novas paisagens, mesmo a daquelas que dispensou a erudição do traço[111], mas foram camufladas pela Modernidade, motivadora do surgimento de códigos que, do corpo, demandam essencialmente propriedades visuais. O automóvel e o capitalismo invadiram as cidades e, com eles, as placas, sendo necessário criar outros mecanismos para acessá-las.

O fenômeno da globalização tem uma influência significativa nesse sistema de codificação, na medida em que promove a dissolução de limites geográficos e a interação cultural, expressivamente simbolizado pelo ato de viajar. Diante do intenso movimento de pessoas por entre diferentes localidades, as cidades são comumente tratadas como objetos a serem consumidos, exaltando alguns aspectos em detrimento de outros que qualificam sua historicidade paisagística e que podem render impressões substanciais sobre as mesmas. Nesse processo seletivo, estão envolvidos marcos (materiais, imateriais, naturais e edificados) socioculturalmente distinguidos, muitos deles consolidados pela imposição do marketing, mas também há aqueles que são criados pelo cotidiano, pela dinâmica da microescala... De qualquer das maneiras, o fato é que a urbe, com toda a sua apreensão de dimensão subjetiva, foi, por muito tempo, vulgarmente reconhecida e imaginada tendo o nível do solo e da água como base.

Há cerca de 200 anos, essa base foi revisada, também por desdobramentos da Modernidade. Primeiro, com as descobertas das paisagens fragmentadas resultantes do trabalho arqueológico e, depois, com a criação de um novo sistema de mobilidade urbana, ambas intervenções subterrâneas que vão revolucionar a forma de perceber o tempo e ver a cidade, demandando outros tipos de mapeamentos para além das representações territoriais até então elaboradas, cuja linguagem foi sendo aperfeiçoada durante um longo período de remoto começo.

Aspectos culturais em muito influenciaram as tendências rumo ao aprimoramento da representação do espaço habitado, assim como os recursos auxiliares para a observação desenvolvidos a partir da Renascença, que permitiram níveis extraordinários de abrangência e detalhamento do registro, sendo hoje possível fazê-lo do espaço da órbita, sem tinta nem grafite...[112]

---

[111] Ver conceito de Corpografia: "*um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita, mas também configura o corpo de quem a experimenta*" (JACQUES, 2008).

[112] No âmbito da cultura visual, a produção neerlandesa merece destaque por ter participado das conquistas tecnológicas e científicas do século XVII, onde se destacaram os trabalhos de Galileu Galilei, Kepler, Bacon entre outros. As Províncias Unidas serão responsáveis pela ampliação do uso da luneta, da câmara escura, do telescópio e do microscópio, permitindo o incremento do espírito de observação com fortes repercussões no registro no Novo Mundo. O universo micro e macro da paisagem começaram a ser representados, e o fator de escala, até então firmada na proporção do corpo humano, foi desobstruído (ALPERS, 1999, p.100).



Fig. 2: Representação medieval de mapa-múndi conhecido como T-O, registrando os três continentes até então conhecidos: Ásia, Europa e África, o qual integra a publicação intitulada Etymologiae, de Isidoro de Sevilha. Fonte: The British Library; Record Number - c5933-06; Shelfmark - Royal 12 F. IV; Page Folio Number - f.135v.



Fig. 3: Detalhe do mapa *Praefectura de Pernambucae pars Borealis*. Trata-se da vinheta elaborada por Frans Post para integrar o livro de Gaspar Barléus de 1647, que mostra o complexo edificado do engenho de açúcar com sua dinâmica de trabalhadores e a casa grande com os senhores de engenho, além dos aspectos naturais que caracterizam esse ambiente, tais como, vegetação e relevo. Fonte: Oliveira, 2009, p.124.



Fig. 4: Imagem noturna da cidade de Brasília, capital do Brasil, registrada por satélites monitorados pela NASA. Fonte: Baratto, 2013. Acessado em 09.02.2018.

Apesar de todos os avanços técnicos e tecnológicos que favoreceram os registros imagéticos, parece que foram as feições pictóricas de publicações medievais, de tendência minimalista, abstrata e de intuito comunicativo, que venceram o tempo e foram utilitariamente reapropriadas pela linguagem

gráfica oitocentista no campo da imprensa, batizada pelos jornalistas como Infografia.[113] De certa forma, pode-se dizer que, a partir do século seguinte, os mesmos aspectos acima referidos serão refinados e expressivamente utilizados na perspectiva da representação da arquitetura, para além do desenho técnico inaugurado por renascentistas, como Leonardo Da Vinci e Francesco Di Girgio (Baxandall, 1988). A simplicidade de traço, tal como tinham as propostas dos novos edifícios, adequava-se ao pensamento moderno da suficiência, e passou a configurar uma maneira eficaz de agilmente informar a expressão essencial de uma determinada ideia de espaço independentemente de sua complexidade física.

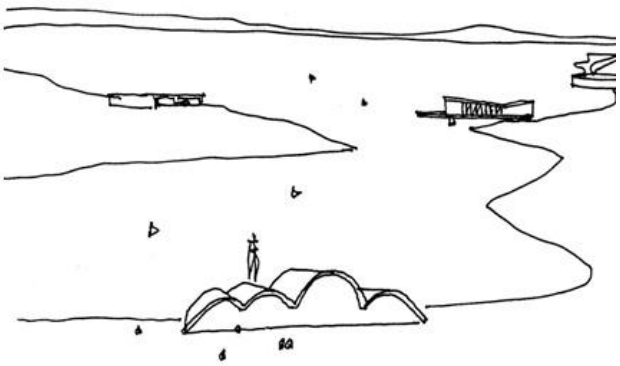


Fig. 5: Croquis do arquiteto Oscar Niemeyer, representando seu projeto para o "Conjunto Arquitetônico da Pampulha", na cidade de Belo Horizonte (MG-Brasil). Concluído nos anos de 1940, o conjunto foi originalmente composto por lagoa, cassino, salão de dança e restaurante, iate clube, clube de golfe e igreja, e é reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade desde o ano de 2016. Fonte: http://www.madeinbeaga.com.br, acesso em 31.01.2018.



Fig. 6: Croqui do arquiteto Frank Gehry, representando o Museu de Guggenheim de Bilbao, Espanha, construído em 1997. Fonte: https://www.pinterest.pt/pin/293508100693498357/ .

Nesse momento de formatação funcional da representação, a cidade sob o solo, aquela construída por necessidades modernas que visavam à objetividade de mobilidade, inaugurada pelos ingleses em 1863, quase 70 anos depois será tomada como objeto do Design Gráfico. Essa disciplina, então embrionária, será marcada pelo trabalho pioneiro de Harry Beck e sua proposta de representação do

[113] Segundo o jornalista Alberto Cairo (2008), professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Miami (EUA), o desenho elaborado para comunicar remonta ao contexto em que se inserem os mapas medievais, mas, foi a partir do século XIX, com a chamada Era da Infografia Moderna, que esse tipo de expressão gráfica foi reconhecido pela imprensa, tendo dois exemplos como referência significativa: o relativo ao assassinato na Mr. Blight's House, publicado na capa do Jornal The Times, em 07 de abril de 1806, o qual narrou a trajetória da bala e o local do homicídio, e aquele criado por Charles Joseph Minard em 1861, que registra aspectos sobre a marcha de Napoleão Bonaparte em Moscou, sintetizando dados estatísticos e de deslocamentos dos soldados.

fluxo da rede metropolitana de Londres, antes indicado sobrepondo mapas geográficos da cidade. Tal representação constitui um exemplo paradigmático de estratégias comunicativas voltadas para o acesso popular à cidade enquanto resposta a uma brusca mudança provocada pela dinâmica urbana de motivações positivistas, qual seja, aquela que dispensou a intimidade com a superfície, anulou a experiência corporal no trajeto e adotou a linha colorida e o tempo dos ponteiros como referências básicas e essenciais de deslocamento.

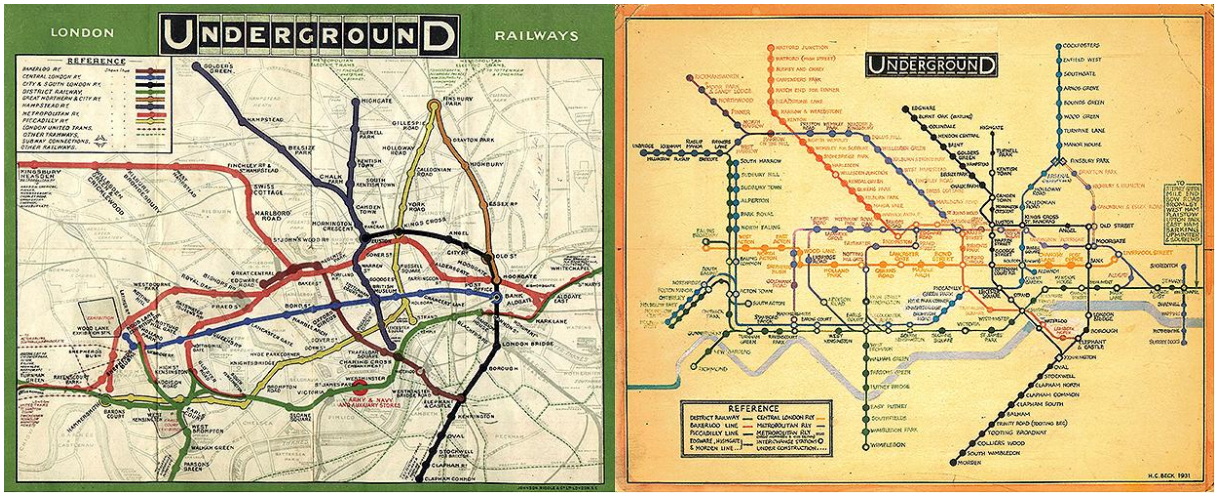


Fig. 7: Mapas da rede metropolitana da cidade de Londres em 1908, de autoria desconhecida, e a versão de Harry Beck, de 1931. Fonte: MONTAGNER, 2015, acessado em 31.01.2018.

Nesse período, outros tipos de representação da paisagem edificada começam a ser desenvolvidos com o mesmo intuito informativo que determinou a elaboração do mapa metropolitano, mas agora considerando de maneira especial o entendimento da cidade por parte dos que nela não habitam. Destacando monumentos e caminhos, e estimulando a curiosidade herdada da *Grand Tour*, mapas, folders, catálogos e guias passam a constituir produtos essenciais de divulgação na perspectiva exaltadora da Indústria do Turismo, fazendo com que o registro de papel configurasse parceiro inseparável dos viajantes que desejavam acessar a cidade sem necessariamente ter que conhecê-la.

Às dinâmicas globais que envolvem as possibilidades de orientação urbana, adere-se também a revolução dos sistemas de informação, os quais, nos últimos anos, têm substituído os suportes físicos dos mapas e disponibilizando-os em telas digitais de diferentes tamanhos, permitindo que as viagens sejam feitas sem o deslocamento físico do homem. Quando isso ocorre, semelhante à experimentação da "paisagem" do metrô, é comum a cidade de cota positiva assistir a sua invisibilidade diante da passagem dos viajantes entretidos com as "direções", que focam o destino final, indicadas nos seus celulares...



Fig. 8: Mapa físico de Olinda (PE-Brasil) intitulado "Monumentos e Curiosidades", de 1945, e mapa digital na instância do Ciberespaço, marcando, em 2018, a solicitação do usuário da direção e do tempo que um pedestre levaria para efetuar o trajeto entre o convento franciscano e a igreja matriz da cidade - dois pontos expressivos do seu circuito turístico. Fonte: Arquivo Nacional do Exército (RJ) e Googlemaps, acessado em 31.01.2018.

Portanto, ao longo do tempo, a cidade e seu acesso cotidiano, popular, foram sendo visualmente recodificados, na medida em que se ampliavam as necessidades de serem lidos e as possibilidades de comunicá-los.

Estudos infográficos

"As infografias são um formato de visualização de informação muito presente no nosso dia a dia. Seja em forma de gráficos e diagramas, seja em forma de pictogramas como as figuras que identificam as casas-de-banho públicas ou os ícones presentes nos sinais de trânsito. Encontram-se com tal frequência na nossa vida que já as recolhemos de forma direta e intuitiva" (Seabra, 2016, p.03).



Fig. 9: Pictogramas indicando a direção dos banheiros do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, e desenho informando que "Este objeto é para tocar", disponível na exposição "LOULÉ. Territórios, Memórias, Identidades", no Museu de Arqueologia, ambos em situados na cidade de Lisboa, Portugal. Fonte: Fotos da autora, 2017.

Os sistemas que transmitem conteúdo audiovisual à distância, inaugurado pela televisão, tiveram forte impacto nesse processo de entendimento visual, por, com êxito, efetivar a comunicação minimizando o uso da grafia. O alto grau de aceitabilidade desse tipo de linguagem, atingindo crianças, jovens e adultos, juntamente com a informatização das redações e o avanço dos recursos

de impressão, impactou a feição das publicações em papel diante da necessidade de aumentar o interesse do público (CAIRO, 2008, p.51-52).

A partir de então, as formas de transmitir a informação através do desenho foram sendo incrementadas, configurando-se como estática, móvel ou interativa, mas todas resultantes do esforço de sintetizá-la para torná-la mais inteligível, sendo largamente utilizada para comunicar diversas abordagens, inclusive através do popular sistema televisivo, devido à sua adequação às demandas sociais contemporâneas relativas à cultura da imagem.[114]



Fig. 9: Prints de frames sequanciados do vídeo Vidas Negras, da campanha contra o racismo divulgado pela ONU Brasil e publicado no Canal do Youtube em 16 de novembro de 2017. Fonte: www.youtube.com, acessado em 25.01.2018.



Fig. 10: Prints de frames sequenciados do vídeo animado da TAG Livros.
Fonte: Página do Facebook da TAG – Experiências literárias, publicado em 19 de novembro de 2017.

Contudo, resumir visualmente uma informação com pertinência não é tarefa fácil. A ignorância medieval acerca da complexidade do mundo pode ter favorecido a sua representação gráfica tão enxuta. Ou, ao contrário, para o arquiteto moderno e suas habilidades manuais, pode não ter sido difícil rascunhar instantaneamente o edifício que projetou, enfatizando graficamente suas expressões mais características através dos croquis. Mas, diante do contexto carregado de

[114] Segundo Lankow, Ritchie & Crooks (2012, p.59), existem três tipos de infografia: a) estática, composta por uma imagem parada complementada a uma informação de cunho fixo, inalterável após ser concluída, promovendo interação visual; b) em movimento, promotora de interação sensorial mesmo que seu conteúdo seja fixo; c) interativa pode variar entre informação fixa ou dinâmica, requerendo interação através de algum tipo de intervenção por parte do usuário, desde cliques, até mudança de dispositivos para acessar o conteúdo. Em termos de abordagem da expressão visual, a infografia pode ser: a) exploratórias, caracterizadas por seu formato minimalista, claro e conciso, incluindo apenas elementos informativos, e b) narrativas, cuja composição intenta cativar o espectador através do envolvimento visual, não apenas informando-o como também garantindo um certo grau de entretenimento.

informações das mais diversas formas e conteúdos e das inúmeras ferramentas de manipulação gráfica, sintetizar requer esforço.

Para garantir a possibilidade de uma leitura não linear e um potencial de engajamento, o que se propõe com a infografia, o processo de sua elaboração demanda sutileza de interpretação, pois "*não se aplicam exclusivamente a referências diretas e simplificadas de determinada realidade. Estas também contam estórias desenhando a informação e representando-a visualmente de uma forma metafórica*" (Seabra, 2016, p.03). Nesse sentido, abrange um percurso de execução que envolve definição do foco de informação, reforçando compromisso com as fontes que fundamentará a seleção dos teores considerados essenciais, e da linguagem adequada à estrutura da narrativa diante das inúmeras opções de ferramentas de edição gráfica, até chegar no produto de divulgação, através do qual toda a informação sintetizada em forma de imagem irá comunicar o conteúdo de maneira a ser mais amplamente acessado. Esse recurso vale-se, especialmente, do texto visual, o qual, aliado ao texto verbal reduzido, promove agilidade de compreensão do conteúdo e garante autonomia no processo de leitura, dispensando contextualização e mediadores (Horn, 1998).

A ideia de que as informações podem ser disponibilizadas de formas significativas e, com isso, promover o seu interesse por parte da sociedade em geral, vem enlaçando diferentes campos disciplinares no que concerne ao tema da preservação do patrimônio. No caso da intersecção entre as áreas de Design, Patrimônio e Turismo são abordados estudos da história urbanística envolvendo também a perspectiva de disponibilização de seus resultados, tendo em vista o poder da narrativa infográfica de possibilitar experiências que potencializem o conhecimento sobre a cidade (Portugal, 2010).

Nesse sentido, uma outra postura acadêmica, atenta às tendências de inovação comunicativa, vem mudando a forma de produção de sua própria informação, qual seja, aquela que interage discurso científico com o discurso midiático, tomando a infografia como objeto de estudo e valendo-se dela mesma para visualmente apresentar conteúdos. O projeto coordenado pelo Prof. Dr. Francisco Costa, intitulado "Estudo sobre o uso de imagens gráficas como elementos narrativos na historiografia da cidade e do urbanismo", pode ser considerado o pioneiro em relação à utilização da infografia como expressão de resultados provenientes de investigação. Esse trabalho teve o propósito de realizar um reconhecimento sistematizado da forma como se dá o uso de imagens na produção científica durante o período de 1988-2008 da linha de pesquisa em história da cidade e do urbanismo brasileiro, devido à escassez de obras de referência e de estudos específicos, bem como do impacto das novas tecnologias da informação e comunicação na produção e manipulação de imagens. Ainda no campo da disponibilização de informação através de recursos infográficos, cita-se o projeto "A Cronologia do Pensamento Urbanístico", um site aberto de divulgação de pesquisas em

andamento e de disponibilização virtual de dados históricos sobre marcos do urbanismo no Brasil, criado por duas equipes brasileiras de pesquisa, sediadas na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Universidade Federal da Bahia.[115]

No âmbito da investigação e disponibilização de conteúdo, merecem menção também os trabalhos do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, sediado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (Brasil). Sob a liderança da Profa. Dra. Maria Angélica da Silva, os integrantes têm se valido da linguagem digital para transformar dados históricos, obtidos a partir de estudos desenvolvidos em vários níveis de aprofundamento científico, em desenho visando à ampliação do acesso ao patrimônio paisagístico.[116]

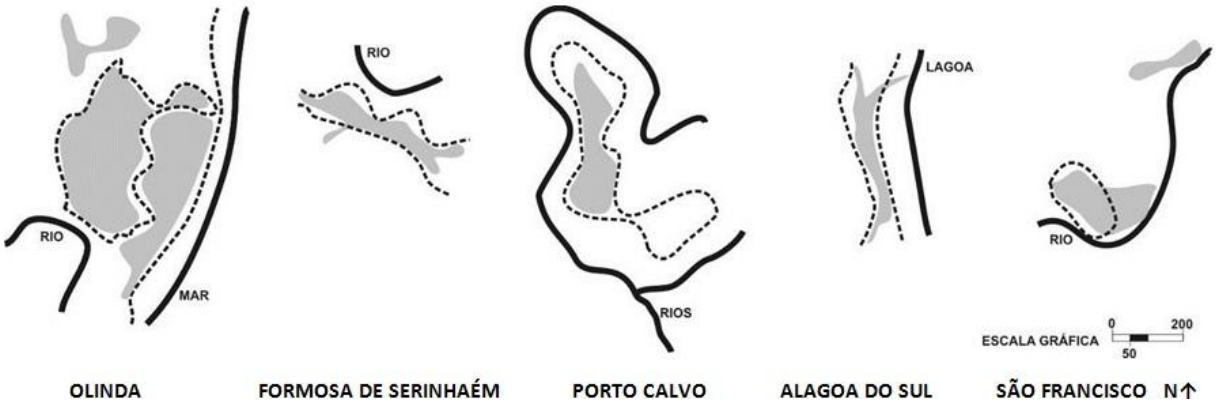


Fig. 11: Infográficos das feições seiscentistas de vilas coloniais (Pernambuco, Brasil) elaborados para fins de comparação, demonstrando as relações de situação geográfica e ocupação urbana entre as massas de água (linhas contínuas) existentes nas suas proximidades, a concentração de construções, inclusive alguns caminhos, (manchas claras) e os níveis topográficos (linhas tracejadas). Fonte: OLIVEIRA, 2009, p.180 / Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem-Fau-Ufal.

Fora do Brasil, vários são os trabalhos acadêmicos desenvolvidos que demonstram a priorização da síntese gráfica enquanto expressão da informação, a exemplo daqueles coordenados por Dennis Wood, professor de Design na Universidade da Carolina do Norte (EUA), dentre os quais alguns envolvem a representação de impressões sensoriais enquanto narrativas vivenciadas dos aspectos urbanos (Wood, 2011). Iniciativas institucionalmente reconhecidas voltadas para os estudos que abordam especificamente a intersecção das áreas de Patrimônio Cultural e Design Gráfico, podem ser exemplificadas com as sediadas na Universidade de Granada, Espanha, na qual a disciplina

[115] Ver www.cronologiadourbanismo.ufba.br.

[116] Ver Oliveira, Baraldi & Jardim, 2014. Nos trabalhos do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem são abordadas as trajetórias urbanas de um conjunto de vilas e cidades nordestinas, originárias dos séculos XVI e XVII, que foram percorridas e registradas por colonizadores europeus, visando compreender suas propriedades patrimoniais e identitárias. Nos últimos anos os resultados dessas investigações vêm sendo tratados pelo seu Laboratório de Criação Taba-êtê responsável pela formatação dos dados da pesquisa científica para a linguagem de Design. Abrangem design de produtos, sistematização de banco de dados e mapeamentos de referências culturais na perspectiva de ampliar as possibilidades de acesso ao conhecimento. (www.fau.ufal.br/grupopesquisa/estudosdapaisagem)

"Infografía y Patrimonio" é ofertada em nível obrigatório no Curso de Arquitetura, prevendo, dentre suas habilitações, a capacidade de conciliar dados paisagísticos e interpretá-los graficamente.[117]

Infografia e sociabilização do conhecimento[118]

Os trabalhos anteriormente referidos consideram que a transformação de um determinado resultado investigativo em um produto com conteúdo discursivo requer a criação de interfaces adequadamente estruturadas que beneficiem o acesso enriquecido ao conhecimento produzido. Em outras palavras, a própria criação da interface de divulgação requer um estudo cuidadoso para que se favoreça a disponibilização de informações fundamentais e se promova a potencialização de seu acesso, visando não apenas comunicar, como também construir experiências (Oliveira, Cerullo & Baraldi, 2015).

Atuações contemporâneas em torno do patrimônio, do planejamento da cidade e da sustentabilidade cultural, têm repercutido na conexão entre a gestão do turismo, os estudos históricos e a educação patrimonial. As novas feições dos museus inserem-se nesse contexto de abrangência reforçando sua cumplicidade, de pacto secular, com ações de salvaguarda, consistindo, por extensão, em importantes vias de acesso à cidade. Acerca do legado do universo urbanístico, tal abordagem geralmente envolve práticas culturais, acervos documentais e marcos históricos, mas a cidade, o percurso da paisagem edificada, vem ganhando cada vez mais espaço no campo da museologia, sendo tema único de sedes edificadas, estendidas ou remodeladas em inúmeras cidades, especialmente aquelas de expressivo interesse turístico.

[117] Nos objetivos da disciplina consta: *"1. Que los estudiantes hayan demostrado poseer y comprender conocimientos en un área de estudio que parte de la base de la educación secundaria general, y se suele encontrar a un nivel que, si bien se apoya en libros de texto avanzados, incluye también algunos aspectos que implican conocimientos procedentes de la vanguardia de su campo de estudio; 2. Que los estudiantes sepan aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional y posean las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro de su área de estudio; 3. Que los estudiantes tengan la capacidad de runir e interpretar datos relevantes (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas relevantes de índole social, científica o ética; 4. Que los estudiantes puedan transmitir información, ideas, problemas y soluciones a un público tanto especializado como no especializado; 5. Que los estudiantes hayan desarrollado aquellas habilidades de aprendizaje necesarias para emprender estudios posteriores con un alto grado de autonomía".*(http://www.ugr.es/~ipat/)

[118] Este artigo vale-se de resultados preliminares do estágio pós-doutoral em desenvolvimento pela autora, junto à Universidade de Évora (Portugal), sob a supervisão do prof. Dr. António Borges Abel. Através do levantamento e análise de estratégias gráficas de divulgação de informações, de base física e virtual, no âmbito de museus portugueses, busca-se com a pesquisa, dentre outros objetivos, construir subsídios que possam fundamentar ações de instituições públicas vinculadas à cultura urbana, ao turismo e ao reconhecimento do patrimônio citadino, apontando para futuras ações de inovação e de sociabilização do conhecimento - um campo ainda novo no Brasil, mas com perspectiva de trazer repercussões benéficas em termos de sustentabilidade cultural.



Fig. 12: Imagens de painéis com infográficos estáticos disponíveis no Museu da Cidade de Amsterdam, narrando visualmente o percurso da expansão urbana da cidade e as antigas referências de unidades de medidas. Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem/Fau/Ufal, 2014.

A literatura registra o longo percurso de discussão sobre o papel dessas instituições, apontando para seus objetivos de suporte educativo, para além do de preservação (Guerreiro, 1963 e APOM, 1975). As linguagens expositivas se colocam como determinantes nesse processo de enquadramento didático, desenvolvidas no intuito de ampliar o acesso ao conhecimento e, assim, favorecer o próprio interesse sobre ele. Nesse sentido, a reformatação de resultados investigativos em infográficos tem recheado o espaço museológico, enquanto medida de popularização do patrimônio.

Como exemplo específico de atuação dentro dessa perspectiva contextual, cita-se a que ocorre em Portugal. Trata-se de um país com tradição em estudos históricos, urbanísticos e arqueológicos, apresentando uma atual condição de centro de expressivo interesse turístico, recebendo milhões de visitantes durante todo o ano, especialmente no Concelho de Lisboa, o que vem estimulando a criação de inúmeros museus e o incremento de seus conteúdos expositivos.

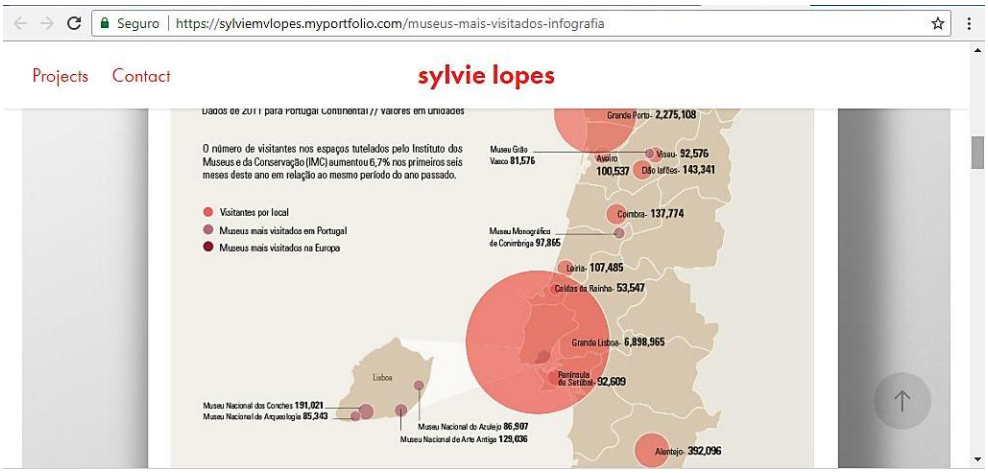


Fig. 13: Detalhe do estudo infográfico de Sylvia Lopes sobre "Os museus mais visitados do mundo", indicando a quantidade de visitantes (6.898,965) àqueles situados na grande Lisboa. Fonte: https://sylviemvlopes.myportfolio.com .

Segundo dados disponibilizados pela Rede Portuguesa de Museus, o país sedia o número de 149 estabelecimentos para visitação.[119] Em meio a seus acervos permanentes e temporários, vários tipos de infográficos estão disponibilizados em interfaces físicas e virtuais, além das tradicionais disposições de objetos e arranjos de feição cenográfica.[120] A atualização dessas iniciativas considera, sobretudo, o engajamento social com a comunicação visual, as tecnologias digitais, e suas possibilidades de constituírem canais de conexão entre a população e o conhecimento, vislumbrando a intensificação de seu alcance.



[119] Ver site da Rede Portuguesa de Museus (www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/), acessado em 08.02.2018.

[120] Acerca dos artifícios cenográficos de divulgação, ver os exemplos do Museu do Aljube, Museu da Guarda Nacional e Museu do Combatente.



Fig. 14: Prints de frames sequenciados dos gráficos em movimento da expansão urbana da cidade de Bragança (PT) entre o século XV e XXI, projetados em maquete topográfica física, disponibilizados no Centro de integração da memória da reabilitação do Forte de São João de Deus, Bragança, Portugal. Fonte: www.behance.net/gallery/17586735/Braganca-1409-2010, acessado em 02.02.2018.

Dentre as infinitas frentes abertas por esses recursos, a interatividade configura-se como um potencial para cumprir a tarefa, especialmente no que concerne à divulgação (Nogueira, 2016). Nesse sentido, o material audiovisual vem sendo disponibilizado requerendo algum grau de envolvimento corporal, seja este de caráter lúdico, perceptivo ou experimental.[121] É possível o visitante do museu encontrar ainda hoje um conjunto de objetos com suas respectivas legendas literais, mas pode se surpreender ao se deparar com jogos virtuais; painéis digitais que promovem dinâmicas semelhantes a das buscas em sites, e mecanismos que inserem sua própria imagem no acervo do museu, cujo registro pode ser automaticamente compartilhado nas redes sociais. Acerca da percepção, há os que permitem, por exemplo, que através de um simples apertar de um botão seja possível manipular a visualização de fotografias e mapas antigos, geralmente de circulação restrita, ou acessar a melodia e tonicidade de uma oração franciscana medieval.[122]

Em termos de desenho, este aparece nos museus com várias feições, intuitos e impactos. O de caráter técnico geralmente é adotado para proporcionar a identificação de acervos de teor arquitetônico.[123] Arranjos infográficos sintetizandos em formato de banners também caracterizam a

[121] Em termos de recursos de cunho experimental, ver o Museu da Imagem em Movimento, em Leiria, e o Pavilhão do Conhecimento – Centro Ciência Viva, em Lisboa.

[122] Ver exposições temporárias "LOULÉ. Territórios, Memórias, Identidades" e "*Dinossauros-Alive*", instaladas no Museu Nacional de Arqueologia e na Cordoaria Nacional (2017), respectivamente; Casa de Fernando Pessoa e Museu de Santo Antônio, em Lisboa.

[123] Ver Museu de Lisboa (Teatro Romano e Casa dos Bicos) e Museu Arqueológico do Carmo, em Lisboa.

expressão de muitos conteúdos museológicos, dando visualidade à narrativa tentando minimizar o uso da literalidade.[124] Contudo, nota-se que dados histórico-culturais estão sendo cada vez mais disponibilizados em suportes de base digital, onde a infografia em linguagem de vídeos animados compõem estabelecimentos tradicionais e os mais recentemente elaborados, rendendo inclusive premiações.[125]



Fig. 15: Prints de frames sequenciados do vídeo animado composto por infográficos que representam a história do dinheiro em Portugal. Nos frames podem ser vistos representação do espaço urbano, práticas culturais e o registro da passagem do tempo, do século XIII ao XIX. Fonte: Captação da autora, elaboração do Estúdio Illusive: Digital + Design.

Representação e sustentabilidade

Quando acionadas, as propriedades infográficas de promover interação, facilidade de entendimento e sedução do público, configuram-se como um mecanismo eficiente de criação de relações com a história, a cultura e o patrimônio, podendo fazer com que suas narrativas sejam continuamente reapropriadas e resignificadas contemporaneamente pelos usuários sem, entretanto, comprometer os códigos que lhe dão sustentação histórica e cultural.

O atual perfil dos museus, enquanto referências clássicas de divulgação, demonstra a pertinência do Infodesign nas estratégias de exposição de conteúdos, compatibilizando seu tradicional compromisso com o contexto da contemporaneidade marcado pela sobrecarga imagética e pela noção de escassez de tempo. Em termos de ciência e tecnologia, a narrativa visual se qualifica pela atualização de um conhecimento abordado por movimentos contemporâneos internacionais que avançam na questão da popularização da cultura, contribuindo para a consolidação da interpretação de estudos de cunho histórico, imagético e patrimonial acerca da memória paisagística e provocando uma união de saberes que abrange linguagem artística, tecnológica, gráfica e pedagógica, no intuito de criar projetos que decodificassem o espaço habitado e recodificassem-no para dar voz à história da cidade e aos aspectos que a envolvem, e, assim, potencializar a experiência de (re)conhecê-la.[126]

[124] Ver Museu do Mar e Museu da Vila, em Cascais, e Museu de Santo Antônio, em Lisboa.

[125] Ver Museu Nacional de Arte Antiga e Museu dos Coches, em Lisboa; Museu de Leiria (premiado pelo Fórum Europeu de Museus em 2017) e Museu Igreja da Misericórdia, em Leiria.

[126] O Congresso Internacional de Património Cultural e Intervenção Artística, realizado em outubro de 2017, na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria (Portugal), e as discussões nele suscitadas, pode ser citado como um e exemplo da atmosfera contemporânea que envolve cumplicidade disciplinar no que tange os estudos e intervenções frente às questões do patrimônio urbano.

Nesse processo de amadurecimento das ações voltadas para a sociabilização do conhecimento, diante dos olhares sobre o papel dos museus e da divulgação do patrimônio, outras possibilidades de cunho abrangente são avistadas, lançando novas provocações para o desenvolvimento da disponibilização da informação para além das já mencionados. No horizonte da diversidade que essencialmente configura a sociedade, emerge a perspectiva provocada pela tomada de consciência acerca da inclusão, inserida na linha de atuação da chamada Comunicação Acessível, que abrange dentre seus desígnios informar sinteticamente, garantindo qualidade e autonomia de acesso ao conteúdo, a quem, por exemplo, com os olhos não vê.



Fig. 16: Imagens do painel de azulejo intitulado “Vista panorâmica de Lisboa anterior ao terremoto de 1755”, e de detalhes mostrando os ícones de seus elementos compositivos, e sua versão em braile, disponível no Museu Nacional do Azulejo. Fonte: Fotos elaboradas pela autora, 2017.

Portanto, possibilitar o acesso à cidade, enquanto patrimônio, por outras vias além de sua concretude física requer várias atitudes. Além da responsabilidade com o seu conteúdo histórico-paisagístico, também demanda necessariamente a criação de outras referências que não a arquitetônica, urbanística, geográfica, ou mesmo a dos livros, as quais, muitas vezes margeiam a erudição. Para popularizar o conhecimento, é preciso da população se aproximar e criar outros suportes, baseados em seu cotidiano, como os de pixels e os da memória, e projetar outros tipos de trajetos que acionem o corpo através de deslocamentos que independem de pés ou rodas, mas ativem o afeto e a imaginação... Artifícios comunicativos que, talvez, não sejam, contudo, uma novidade.[127]

Bibliografia

ALPERS, Svetlana. A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII. São Paulo, Edusp, 1999.

BARATTO, Romullo. "20 imagens de satélites de cidades registradas pela NASA". In: www.archdaily.com.br, 2013. (Acessado em 09.02.2018)

BAXANDALL, Michael. Pintura y vida cotidiana em el Renascimiento. Arte y experiencia em el quattocento. Barcelona, Gustavo Gili, 1988.

CAIRO, Alberto. Infografia 2.0: visualización interactiva de información em prensa. Madrid: Alamut, 2008.

CARITA, Helder. Lisboa manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna, 1495-1521. Lisboa: Horizonte, 1999.

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE MUSEUS (APOM). Museus para quê? : actas / do Colóquio APOM 75. Lisboa: APOM, 1975.

GUERREIRO, Glória Nunes Riso. O serviço educativo dos museus. Porto: [s.n.], 1963.

HORN, R. E. "Information Design: Emergence of a New Profession". In: *R. Jacobson (Ed.), Information Design.* Cambridge, MA: The MIT Press, 2000, pp.15-33.

JACQUES, Paola Bereisntein. "Corpografias urbanas". In: *Revista Vitruvius*, ano 08, 2008.

Lankow, J., Ritchie,J. & Crooks, R. Infographics: The Power of Visual Storytelling. Nova Jérsia: John Wiley & Sons, Inc., 2012.

MONTAGNER, Camila. "A história dos mapas de metrô, e como viraram símbolos das metrópoles". In: http://outracidade.uol.com.br, 2015. (Acessado em 25.01.2018)

NOGUEIRA, Fábio. Entre algoritmos e afetos: a arquitetura, o espaço e o digital. Maceió: Ufal, 2016. (Dissertação de Mestrado)

OLIVEIRA, Roseline; CERULLO, Flávia; BARALDI, Gustavo. "From paper sheets to digital screens: urban design heritage manipulation experiences". *In: H. Crescini, O. Vileikis (Org). Symposium and workshop proceedings understanding each other heritage challenges for communication in a globalized world*. Senftenberg: BTU Cottbus, 2015, pp. 43-59.

[127] Os ideogramas e o Teatro de Sombras configuram representações de narrativas visuais que caracterizam a cultura asiática de tradição milenar.

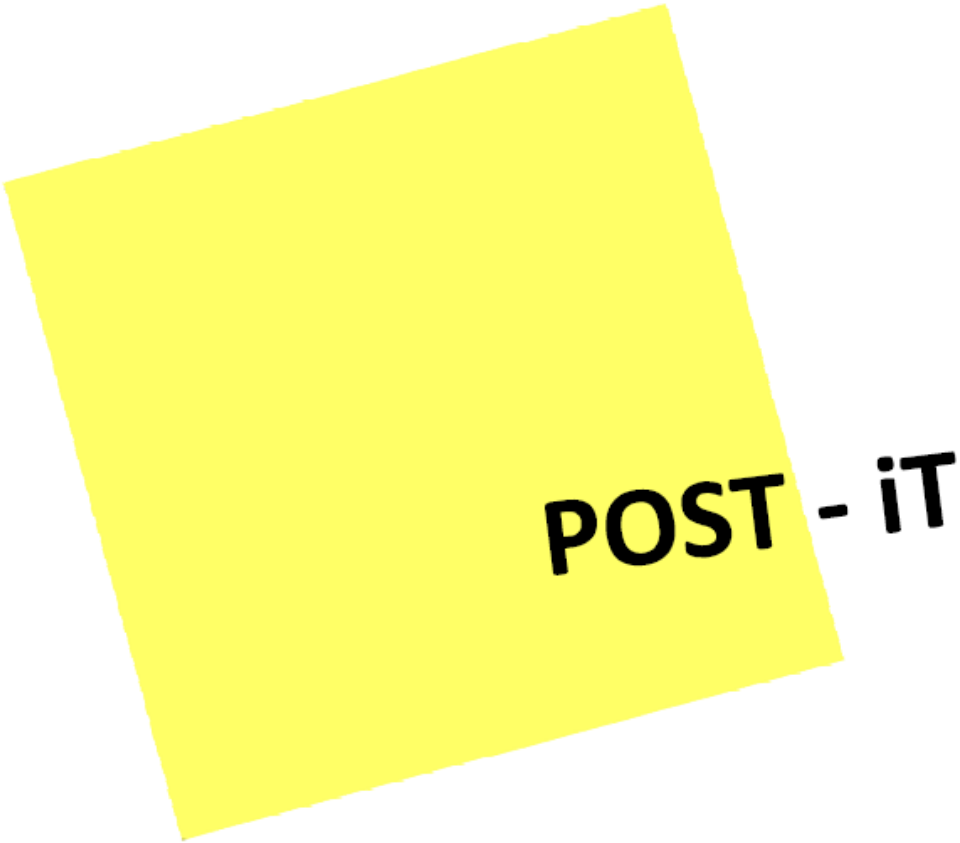
OLIVEIRA, Roseline; JARDIM, Aline; BARALDI, Gustavo. “Produtos dos Estudos da Paisagem”. In. *Atas do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: Blucher Design Proceedings, 2014, pp. 01-09.

OLIVEIRA, Roseline. Pernambuco no papel: o desenho de seis vilas coloniais no contexto da representação iconográfica de Albernaz, Marcgrave e Post. Salvador: UFBA, 2009. (Tese de Doutorado)

PORTUGAL, Cristina. Questões complexas do design da informação e de interação. In: Infodesign – Revista Brasileira de Design da Informação. Vol. 7, n. 02. São Paulo: P&D, 2010.

SEABRA, Rita. A Tipologia das Animações Infográficas e o seu Contributo para as Marcas. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa, 2016. (Dissertação de Mestrado)

WOOD, Dennis. Everything Sings: Maps for a Narrative Atlas. New York: Distributed Art Pub Incorporated, 2010.


POST - iT

POLÍTICA NACIONAL DE ARQUITECTURA E PAISAGEM

Rui Florentino

A arquitectura e a paisagem definem o quadro espacial da nossa vida. Mais do que um cenário, oferecem-nos a profundidade de um possível conforto físico e espiritual, a três dimensões. São o ambiente interior e exterior para cada um de nós, segundo as actividades que realizamos em cada dia. Para além de espaço, são por isso também tempo, uma evolução de ideias, projectos, construção e utilização.

Contexto de tempos e espaços, a paisagem e a arquitectura servem-se igualmente de materiais diferentes. A história natural e a cultura do homem, em cada momento e lugar, apresentam-se respectivamente como os seus principais instrumentos conceptuais. A arquitectura e a paisagem partilham portanto a mesma vocação criativa que nos é inerente, de planeamento e execução. A partir das cidades e dos territórios que herdamos e deixamos às futuras gerações, constituem um património de civilização.

É assim para o interesse de todos que temos o dever de formular opções sobre este património comum que nos identifica e caracteriza. Com uma visão integrada de recursos estratégicos para o desenvolvimento do país e o bem-estar da população, Portugal elaborou a sua política pública de arquitectura e paisagem. Em resultado do trabalho qualificado de diversas instituições, duas Direcções-Gerais, a do Território e a do Património Cultural, e duas associações profissionais, a Ordem dos Arquitectos e a Associação Portuguesa dos Arquitectos Paisagistas, que formam hoje a sua Comissão de Acompanhamento, inicia-se entretanto a fase de implementação, onde cabe relevar os nossos melhores activos.

Nesse sentido, os primeiros são as pessoas, fim último de todas as políticas públicas. Em termos de planeamento, os objectivos da Política Nacional de Arquitectura e Paisagem (PNAP) ligam-se à revisão do Programa Nacional da Política de Ordenamento do Território (PNPOT) e dos Planos Directores Municipais, na promoção da cultura territorial e de um sistema urbano policêntrico, com

mais economia e qualidade ambiental. Mas ligam-se ainda à educação para a cidadania e a participação, nos curricula dos ensinos básico e secundário, bem como à internacionalização das boas práticas dos profissionais.

Os nossos activos são também a mobilização de vontades que construímos, agrupadas de forma muito diversificada pela sociedade civil. Felizmente dispomos de um conjunto de entidades que pode complementar o trabalho da Comissão de Acompanhamento na implementação da PNAP: Museus, Fundações, Centros, Associações e Organizações Não Governamentais, em Portugal ou até no estrangeiro, junto de congéneres na Federação Europeia das Políticas de Arquitectura. E a valorização dos projectos de todos os Arquitectos na sua ordem profissional, sejam paisagistas ou não, está em linha com esta estratégia.

Finalmente, como terceiro eixo de actuação, estão as obras, disseminadas por todo o território. São obras contemporâneas que marcam a nossa cultura e estão premiadas internacionalmente, com dimensões e geometrias muito variáveis. Mas também são obras que reconhecemos como património e devemos saber conservar e restaurar, pois constituem uma memória colectiva de inestimável valor, produto dos que então fizeram tantas vezes melhor do que agora fazemos. E procurando sempre o mérito das soluções resilientes e sustentáveis, na promoção da escolha e do debate, em benefício da população e da sociedade.



Workshop Vernadoc em Montaria, Viana do Castelo. Centro de Investigação da Escola Superior Gallaecia. Foto de Nathatai Chansen.

A CIDADE GREGA DE SELINUNTE. UMA ETAPA DO "GRAN TOUR" OITOCENTISTA ATRAVEZ DO DIALOGO ENTRE DESENHOS DA ÉPOCA E O OLHAR DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA.

Sebastiano Antonio Raimondo

Resumo: Esta comunicação surge dum trabalho fotográfico desenvolvido em 2011 e em 2015, no território de Castelvetrano - Selinunte na Sicília. Selinunte situa-se na parte ocidental da ilha mediterrânica e foi fundada em 628 a.C., para colonos gregos provenientes da cidade de Megara Hyblaea, hoje Augusta, no lado oriental oposto. A cidade foi abandonada em 250 d.C. com a transferência total da população, para a vizinha cidade de Lilibeo, hoje Marsala. Selinunte foi destruída e totalmente esquecida durante séculos, até ser redescoberta em 1551, pelo frade dominicano Tommaso Fazello.

Os visitantes que hoje em dia querem aproximar-se das ruínas de Selinunte, que foram sendo descobertas ao longo dos tempos, não veem a cidade abandonada ou destruída por vontade do homem, ou devido a algum cataclismo, mas algo que foi antecipado por representações, desde a sua redescoberta. As primeiras representações foram produzidas entre o final do séc. XVIII e início do XIX. Viajantes enviados de França e Inglaterra, e outros de Napoli, capital do Regno delle due Sicilie, contribuíram para ilustrar as várias hipóteses de reconstrução histórica desta cidade, como de outras ao longo do chamado "gran tour", de que Selinunte era uma das últimas etapas.

Entre as antigas representações e as recentes descobertas, apareceram as máquinas fotográficas; esta nova forma de fixar imagens realísticas, ou de dar a ver figuras que têm uma relação peculiar com a realidade, contribuíram para a construção desta paisagem grega. De facto, a representação visual é um guia para interpretar o sítio, tal como nos é apresentado, e, ao mesmo tempo, é uma ferramenta para construir e interpretar as descobertas que irão surgir. Um exemplo disso, são atualmente a procura do porto e do teatro que foram e estão a ser conduzidas, através dos desenhos presentes numa publicação dos primeiros anos do séc. XX.

Foram escolhidos, como casos de estudo, desenhos antecedentes à divulgação da invenção do daguerreótipo de 1839, devidamente e fielmente reproduzidos e estudados, em conjunto com as publicações às quais pertencem. Foi feita uma pesquisa na área arqueológica, para perceber qual a posição na paisagem hodierna das vistas selecionadas, e uma pesquisa no acervo do museu arqueológico de Palermo, para individualizar as peças escultóricas também representadas.

O resultado foi um discurso feito por desenhos e fotografias: dípticos (exemplo Fig. 1) que mostram a primeira construção da paisagem, até ao olhar do fotógrafo contemporâneo. O diálogo entre as duas formas de representação, permitiu chegar à natureza "indicial" das duas formas expressivas, em particular na representação da escultura dum "mito grego da fotografia": a decapitação de Medusa por Perseu (Fig. 2). Esta natureza não consiste na coincidência dos dois autores terem estado em frente da mesma escultura, mas de ter repetido, mesmo que involuntariamente, o sentido do mito grego.

Palavras chave: Selinunte; Desenho; Fotografia; Gran Tour; Medusa.

ATMOSFERAS EFÉMERAS NOTURNAS DE SINTRA

DA ESTEFÂNIA À REGALEIRA

Samuel Roda Fernandes e Patrícia Freire

Resumo: Neste trabalho apontam-se alguns caminhos para a interpretação e reconfiguração da paisagem e das suas atmosferas noturnas através de um olhar transversal que inclui todas as valências que eventos culturais como os festivais de luz podem ter na sua construção e reabilitação, usando os recursos disponíveis de forma ética, de modo a tornar reais as expectativas que queremos ter deles.

O estado noturno favorece a flexibilidade ao valor intrínseco da cidade, que em vez de ser sempre a mesma pode revelar facetas distintas, a noite contemporânea é objeto de novas práticas que despoletam novas programações espaciais.

É neste espaço de tempo que o Festival AURA se assumiu como um evento único e original assente na ideia de que a Arte da Luz e a conveniente Iluminação Pública são vetores de urbanidade e qualidade de vida. As suas propostas artísticas enquadradas no espaço urbano, para além de terem chamado um enorme fluxo de visitantes que só por si já deram uma nova perspetiva do uso do espaço, criaram outras leituras na paisagem de Sintra dando novos significados ao seu espaço geográfico, que transporta consigo os aspetos naturais e culturais ou humanizados resultantes da interação complexa entre a sociedade e a sua paisagem.

Palavras chave: Paisagens Noturnas; Projeto Urbano; Arte Pública; Festivais de Luz; Atmosferas de Luz.

EPHEMERAL NIGHTS ATMOSPHERES OF SINTRA

FROM ESTEPHANIA TO REGALEIRA

Samuel Roda Fernandes and Patrícia Freire

Abstract: In this work we point out some ways of interpreting and reconfiguring the landscape and its nocturnal atmospheres through a transversal look that includes all the valences that cultural events such as light festivals can have in their construction and rehabilitation, using the resources available ethically, in order to make real the expectations we want to have from them.

The night state favors flexibility to the intrinsic value of the city, which instead of being always the same may reveal distinct facets, the contemporary night is the object of new practices that trigger new spatial schedules.

It is in this space of time that the AURA Festival has assumed as a unique and original event based on the idea that the Art of Light and the convenient Public Lighting are vectors of urbanity and quality of life. Their artistic proposals framed in the urban space, in addition to having called a huge flow of visitors that alone have given a new perspective of the use of space, have created other readings in the landscape of Sintra giving new meanings to its geographic space, which transports natural and cultural or humanized aspects resulting from the complex interaction between society and its landscape.

Keywords: Night Landscapes; Urban Design; Public Art; Light Festivals; Light Atmospheres.

ATMOSFERAS EFÉMERAS NOTURNAS DE SINTRA

DA ESTEFÂNIA À REGALEIRA

Samuel Roda Fernandes e Patrícia Freire

Introdução

Pretende-se com este estudo analisar a paisagem noturna de Sintra, principalmente a que faz parte dos percursos do AURA festival que, ao serem percorridos durante os dias do evento revelam uma sucessão de atmosferas envolventes e pontos de vista distantes, que na sua complexidade relacional mostram uma noite diferente da que normalmente é vivenciada por habitantes e visitantes e que no seu conjunto compõe o pleno impacto sensorial onde se misturam pessoas, edifícios, jardins, árvores, pavimentos, sons, cheiros, temperatura atmosférica, originando um ambiente geral vibrante que seja desfrutado por quem o percorra e sinta uma outra noite, transfigurada pelas intervenções artísticas.

Considere-se o pleno impacto visual da vila de Sintra sobre as pessoas e a atração visual que adquire toda a composição urbana com as suas irregularidades, sobre isto acrescente-se o manto obscurecido da noite e temos logo à partida duas situações muito diferentes, a primeira uma cidade iluminada em excesso, que corresponde às ruas de maior concentração de serviços e comércio, e uma outra parte que corresponde a uma vila menos reluzente em que a noite ganha maior substância, onde se sente o escuro noturno e em que a atmosfera é mais densa e sobretudo mais interessante. Em qualquer dos casos as relações visuais são diferentes das diurnas: os pontos focais podem ser outros, as imagens são diferentes, a forma de relacionamento entre as coisas adquire outros contornos, a paisagem urbana noturna revela outro tipo de sucessão de surpresas, no entanto

a reunião dos elementos que concorrem para a criação de uma paisagem noturna não perde qualidade, mas adquire outra forma na arte do relacionamento.[128]

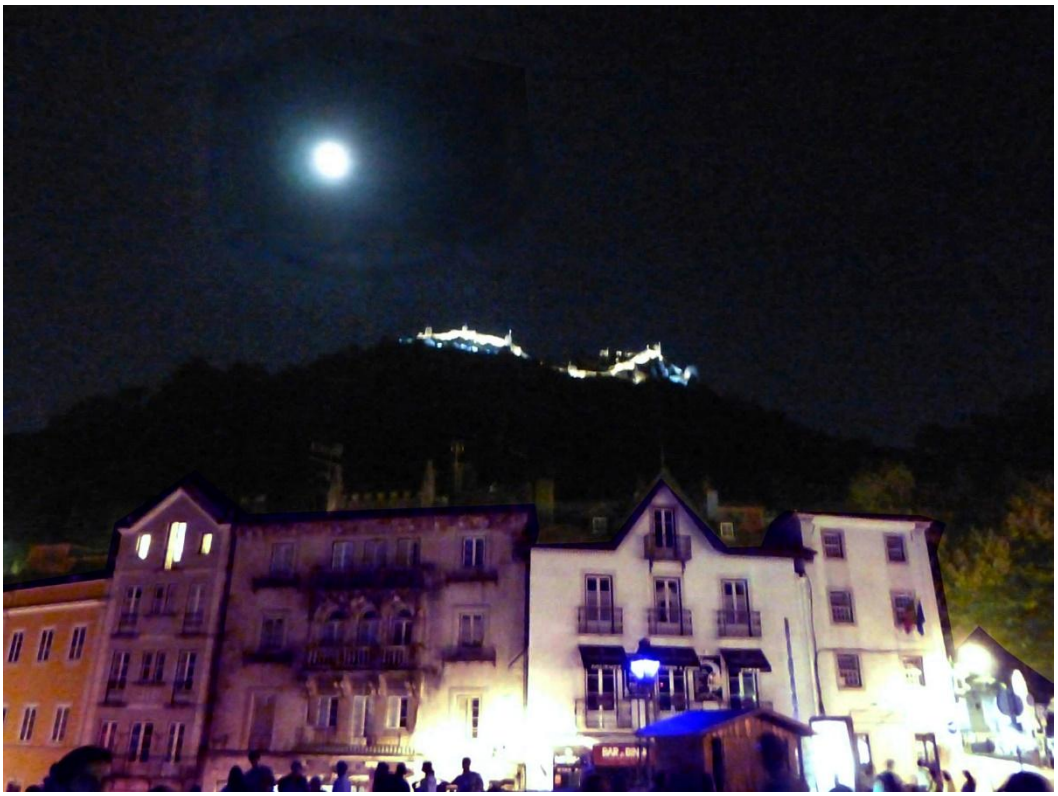


Fig. 1: Início da Vila Velha, uma das zonas de maior concentração de comércio e serviços. Juntamente com a Estefânia, são as zonas mais iluminadas do percurso do AURA e as de maior dificuldade de controle lumínico para a colocação das propostas artísticas. Fotografia de Miguel Navas.

Observar a paisagem noturna apresenta novas interrogações. A noite permite reativar um discurso sobre o valor da sustentabilidade e sociabilidade, mas também da curiosidade e da espontaneidade.

O problema que se coloca a todos os responsáveis pelos projetos urbanos, sejam eles de desenvolvimento ou de reabilitação, é saber até que ponto as suas medidas têm um cunho de sustentabilidade, de consensualidade e de promoção da identidade dos habitantes que, cada vez mais, tendem a ser implicados diretamente nos problemas que à cidade dizem respeito.

Uma das nossas preocupações com o estudo de paisagens noturnas, como elas se nos deparam atualmente, é primeiramente o de perceber quais as suas potencialidades e a seguir, na continuidade das horas solares, acrescentar-lhes os valores com vista à sua integral fruição e apontar caminhos para a sua configuração futura através de um olhar que inclua todas as valências, sempre em função da sua melhoria. A paisagem de 24 horas não tem fronteiras físicas nem temporais, obedece a um contínuo físico mais ou menos densificado e a um contínuo ciclo circadiano a que podemos ainda

[128] Ver Gordon Cullen, Paisagem Urbana, 1983, Edições 70, Lisboa, p. 11.

acrescentar a dimensão da memória, principalmente a da comunidade residente ou da que aí se desloca diariamente para trabalhar.[129]

Como produtores de paisagens noturnas efémeras, o primeiro passo é compreender cada espaço inserido no contexto urbano, perceber quais as suas potencialidades plásticas de modo a que a relação entre si e a peça de arte que aí vai ser instalada seja completa e por fim criar um ambiente geral, através da alteração da iluminação urbana do percurso, de forma a ligar todos os espaços numa unidade complexa e coesa que dá origem à atmosfera geral de cada evento, que se pretende vibrante e geradora de reações emocionais fortes, com o poder de invocar reminiscências e experiências, com todo o seu corolário de emoções.



Fig. 2: Aspeto da Rua Dr. Alfredo da Costa durante os dias do Festival. Esta rua é onde se processa melhor a interação com o comércio local que está aberto até às 24h. Fotografia SRF.

Mas não nos chegam estas constatações. É preciso entrar nelas. A noite não é apenas uma atmosfera, é uma complexidade específica que importa distinguir através de modalidades noturnas que ligam as pessoas a espaços específicos, atividades especificas e a formas de estar próprias. A noite converte-se em ética e em paisagem identitária.

[129] Fernandes, S. R., Freire, P., 2016, "Paisagens lumínicas e transfiguração da noite em Sintra – O Aura Festival (www.aurafestival.pt)". In: A Cidade não adormece, Sustenta – Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa.

A noite tem uma gama interminável de usufruidores. Para o público geral, a noite é uma questão de lazer e a espetacularização das cidades, é um argumento da sociedade do ócio. Para um outro público, disposto a sair deste território para levar ao limite as suas experiências e expressões, a noite é um contexto simbólico e político de resistência à ordem social e à sociedade de consumo.

Em todos estes casos a noite funde-se com a sua apropriação, é o espaço de comunicação com as dimensões urbanas retiradas da eficácia ordenada e produtiva do dia. Descrever o fluxo essencial do tempo é fixá-lo em palavras, mas fixar o fluxo do tempo não é retirar dele o que tem de mais essencial, a sua fluidez.

A noite pode ser uma fronteira, um espaço intermédio, suspenso, *terrain vague*. Um território indeciso que deve ser explorado, auscultado e descrito como o fizeram Brassai e a sua fotografia nos anos vinte e trinta ou as derivas situacionistas, herdeiras das práticas surrealistas, os mapas cognitivos de Kevin Lynch e as análises de Walter Benjamin cuja referência moderna se inicia na figura do *flâneur*, de Charles Baudelaire.[130]

O último objetivo do nosso trabalho permanente de pesquisa, transposto para este estudo, é questionar e perceber qual o papel da Arte e da realização de Eventos Culturais, nos quais a multidisciplinaridade e a participação poderão contribuir para atingir uma urbanidade e identidade irrepetível. Fazendo eles próprios parte da unidade urbana, acabam por a enriquecer ao criar focos de interesse que são uma mais-valia ao fenómeno da cidade, como um espelho polifacetado de interesses que recebe, reconstitui e reintegra, trazendo para a discussão as potencialidades de festivais de luz, como o AURA em Sintra, que são produtores de ambientes e atmosferas através de uma multitude de qualidades que permeiam os espaços, misturando o representativo com o não-representativo, ligando sensação, afeto e emoção.[131] Estes festivais rompem as indecisões rotineiras e os ritmos normativos da vida urbana quotidiana, interrompendo a apreensão geralmente não-reflexiva de espaços familiares[132] e criam formas de desfamiliarização que podem, por sua vez, analisar um sentido de lugar.

Trata-se igualmente de uma vontade de abrir a produção artística à participação coletiva, combatendo os inaceitáveis mecanismos especulativos do mercado da arte contemporânea. É conhecido o crescente tom de defesa da interdisciplinaridade entre as esferas estéticas e

[130] Lima, R. N., 2014, "Surrealismo e a Internacional Situacionista: deambulações e derivas". In: PEIXOTO, Elane Ribeiro; DERNTL, Maria Fernanda; PALAZZO, Pedro Paulo; TREVISAN, Ricardo (Orgs.) Tempos e escalas da cidade e do urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Brasília, DF: Universidade Brasília- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Disponível em: <http://www.shcu2014.com.br/content/surrealismo-e-internacional-situacionista-deambulacoes-e-derivas>.

[131] Edensor, T., 2015, "Introduction to geographies of darkness". In: Cultural Geographies 2015, Vol. 22(4), pp. 559–565

[132] Fernandes, S. R., Freire, P., 2016, "Paisagens lumínicas e transfiguração da noite em Sintra – O Aura Festival (www.aurafestival.pt)". In: A Cidade não adormece, Sustenta – Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa.

sociopolíticas, num debate que envolve artistas e não artistas. O presente trabalho coloca-se de facto numa condição de *work-in-progress*: não pretende esgotar estes assuntos, pretende somente interrogar e funcionar como uma alavanca ou uma porta aberta para todas as ideias, onde os domínios da paisagem, da arte e da noite podem elevar a qualidade de vida e a autoestima de uma comunidade.

Se a noite é o efémero, a fragilidade, o espontâneo, como pensar uma intervenção sem a distorcer? Analisar a paisagem noturna apresenta novas interrogações. A noite permite reativar um discurso sobre o valor da sociabilidade, mas também da curiosidade, da espontaneidade e da magia.

O Aura

Desde 2015 o AURA Festival – Festival Internacional da Luz – assumiu-se como um evento único e original, assente na ideia de que a Luz e a Iluminação Pública são vetores de urbanidade e qualidade de vida. Como projeto científico, artístico e comunitário chamou a atenção para questões éticas, sustentáveis e de requalificação da iluminação pública e privada e os seus diversos matizes nos diferentes enquadramentos do Espaço Público.

Ao intervir em artérias importantes do centro histórico e turístico, este acontecimento procura realçar a importância da Luz e contribuir para o debate junto de decisores políticos, empresários, instituições, comerciantes locais e moradores, apelando à necessidade de um pensamento informado e esclarecido no que respeita à iluminação artificial em zonas históricas e residenciais.

Através de instalações de luz e da alteração da iluminação urbana, o festival tem levado para o Espaço Público um conjunto de obras de arte com o pretexto de, ao longo de um percurso, criar uma maneira de viver a noite. Por alguns dias, as pessoas têm a oportunidade de redescobrir os locais normalmente banhados pela iluminação urbana desordenada que se instalou na noite da vila de Sintra e que empobrece a leitura de espaços que, durante o dia, se caracterizam por grande riqueza material, formal e espacial.

Desde a primeira edição que decorreu em 2015, no âmbito das comemorações do Ano internacional da Luz e dos 20 anos da classificação mundial da UNESCO da "Paisagem Cultural de Sintra", passando pelas edições posteriores, o evento tem sido concebido e produzido pela Criaatividade Cósmica – Associação Cultural, uma plataforma de Projecto Urbano, Arte Pública, Iluminação e Intervenção Social que, para estas iniciativas, contou com a coprodução da Câmara Municipal de Sintra, com o patrocínio da Parques de Sintra - Monte da Lua, Lda, Fundação Cultursintra e dos SMAS Sintra.



Fig. 3: Mapa das instalações em 2015



1 **Cartografias Emocionais II**
PATRICIA FREIRE | SAMUEL RODA FERNANDES
Foyer do MU.SA - Museu das Artes de Sintra / Avenida Heliodoro Salgado

2 **O Monte da Lua**
GONÇALO ANDRADE PIRES / VisionOnset
MU.SA – Museu das Artes de Sintra / Av.Heliodoro Salgado

3 **Star Generator**
LUÍS PATRÍCIO
Avenida Heliodoro Salgado

4 **Arvore de Extensão**
CARLOS DE ABREU
Avenida Heliodoro Salgado

5 **Workshops Centro Ciência Viva de Sintra e Rede de Participação Juvenil de Sintra**
Largo Afonso de Albuquerque, 34 (traseiras)

6 **Exploring Glass, Art & Science**
VICARTE: Pedro Fortuna (POR) | Teresa Almeida (POR) | Fernando Quintas (POR) | Renato Jaci (BR) | Elmira Abolhassani (IRI) | Maria Renée Morales (GUA) | Carissa Baktay (CAN) | Robert Wiley (EUA) | Alexdina Pugatch (RUS) | Ciência
Largo Afonso de Albuquerque, 34 (traseiras)

7 **21h00 - 00h30**
PEDRO GIL + JOSÉ CEIA LEITÃO
Largo Afonso de Albuquerque, 34 (traseiras), 1º Andar

8 **Chambre d'Enfants**
ANA MANDILLO
Largo Afonso de Albuquerque, 34 (traseiras), 1º Andar

9 **La Vida Sigue**
LUISA ALVAREZ
Vivenda Anna Largo Afonso de Albuquerque, 16

10 **Sollbruchstelle**
ANUK MILADINOVIC
Largo Afonso de Albuquerque, 34 (traseiras), 1º Andar

11 **A Gruta**
RETHORICA STUDIO
Passeio da Correnteza / Av. dos Combatentes da Grande Guerra

12 **Lampyridaes**
JAVIER ALDARIAS + WWB
Rua Dr. Alfredo Costa / Miradouro da Correnteza

13 **Lamparas de Raiz, Medusas y Caracolas**
MARIA ROSA HIDALGO + MIGUEL CABALLOS
Rua Dr. Alfredo Costa (lojas)

14 **Historias de la Vida: Vida de Rotonda, Refugees e Homofobia**
LUISA ALVAREZ
Paços do Concelho / Largo Dr. Virgílio Horta

15 **There is Magic**
SARAH FRANCES DIAS
Volta do Duche

16 **The Dream**
SARAH FRANCES DIAS
Volta do Duche

17 **Looking for Shelter**
ROBERT WILEY
Fonte Mourisca / Volta do Duche

18 **Projeção de Documentários: (Barros Queiroz, Uma figura Moral da República)**
MIGUEL FERRAZ
Cartografias Emocionais I
PATRICIA FREIRE | SAMUEL RODA FERNANDES
Rua do paço, 20 Museu de História Natural

19 **Canvas**
OSKAR E GASPAR
Fachada do Palácio Nacional de Sintra / Largo Rainha D. Amélia

20 **Insomnia**
LUISA ALVAREZ
Rua Barbosa do Bocage

21 **Gotas de Luz**
BRUNO CARVALHO
Quinta da Regaleira / Rua Barbosa do Bocage, 5

22 **Cyntia**
RETHORICA STUDIO
Quinta da Regaleira / Rua Barbosa do Bocage, 5

23 **Passeios Áureos**
STAGE TOOLBOX
Percurso do Festival

Fig. 4: Mapa das instalações em 2016.

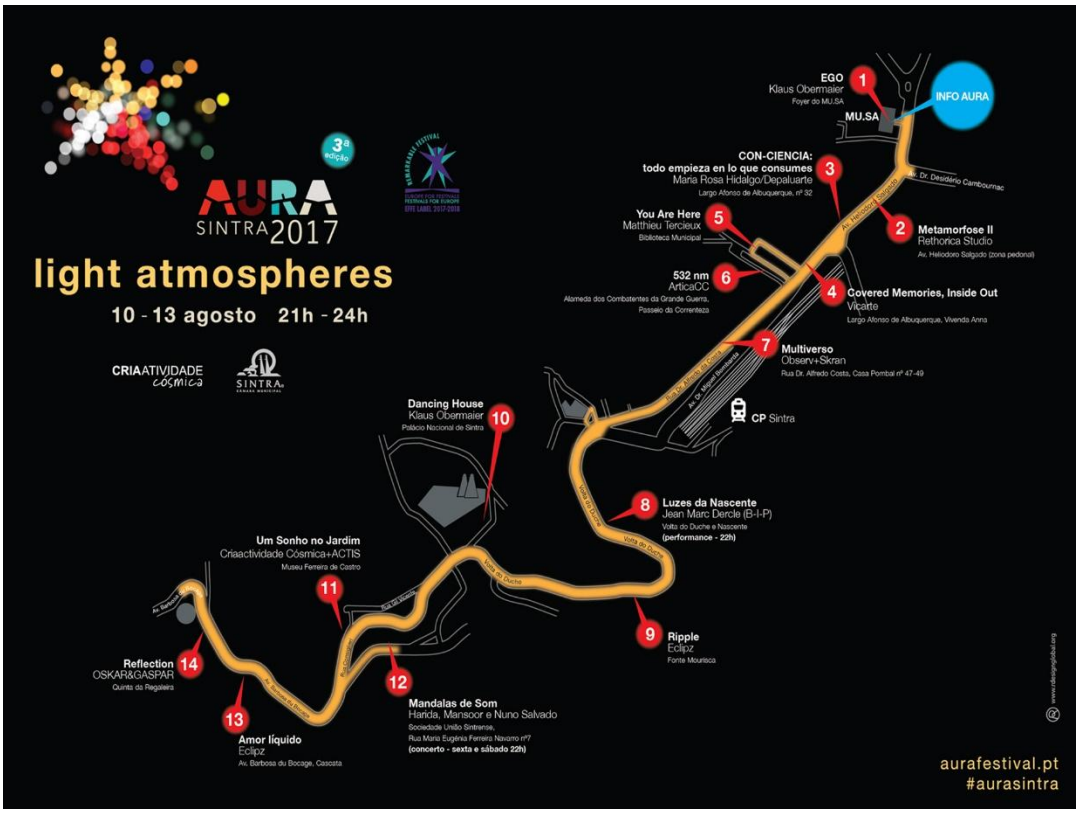


Fig. 5: mapa das instalações em 2017.

Tem-se procurado coordenar e integrar artistas de várias nacionalidades e diferentes linguagens (artes plásticas, arquitetura, design de luz, performance, teatro, vídeo mapping, música, mixed media e vídeo games) ao mesmo tempo que se vão revelando cartografias emocionais da comunidade através da produção de novos suportes de memória que nascem da relação entre os habitantes com os espaços quotidianos.

O festival, como intervenção artística e urbana, é composto por várias instalações artísticas que se vão apropriando do espaço urbano com o seu património edificado e natural, as suas ruas, largos, parques e zonas de estacionamento, alcançando uma coerência sistemática de relacionamento, leitura e fruição entre as obras de arte e os vários locais do percurso onde têm sido instaladas.

Na sua primeira edição o festival contou com mais de 30 000 visitantes, número que tem vindo a aumentar grandemente de ano para ano, numa demonstração da oportunidade do conceito AURA Festival, legitimada pela qualidade e pertinência enquanto intervenção urbana, revelando uma clara função (re)qualificadora do Espaço Público. Ficou demonstrado, recorrendo à comunicação e ao envolvimento do tecido económico, empresarial e social, que a Arte, a Ciência e a Tecnologia são agentes mobilizadores de uma relação planeada e sustentável; da importância da iluminação artificial como um dos vetores estruturantes dos contextos urbanos e rurbanos.

Ao colocar na praça pública um evento que trouxe as pessoas para a rua durante a noite, e as fez refletir sobre a sua relação com a luz e as paisagens noturnas, o AURA Festival mostra-se um evento transversal revelador de uma identidade contemporânea da vila de Sintra.

Como projeto científico, artístico e comunitário chamou a atenção para questões éticas, sustentáveis e de requalificação da iluminação pública e privada e os seus diversos matizes nos diferentes enquadramentos do Espaço Público.

A paisagem lê-se e pratica-se como uma situação espacial, mas também como um acontecimento temporal. Para compreender a diversidade das experiencias urbanas é necessário fazer um esforço para permanecer. Onde estamos e a que horas? A maioria dos lugares tem em si um cronotopo que importa revelar. A noite reclama uma cooperação entre os sentidos e a imaginação.

Ao longo das três edições já feitas, o AURA tem vindo a propor novas leituras noturnas, contribuindo com a criação de uma forma efémera para a abertura de uma renovada conceção urbana e uma atualizada experimentação da noite através da criação de paisagens lumínicas que revelaram propostas alternativas de vivência dos espaços quotidianos noturnos. O festival tem questionado a iluminação pública: a paisagem e os monumentos classificados, que de noite, ou não são visíveis ou estão erradamente iluminados e a excessiva variedade tipológica e potência das luminárias e reclames que prejudicam a eficaz e cuidada proposta de iluminação necessária a uma das vilas históricas mais visitadas na Europa.

Sustentado numa lógica de Projecto Urbano que estrutura, regula e hierarquiza as intervenções artísticas, o AURA pretende lançar pistas para o pensamento sobre a transformação progressiva da vila na sua dimensão noturna, sobrepondo análises e níveis de interação que visam a reabilitação da noite, dando um novo sentido à interdisciplinaridade do espaço público, onde a luz tem um papel importante na criação de novas atmosferas, imagens e situações, apontando um novo campo a explorar na relação entre a arte, a noite e o planeamento urbano.

Apesar de ser um projeto de intervenção efémero e de carácter eminentemente artístico, o AURA apoia-se numa estratégia portadora de uma história, de uma cultura, de uma economia e de um reconhecimento territorial, sugerindo a reconfiguração dos lugares comuns através da proposição de novas vivências que invertem o processo de evidente declínio noturno do espaço público urbano, transformando-o num lugar educativo, de encontros sociais e numa área experimental para a arte e a cultura. No essencial, o festival é um espaço de encontro, onde a fruição de uma noite diferente num ambiente festivo possibilita o intercâmbio cultural entre as pessoas e a cidade.

Com esta ideia, decidimos organizar o festival através de um percurso, com segmentos pedonais e viários, ao longo de um traçado que une o MU-SA (Museu das Artes de Sintra) ao Palácio Nacional de Sintra e (a partir da segunda edição) à Quinta da Regaleira, onde a progressão dos caminhantes os leva a descobrir diferentes sensações, pontos de vista e uma série de contrastes súbitos de grande impacto visual e de efeito dramático, que revelem a paisagem no seu sentido mais profundo, animada de vida pela relação dos seus diferentes espaços e ocupações. Na realidade o cérebro humano reage ao contraste e à distinção clara entre os elementos.

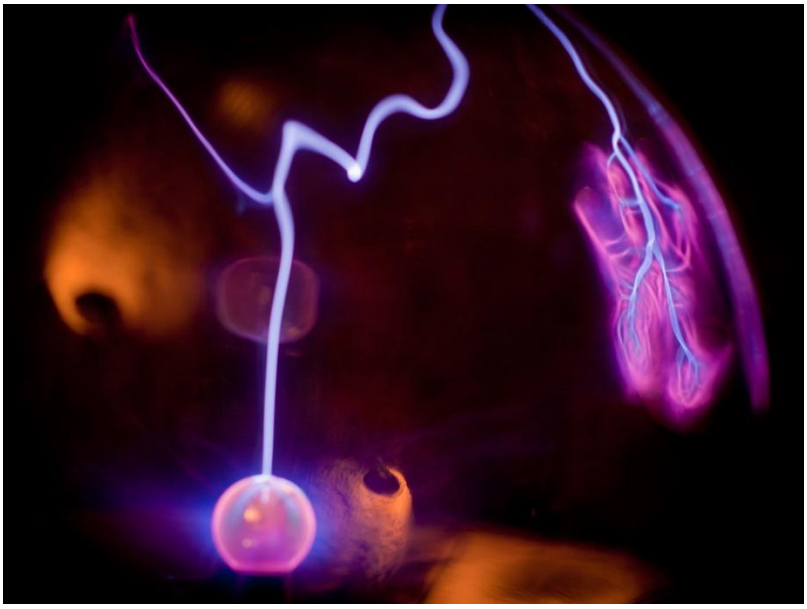


Fig. 6: Centro de Ciência Viva de Sintra, atelier "O que é a Luz". Fotografia Susana Paiva.



Fig. 7: Coletivo Depaluare "Con-ciencia". Fotografia SRF.

Este percurso foi pontuado por várias instalações de arte-luz que se enfatizaram através de uma sinalética baseada na alteração de cor da iluminação pública. Esta alteração, para além de retirar intensidade à iluminação permanente, revelou uma nova perceção das ruas, transfigurando a paisagem noturna quotidiana. Ao longo destes três anos o festival tem acolhido três tipos distintos de intervenções: criações *context-site-specific*, criações artísticas em cenários não convencionais e criação de cartografias emocionais a partir de Percursos Memória que revelaram antigas, ou melhor, outras ocupações e vivências dos locais onde o percurso com as suas variantes são implementados. A componente científica e de experimentação esteve sempre associada a todos as atividades desenvolvidas: a colaboração com o Centro Ciência Viva de Sintra, com o coletivo sevilhano Depaluarte até à contribuição da ACTIS - Universidade da Terceira Idade de Sintra e a realização de cartografias guiadas que acompanham e auxiliam os "local experts" na redescoberta da sua paisagem quotidiana. O festival movimentou e confrontou diferentes perspetivas de análise da vila de Sintra: revelou o desafio de qualificar a paisagem existente procurando melhorar a qualidade dos locais frequentados por novos tipos de hábitos e costumes que vão ocupando a vila, evitando sempre a criação de uma Disneylândia para adultos que inevitavelmente vira as costas aos residentes e comerciantes até à falta de interesse e investimento na classificada "Paisagem cultural de Sintra" e o desprezo com que é tratada "fora de horas".



Fig. 8: Resultado do Atelier feito com a ACTIS – Universidade da Terceira Idade de Sintra. Esse projeto esteve instalado no jardim do Museu Ferreira de Castro durante a edição do Aura 2017. Fotografia SRF.

Atmosferas de Luz e Paisagem Noturna

É de salientar que o festival tem um cunho eminentemente noturno, tenta tirar partido da noite, da falta de luz natural, dos fluxos noturnos de pessoas e neste caso especial dos visitantes que aí vão em grande número.

Dadas as horas a que se realiza o festival a experiência plástica dos lugares tem as suas particularidades específicas, quando as reações emocionais típicas que sentimos quando é possível ter maiores profundidades de campo e melhor perceção das relações entre o aqui e o ali ou o além, são substituídas por outras relações mais intimistas em que se convocam os outros sentidos da perceção. Se por um lado perdemos a noção das relações de contraste, textura, cor, escala, estilo, a sua natureza e o que a individualiza com a mistura dos vários materiais, vários estilos arquitetónicos e que compõem a sua morfologia mais conhecida, por outro lado temos a contingência e a facilidade de melhor conciliar a arte do meio ambiente com a arte no ambiente urbano.

Apesar de tudo a vila de Sintra continua a ser, pela sua riqueza relacional, um espaço emocionante: pela abundância de formas e relações formais, materiais e imateriais e pelo somatório de acontecimentos no tempo e no espaço, que simplesmente se podem revelar por via do movimento ou da nossa relação com os outros e com os espaços, onde as suas qualidades atmosféricas são em grande parte identificadas pela qualidade da iluminação.

Luz e escuridão possuem várias qualidades, que se estendem pelo espaço, onde se mistura a representação e a não-representação, e se fundem sensação, afeto e emoção. Embora sempre propício para a produção de inúmeros efeitos atmosféricos, as novas formas e técnicas de iluminação e as criações concebidas para festivais de luz oferecem oportunidades para (re)encantar o espaço urbano, gerando vibrantes atmosferas dinâmicas. Além disso, tem havido recentemente uma reavaliação das qualidades da escuridão, que é também cada vez mais uma forma de promover novas atmosferas e a de criar uma relação mais eficaz entre as imagens existentes e as imagens emergentes.

Na leitura de um lugar não somos meramente espectadores, somos também parte desse lugar. O espaço em nossa volta é uma extensão de nós e do nosso corpo, que passa a ser mais uma referência do lugar, mas que tem na circunstância do campo visual a apreensão da consciência do ser e da realidade. Ao sermos mediadores daquilo que vemos e sentimos, a organização das nossas perceções é o resultado de uma disponibilidade, um dar-se a conhecer, um abrir-se ao mundo para que ele nos aceite como fazendo parte dele. Dessa união (ser e existência) que dá vida às formas do espaço nasce o conceito de atmosferas do lugar.

A atmosfera é um ambiente, uma disposição do espaço construído que comunica com os observadores, que os contagia. A leitura do local, a descoberta de objetivo, sentido e finalidade dos projetos, o projetar, planear e formular da obra é por isso não um processo linear, mas sim um processo multiplamente entrelaçado. A atmosfera comunica com a nossa perceção emocional e funciona de forma instintiva. Um espaço transmite uma atmosfera e numa fração de segundo sente-se logo o que é.

Neste pressuposto o AURA tem procurado ampliar os sentidos, as sensações e as experiências afetivas de cada lugar através do uso habilidoso e inventivo na criação de atmosferas, tanto na alteração da iluminação permanente como na criação efémera através das obras de arte que usam a luz como meio de comunicação, enfatizando as propriedades da luz como um meio para a criação artística e para transformar o afetivo e as qualidades sensoriais de experimentação de cada lugar.

A Luz expande-se a partir de uma fonte e raramente pode ser delimitada, uma vez que desaparece na escuridão ou se mistura com outras formas de iluminação através do espaço. Esta capacidade demonstra como a luz é um ingrediente essencial nas forças relacionais que compõem a amálgama dinâmica da atmosfera e de como ela muda fluxos e intensidades de acordo com cada ambiente.

A luz pode ajudar a dar coerência territorial a um espaço fragmentado pelo crescimento urbano desordenado. Um projeto de luz pode contribuir para ajudar a identificar lugares essenciais, como marcos urbanos, ruas, portas, rotundas, locais onde temos de tomar decisões de orientação. Mais do que a quantidade de luz que se coloca no espaço público é a qualidade dessa luz que permite alcançar objetivos como a segurança, o conforto e a convivialidade, que por sua vez estão na base da vivificação dos espaços públicos.[133]

Uma Aura de Atmosferas

Nos caminhos de luz que o AURA tem proporcionado aos visitantes, a criação de atmosferas deliberadas tem seguindo uma narrativa coerente na qual os elementos emocionais foram enquadrados de maneira a proporcionar uma experiência com a intensidade pretendida. Em cada ano foram sendo propostas para cada espaço do percurso diferentes projetos artísticos que para além do seu valor intrínseco, se colaram sempre aos seus locais como se dele tivessem sempre feito parte, mas que em cada ano, seguindo a lógica discursiva do festival, mostraram como propostas tão dispares acabaram sempre por dar novas leituras a cada lugar sem que este perdesse a sua importância na leitura geral do evento. Renova-se a cada edição uma nova potencialidade intrínseca e de relação com o todo, mantendo-se sempre parte de uma narrativa coerente, que tem funcionado

[133] Fernandes, S. R., 2015, "Paisagens lumínicas – o AURA Festival 2015". In: O electricista, nº 54, Espaço CPI, 4.º trimestre de 2015, ano 14, pp. 8-9.

porque as propriedades de cada um e a sua forma de apropriação, ocupação e relação com os demais espaços ocupados pelas intervenções artísticas têm sido respeitados e porque se tem especial cuidado com a relação entre o percurso e os pontos focais, vistas noturnas, diferentes escalas de fruição, truncagens, desníveis, acidentes etc. e os elementos urbanos que os ligam e relacionam.

Veja-se o caso das diferentes propostas feitas para a Avenida Heliodoro Salgado (Fig.s 9 e 10), passeio da Correnteza (Fig.s 11, 12 e 13), Villa Anna (Figs. 14, 15 e 16) ou Quinta da Regaleira (Fig.s 17 e 18) que embora sendo de diferentes tipologias de comunicação nunca destoaram dos seus locais e sempre lhes deram novas leituras.

Esta iluminação produz reações emocionais e afetivas nos visitantes (positivas ou negativas) sem nunca perder o seu valor enquanto elemento de iluminação, tal como o seu brilho, animação, cor, intensidade e temperatura.

A maneira pela qual a luz transforma o espaço é complexa e múltipla. A luz altera a perceção da cor e da forma do espaço e é um objeto material discreto que compreende uma assembleia de elementos e uma propriedade que se estende através do espaço, fornecendo um "campo de visualização" que afeta como todos os objetos dentro dele podem ser percebidos[134]. Diferentes tipos de iluminação e seus impactos sobre os elementos dentro do espaço produzem paisagens próprias. Além disso, a luz invariavelmente produz relações complexas através da sua interação com o seu oposto, o escuro, seja por ausência de escuridão, tons múltiplos e sombras, ou contraste entre espaço iluminado e não iluminado.

Um percurso e uma Visão Serial

Se atendermos às três plantas dos eventos realizados entre 2015 e 2017 (Fig.s 3, 4 e 5) vemos que, à exceção da última parte do percurso de 2015, estas apresentam pequenas variações entre si. Na realidade, essas pequenas diferenças corresponderam a sucessões de pontos de vista e a ambientes muito diferentes, e embora as diferentes opções sempre traduzissem uma proposta de percurso coerente e uno, correspondiam a sequências diferentes apreendidas através da emoção e da sensação de descoberta alcançadas na experiência do percorrer os diferentes caminhos de luz.

Nas pequenas plantas impressas dadas aos visitantes para partirem à aventura de percorrer as noites transfiguradas de Sintra, cada pequena inflexão ou desvio, cada pequena variação correspondia no terreno a um efeito dramático a três dimensões. A ênfase situa-se no encontro entre um movimento, um trajeto e os olhares dos vários decifradores.

[134] Thibaud J-P, 2011, "The sensory fabric of urban ambiances", In: The Senses and Society 6 203–215.

No festival a unificação da leitura das ruas foi feita através da colocação de filtros de cor, que além de funcionarem como marcadores lineares do percurso, tentam nivelar os níveis de luminância das ruas e largos e permitir melhor leitura das instalações artísticas que recorrem sempre à luz como meio expressivo. Esta medida acabou por dar uma leitura complementar à informação prestada pelos mapas, criando coerência geral ao percurso expositivo.



Fig. 9: Ambiente geral em que as ruas por passa o festival estão com a iluminação geral alterada por filtros de cor (alfazema). Fotografia Nuno Soveral.

Todas as edições se iniciaram no foyer do MU-SA, que foi apropriado como o primeiro espaço expositivo e info-ponto, local onde se dão as indicações e respostas às interrogações dos visitantes, e onde se distribuem os mapas que servem de guia para percorrer o evento de forma informada.

À saída do Museu das Artes de Sintra deparamos com o edifício da Caixa Geral de Depósitos, com o alinhamento de edifícios que visivelmente definem uma barreira visual para quem sai, que corta a perspetiva e marca acentuadamente um plano que delimita a perspetiva e nos convida a recuar, apesar do espaço do pequeno jardim em frente ao museu quebrar um pouco esse choque. Mesmo assim, a saída do museu faz-se para um espaço mais elevado e exposto que o plano da rua, mas que automaticamente descemos para a sua intimidade e daí seguimos para a zona pedonal enquadrada por paredes, pavimento e céu num enquadramento quase óbvio, marcado pelo desnível da rua que corta a visão do Largo Afonso de Albuquerque e da rua Dr. Alfredo da Costa que vão sendo reveladas à medida da progressão da caminhada.

O castelo dos Mouros, que funciona como pontuação paisagística do percurso começa nesta altura a ter uma sucessão de aparecimentos, surgindo e desaparecendo no horizonte, voltando a aparecer no cruzamento entre o Largo Afonso de Albuquerque com a Rua Gomes de Amorim, voltando a desaparecer quando a rua Dr. Alfredo da Costa começa a desnivelar em relação à avenida Miguel Bombarda. O castelo com a sua iluminação RGB marca visualmente o caminho, destacando-se do percurso narrativo da paisagem.



Fig. 10: Avenida Heliodoro Salgado em 2016. "Star Generator" de Luís Patrício. Fotografia de Luís Patrício.



Fig. 11: Avenida Heliodoro Salgado em 2017. "Metamorfose II" dos Rethorica Studio. Fotografia de SRF.

Desde o início do festival este troço pedonal da avenida foi um local privilegiado para destacar ou delimitar o caminho, prolongando os efeitos visuais da iluminação pública[135] ou criando espaços definidos como o pórtico[136] que ritualizou a entrada do percurso com 1200 caixas utilizadas no transporte de fruta e vegetais, e que foram a matéria de construção de uma estrutura que recorrendo a iluminação UV criou um espaço percorrido pelos visitantes que experienciaram a sua atmosfera interior e a sua relação com o percurso.

No fim da avenida[137] o AURA ocupou sempre o piso térreo de uma loja devoluta, que usou como suporte ao programa científico.[138] O espaço pode ser visto do exterior, mas realmente a sua atmosfera só é plenamente sentida no interior. Neste caso a sensação de espaço ocupado é sobretudo dada à medida que ultrapassamos as portas, avançamos para o interior e caminhamos para um espaço dinâmico de experimentação em que todos os objetos expostos trabalham muito perto a experiências laboratoriais e científicas, dando corpo a todas as propostas expositivas.



Fig. 12: Villa Anna em 2015. "Memórias Relâmpago" de Luís Patrício. Fotografia de Luís Patrício.

[135] *Star Generator* de Luís Patrício (2016)

[136] *Metamorfose II* dos Rethorica Studio (2017)

[137] O Aura, embora possa ser percorrido livremente, foi sempre pensado numa lógica sequencial em que o Museu das Artes de Sintra é o ponto inicial do evento.

[138] Nos dois primeiros anos esteve a ser usada pelo Centro de Ciência Viva de Sintra e em 2017 foi ocupada pelo coletivo sevilhano *Depaluarte*.



Fig. 13: Villa Anna em 2016. “Historias de la noche” de Luísa Alvarez. Fotografia de Luís Patrício.



Fig. 14: Villa Anna em 2017. “Covered Memories” do Vicarte. Fotografia de SRF.

Mais à frente, a Villa Anna marca um dos locais importantes na lógica discursiva do percurso de luz. Desde 2015 o seu espaço exterior tem sido suporte de várias intervenções que a ocuparam com diferentes formas criando-lhe sempre atmosferas diferentes e que preparam a caminhada para o enorme espaço expositivo do Passeio da Correnteza, que domina sobranceiramente a paisagem do Vale da Raposa, que quase escondido pela luz noturna acaba por ter um carater remoto onde se pressente uma paisagem longínqua, e que provoca nos visitantes sensação simultânea de domínio e isolamento. A visão dos dois pontos focais, Castelo dos Mouros e Palácio Nacional de Sintra, iluminados mas delimitados pelo muro do miradouro, ainda acentua mais o carácter afastado do local, onde o Aqui e o Além aparecem isolados sem nenhuma continuidade urbana que os ligue.



Fig. 15: Passeio da Correnteza em 2015. "Praça de Estar" de Alfred Kurz. Fotografia de Luís Patrício.

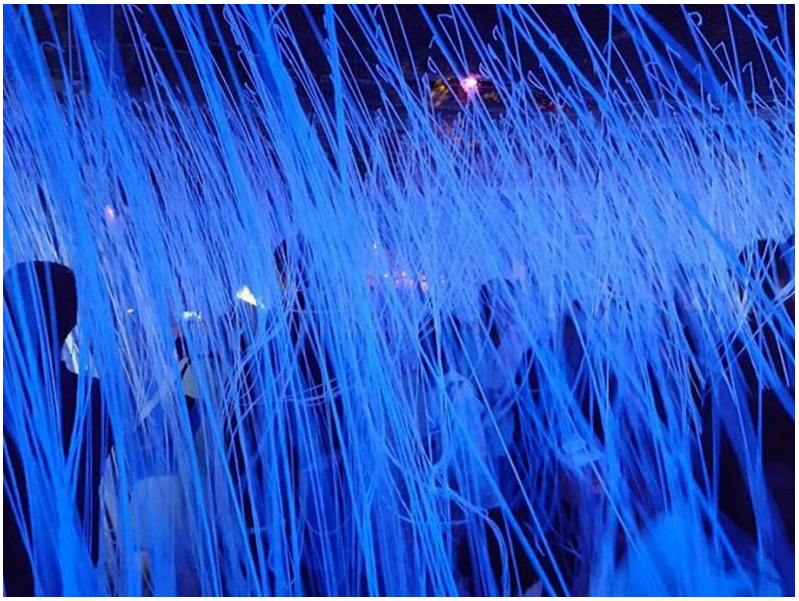


Fig. 16: Passeio da Correnteza em 2016. "A Gruta da fada" dos Rethorica Studio. Fotografia de SRF.



Fig. 17: Passeio da Correnteza em 2017. “532nm” dos Artica CC. Fotografia de Hugo Grilo.

Esse isolamento foi usado nas várias edições do festival em três propostas de caráter diferente, mas que acabaram sempre por criar uma atmosfera própria em complementaridade com todo o espaço expositivo visível do local: em 2015 com um candeeiro comunitário que marcava acentuadamente um ponto espacial e era o centro de uma praça comunitária a que o autor chamou de *Praça de Estar*; em 2016 com uma intervenção interativa em que as pessoas se movimentavam por entre fios de luz, produzindo uma atmosfera que invocava a lenda da *Gruta da Fada*, que de coração destroçado por um amor perdido chorava reiteradamente, tendo-se transformado em estalagmites que brilhavam com esse amor perdido as lágrimas caídas na gruta, sendo a peça uma reinterpretação física e sonora desse espaço mágico; Em 2017 o miradouro foi ocupado por uma extensa projeção de lazer que aproveitando as gotas de água que caíam de aspersores, habitou totalmente o espaço, transformando-o num ambiente imersivo, vestido de neblinas, de aurora boreal, de vegetação fantástica e fantasmas, espectros de luz, e convidou os visitantes a interagir e a influenciar o comportamento destes fenómenos, sob uma luz com temperatura de cor de *532 nm*, que acabou por dar o nome à intervenção.



Fig. 18: Biblioteca Municipal de Sintra, "You are here... Elsewhere" de Matthieu Tercieux.
Fotografia de Matthieu Tercieux.

Em 2017 o acesso ao Passeio da Correnteza não foi feito diretamente da Rua Dr. Alfredo da Costa, mas através da Biblioteca Municipal de Sintra onde foi instalada a projeção interativa You are here... Elsewhere, uma instalação poética, uma monumental obra de arte baseada em mapas interativos que envolveram crianças e adultos. Com um jogo de luzes, projeções de vídeo, pictogramas e coordenadas geográficas, transformaram um mapeamento humano num campo divertido de jogos interativos. Em poucos passos, essa viagem transportou os participantes da sua posição real para a (toda) cidade, para o mundo, até às estrelas! Uma forma híbrida que deu aos visitantes uma visão do Espaço Público como um espaço interativo.

Deste local parte-se em direção aos Paços do Concelho, através da Rua Dr. Alfredo da Costa, inicialmente ainda enquadrados pela iluminação do castelo e pela guarda do muro que serve sobretudo de aviso para o desnível perigoso do Vale da Raposa. Depois a rua desce um pouco e entra num corredor delimitado por um contínuo de edifícios de quatro e cinco pisos e por um plano marginal definido por construções isoladas, cheio de intervalos que levam o olhar a deter-se sem quebrar a progressão das pessoas. Qualquer dos lados da rua é marcado por saliências e reentrâncias que criam zonas recônditas e que levam o olhar a ficar embrenhado numa complexidade de sinuosidades, que podem ser aproveitadas para instalar algumas peças de arte urbana. Nos anos

transatos as intervenções artísticas foram sobretudo feitas em lojas e equipamentos do percurso, numa clara vontade de integrar o comércio local no festival.[139]



Fig. 19: Rua Dr. Alfredo da Costa em 2015, Loja Evquilibrim.
"Objectos do Quotidiano 2" de Carlos de Abreu. Fotografia SRF.



Fig. 20: Rua Dr. Alfredo da Costa em 2015, Loja Pó de Arroz.
"Objectos do Quotidiano 3" de Carlos de Abreu. Fotografia SRF.

[139] Em 2015 foram colocadas em várias lojas algumas peças de arte de Carlos de Abreu e que eram reinterpretações de objetos do quotidiano com objetos de luz. Ao longo da rua também foram colocadas várias instalações de luz dos Rethorica Studio. No Chalet Saudade foi instalada uma peça dos que invocava a inocência infantil, nas antigas instalações da CP deu-se enfase a uma empena onde estava um grafiti de fios fosforescentes ativados por luz UV, uma gaiola abandonada no interior das construções e que era uma metáfora às prisões físicas e mentais da vida contemporânea, chamando a atenção para a destruição do património, e no fundo, da aniquilação da própria memória na idade da informação.

No final desta rua e após uma inflexão, surge o edifício da câmara municipal que já se antevia pela sua demarcação do discurso construtivo contínuo. Na primeira edição do festival as fachadas foram alvo de iluminação dinâmica que representava toda a diversidade de situações noturnas que podem acontecer em todo o lado à mesma hora e que nada relaciona a não ser o espaço alargado mundial. Em 2016 teve uma intervenção mais discreta porque o edifício se tornou um ponto de inflexão para o Vale do Rio do Porto, onde as luzes do trânsito automóvel interferiam com as propostas de intervenção lumínicas.[140]



Fig. 21: Paços do Concelho em 2015. "Todas as Noites do Mundo" da Criaatividade Cósmica.
No Chafariz está a Brigada de Iluminação Pública, uma proposta performativa de Jean Marc Dercle.

No primeiro ano o percurso seguia daqui para o Vale do Rio do Porto, em direção ao parque de estacionamento, onde havia uma grande projeção de vídeo-mapping na natureza e que acabou por se distanciar formalmente das normais projeções em fachadas. Aqui tínhamos uma sensação de intimidade e encerramento. Aqui o ato de descer significava baixar até ao nível do que conhecemos. A atmosfera lumínica do vale apresentou uma proposta em que os elementos da natureza ganharam novas texturas e brilhos, desvendado pormenores, chamando a nossa atenção para elementos que por norma nos passam despercebidos. Respeitando a composição natural da paisagem, Oskar & Gaspar utilizaram a luz para realçar e dar uma nova vida ao cenário natural onde não faltaram

[140] Em 2015 teve uma intervenção de grande visibilidade da Criaatividade Cósmica em todas as janelas do edifício e em 2016, Luisa Alvarez colocou duas figuras iluminadas que representavam a rotina absurda que as pessoas vivem nas grandes cidades. O ritmo stressante e desconectado da vida é representado pelas figuras cómicas e fora do contexto.

pirilampos luminosos, pequenos insetos, flores mágicas e todo o tipo de pequenas criaturas fantásticas saídas da imaginação.

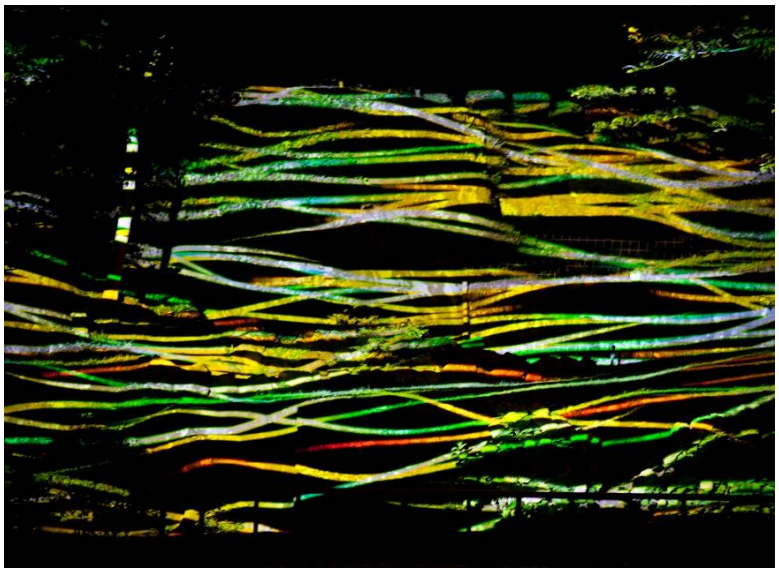


Fig. 22: Vale do Rio do Porto. "Light of Nature", uma projeção de vídeo-mapping na natureza dos Oskar & Gaspar. Fotogafia de Susana Paiva.

Do vale o caminho seguiu até ao Palácio da Vila, passando pelo Museu de Historia Natural, onde estava um enorme candeeiro feito de objetos cúbicos de grande dimensão dispostos como uma parede e iluminados internamente. A presença e a materialidade dos objetos que constituíram a estrutura foram retirados de sua existência quotidiana e relançados na paisagem como um artefacto mediador de novos significados no tecido espacial da vila.



Fig. 23: "Metro Kubix" uma proposta de Angélica Exrard para um candeeiro urbano instalado nas traseiras do Museu de História Natural em 2015.

No interior do Museu de História Natural foram instaladas uma proposta de projeção interativa e no exterior outro candeeiro, habitável e de grandes dimensões, invocava a obra de Raúl Lino em Sintra.

O percurso nesse primeiro ano seguiu até ao Palácio Nacional de Sintra onde acabava com uma evocação à antiga alcáçova do palácio árabe, onde estavam plantadas oliveiras que deixaram os seus frutos crescer e amadurecer ao longo de mil anos até se transformarem em azeitonas gigantes e translúcidas.

Em 2016, e na edição posterior, o percurso foi alargado até à Quinta da Regaleira e passou a ser feito entre o edifício dos Paços do Concelho através da Volta do Duche. Foi um grande salto com algumas dores de crescimento, que começava com uma frase desenhada em néon e que aparentava estar suspensa contra a imensidão negra da paisagem. A instalação criou um momento de pausa e contemplação, remetendo para a condição de fantasia, magia e sonho que define a nossa própria existência: WE ARE ALL MADE OF STARS AND MAGIC. A Volta do Duche foi também intervencionada na Fonte Mourisca, com uma proposta da Criatividade Cósmica, que prolongava a iluminação geral para o interior da Fonte. Em frente ao Parque da Liberdade o coletivo WWB e Javier Aldarias proporiam uma roda interativa que, por meio de ondas rádio, transformava a energia dos visitantes que a rodavam num sinal de luz mais ou menos intenso.

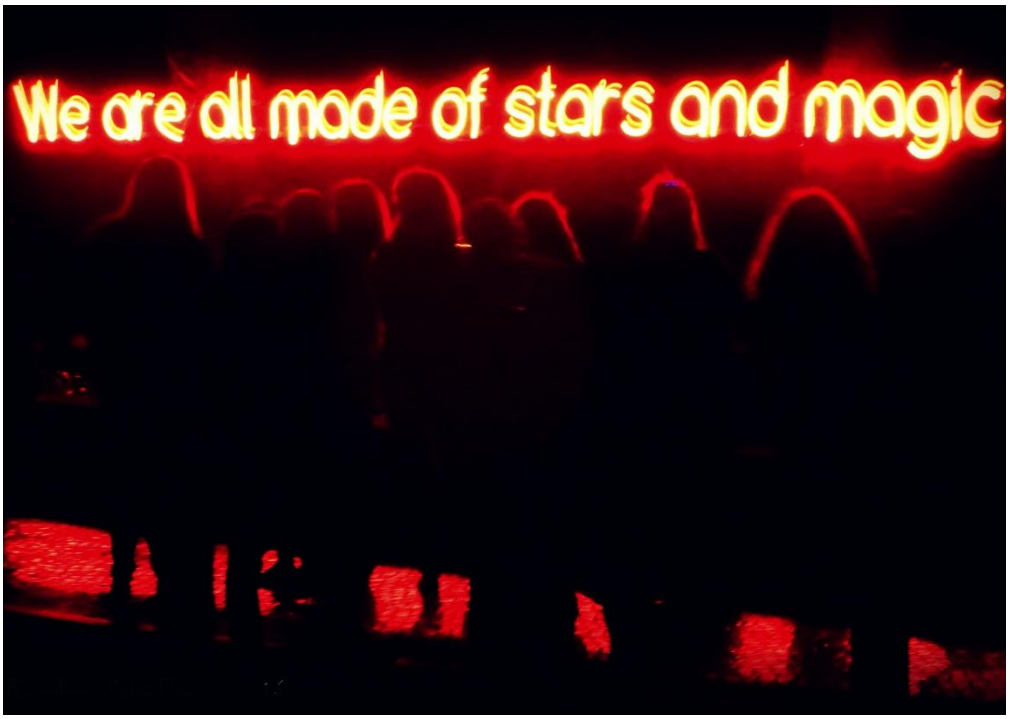


Fig. 24: Volta do Duche em 2016. Uma instalação de Sarah Frances Dias. Fotografia de ágata Ramalho.

Em 2017 a Fonte Mourisca da Volta do Duche seria intervencionada pelos ECLIPZ, numa contemplação da união transcendente entre Água, Som e Luz, ideia de pausa e vibração, célula de

direito à incógnita. Um conjunto de diferentes ondas onde as pessoas puderam imergir numa espécie de concha onde se refugiaram da confusão e da ausência. O resto deste troço do caminho foi alvo de uma grande performance de Jean Marc Dercle com a Brigada de Iluminação Pública, que consistiu na criação de esculturas lumínicas e performativas que tinham como tema central a Água. Num fluir constante a performance emergiu, navegando por onde a água nos transporta, pensando que a água é a matéria em que a Natureza prepara os castelos do sonho e que os rios são fluxos do pensamento; sangue e água que nos conduzem a inquietações como, o que é a arte pública? Como pode a tecnologia ajudar a natureza? A água tem memória? A água pode guiar-nos a outro estado de consciência?

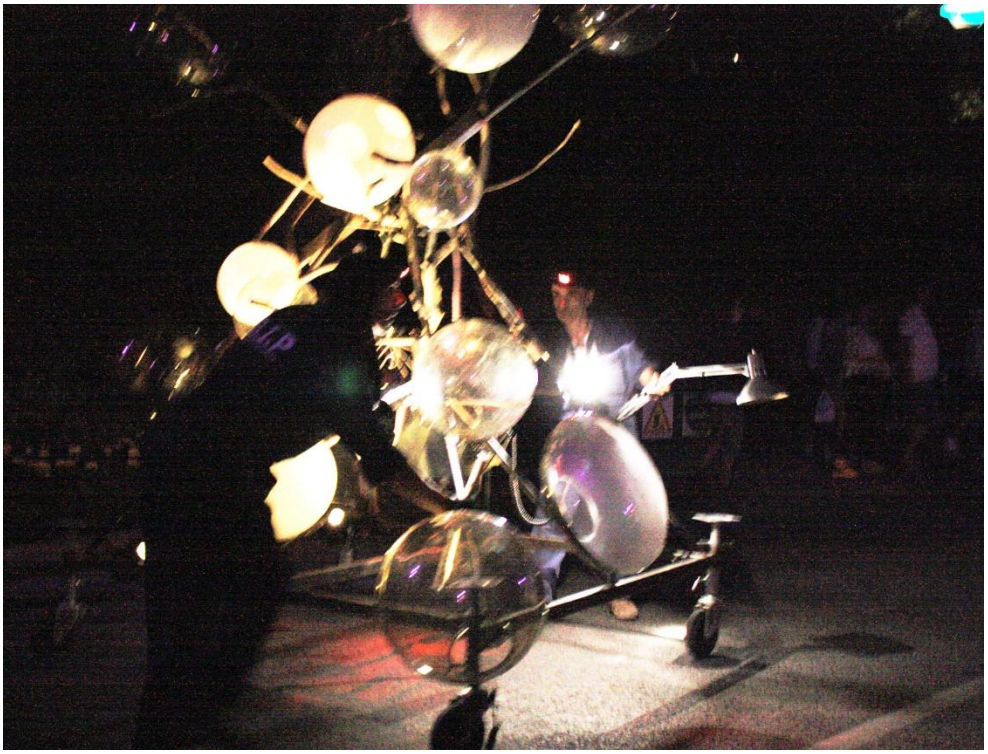


Fig. 25: A BIP em 2016 na Volta do Duche.”Luzes da Nascente”,
uma proposta performativa de Jean Marc Dercle. Fotografia SRF.

Enquadrada pelo muro negro da Volta do Duche e o negro da noite, pontuado ao longe pelo som e pela iluminação forte de *Dancing House* na fachada do Palácio Nacional de Sintra, a performance foi mobilizando quem passava e era convidado a participar. Mais à frente a imagem iluminada do castelo volta a aparecer, mas desta vez a fachada do palácio grita mais alto e toda a atenção foi na direção do Largo Rainha Dona Amélia. A proposta de Klaus Obermeier era um mapeamento de projeção interativa com uma instalação sonora. Esta obra foi além da receção passiva, criando uma experiência imersiva e comunicativa. E, somente através da participação ativa dos visitantes e do seu uso lúdico, a obra ganhava vida. Os visitantes foram chamados a moverem-se, a saltar, e a conduzir uma dança entre eles e o palácio.

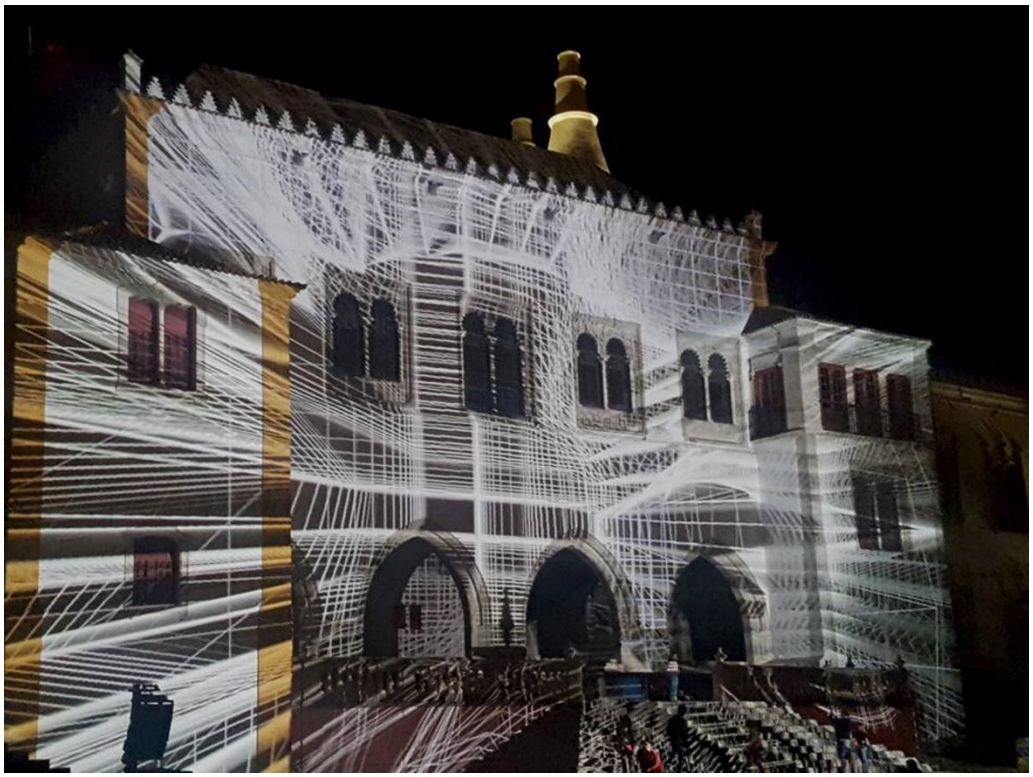


Fig. 26: A fachada do Palácio Nacional de Sintra com uma projeção interativa de Klaus Obermaier. "Dancing House" levou as pessoas a dançarem com o Palácio. Fotografia de Maria João Raposo.

O caminho continuava em direção à Quinta da Regaleira. Depois de uma inflexão à direita, o caminho segue entre muros e conjuntos de fachadas marcadas por saliências e reentrâncias que tornam mais dinâmico todo o conjunto construído. Daqui até à Regaleira pretendeu-se que a caminhada fosse feita sem intervenções, somente com a relação entre as pessoas e o céu enquadrado por um muro negro e pelas fortes silhuetas das árvores que enquadram a paisagem. Era o momento ideal para invocar o mistério da Serra de Sintra com os seus mitos, lendas e histórias. Antes desta caminhada pedia-se ao público que saísse do percurso para fazer uma viagem de sons na Sociedade União Sintrense,[141] ver um jardim de luz, resultado de um workshop entre a Criaatividade Cósmica e a ACTIS - Universidade da Terceira Idade de Sintra que, partindo da reciclagem de objetos de plástico transparentes foi além da descoberta das suas potencialidades plásticas, visíveis através da sua iluminação natural e artificial, recriando um jardim composto por materiais reciclados que criaram uma atmosfera de luz no jardim do Museu Ferreira de Castro.

Na Regaleira, fim do percurso, foram feitas duas propostas muito diferentes em 2016 e 2017. No primeiro destes anos foram construídas duas propostas; uma dos Rethorica Studio, *Cyntia*, invocava a lenda da origem do nome Sintra, adoração da Lua pelos primeiros habitantes à qual faziam rituais

[141] Harida, Mansoor e Nuno Salvado em *Mandalas de Som*, propuseram uma revelação de sons e paisagens musicais guiadas através de uma ampla gama de percussão do mundo, como o santoor, a tabla, o vibrafone, as congas e os tambores, e o colorido dos sons mágicos das flautas e do acordeão.

na serra. A peça era uma personificação à escala da Deusa Cyntia e um altar de luz que marcava claramente, e em diálogo constante, um primeiro plano dentro da Regaleira e um outro distante representado pelo Palácio da Pena. A outra proposta que se instalou no espaço da quinta foram enormes gotas de água que restituíram a luz às nascentes da Regaleira.



Fig. 27: "Gotas de Luz" uma proposta de Bruno Carvalho para a Quinta da Regaleira em 2016. Fotografia de Luís Patrício.



Fig. 28: "Cyntia", a proposta dos Rethorica Studio para a Quinta da Regaleira em 2016. Fotografia de SRF.

Em 2017 a Oskar & Gaspar, partindo do património natural e construído da Quinta da Regaleira, desenvolve um conjunto de instalações de vídeo-mapping e luz que, não obedecendo

necessariamente a uma narrativa, conduziram o olhar do público, deferindo novas perspetivas àquele que é um dos monumentos mais emblemáticos de Sintra.

Num claro apelo ao uso dos sentidos, os espectadores foram colocados frente a frente com o delicado e inesperado uso das possibilidades da luz, da imagem e do 3D em suportes tão nobres como a pedra, a vegetação e a água.

Sobre as esculturas dos deuses e na natureza trabalhada da gruta, cruzaram-se referências, atmosferas oníricas e registos de um fantástico real, que recorreram a escalas do infinitamente pequeno ao infinitamente grande.

De notar que em todas as edições do AURA se recorreram a ações performativas que percorreram os percursos do festival, dando uma imagem dinâmica dos eventos ao mesmo tempo que iam encantando e estimulando o público a participar.

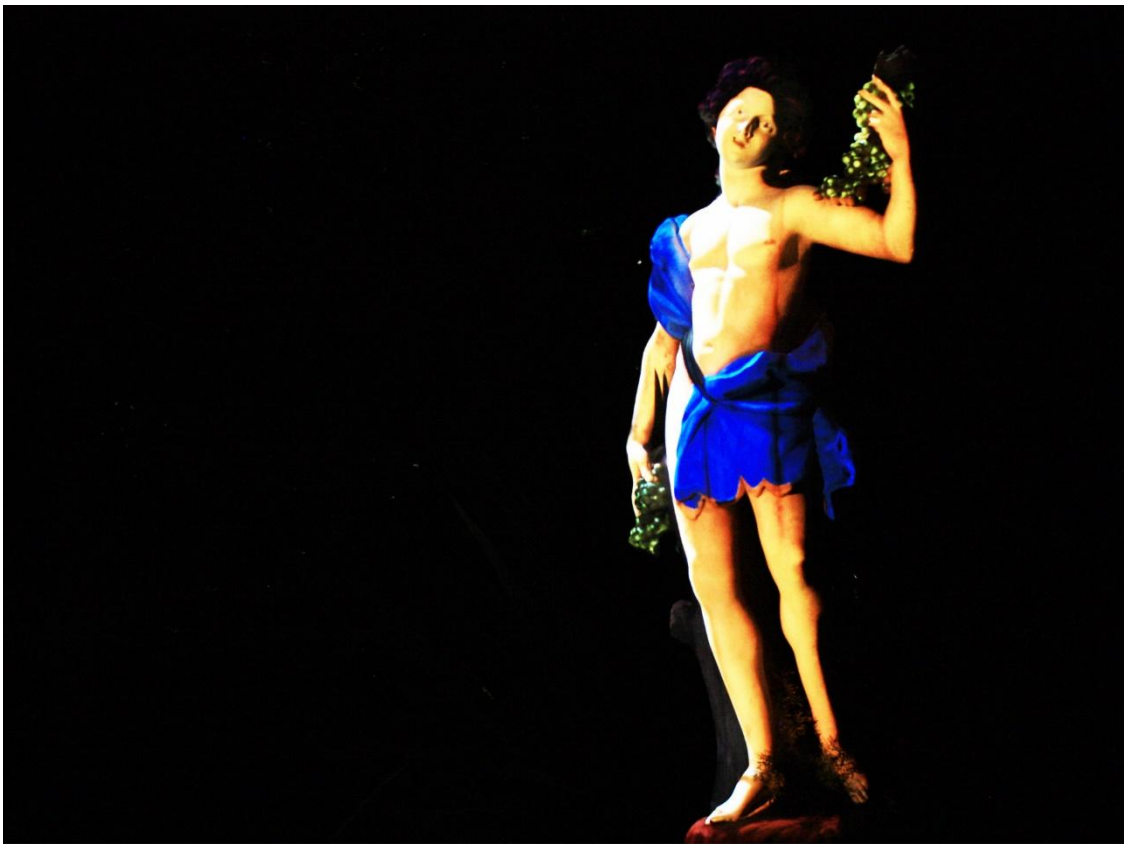


Fig. 2929: O mapeamento das esculturas do Patamar dos Deuses em 2017 levou os Oskar & Gaspar a criar uma série de animações projetadas sobre as estátuas levando-as a vestir cores e formas dinâmicas que animaram e espantaram a maior parte dos visitantes. Fotografia de SRF.

Conclusão

Os festivais quebram as rotinas habituais e os ritmos da vida quotidiana, marcando um desvio temporário destas práticas, permitindo aos participantes um espaço de liberdade criativa e de

improvisação. Os festivais são eventos lúdicos, ocasiões para prazer e diversão. Esta capacidade de sedução e foco no carater lúdico prioriza uma disposição para algo que vai além do que é familiar e instrumental, fortalecendo um capital afetivo com os lugares. Isto significa que, apesar de não serem necessariamente uma experiência passiva não são também sinónimos de uma oposição arrebatada à ordem estabelecida. Estes eventos buscam a multiplicidade de atmosferas e a sua fusão de afetos, emoções e sensações.

É assim possível iniciar um debate sobre a urgência do desenho da noite em que as realizações arquitetónicas, urbanísticas e artísticas merecem ser fruídas também como paisagem à luz da noite. Aqui, consideramos os festivais de luz como parte de uma tendência crescente de transcender paisagens noturnas lineares e incaraterísticas, introduzindo novas formas de iluminação através de projetos que restabelecem a propensão da luz para produzir fantasia, espanto e intriga.

Se a luz solar pode ser considerada uma luz natural, positiva, sem destino específico, as paisagens lumínicas criadas pelo festival revelam espaços que através da magia da transfiguração se podem admirar pela noite dentro.

A paisagem noturna é vulgarmente associada à ausência de luz, à escuridão, ao desespero que provoca nos habitantes a visão deficiente do que os rodeia, porque a luz está associada à ordem e ordenamento de espaços. No entanto, a paisagem noturna é por excelência o ambiente perfeito para criar novas imagens, o espaço privilegiado de criação de paisagens onde a iluminação é um elemento particularmente poderoso para a produção de atmosferas marcantes e está idealmente concebida para diluir as divisões entre o representativo e o não representativo e, consequentemente, as qualidades afetivas. Na perspetiva de quem caminha pela noite, a luz pode ajudar a dar coerência territorial a espaços fragmentados e a enfatizar relações que não visíveis durante as horas solares.

O desafio programático do festival tem consistido na imersão e criação no território de Sintra, fazendo da arte a vida, potenciando a atenção às coisas mínimas. Esta amplificação sensorial do íntimo, do esquecido, do periférico, é uma necessidade imperativa. A receção do programa geral artístico incorpora um sentido de fruição alargado, valorizando a experiência (da obra, do contexto da sua produção, de novas formas de apresentação) em detrimento dos objetos artísticos.

Os programas têm incidido no domínio da arte contemporânea, porém em interligação com áreas como a iluminação pública, arquitetura, dinamização social, ciência e tecnologia. Ao assegurar a realização de um evento transdisciplinar o AURA captou a atenção de vários públicos, contribuindo para ritualizar uma imagem positiva e integradora do contexto ambiental, histórico e turístico.

Neste âmbito têm sido programadas uma série de intervenções artísticas, cujo meio de comunicação é a luz, e de cartografias emocionais, realizadas quer no percurso transfigurado pela luz artificial,

quer na sua envolvente, que se apresentam como intervenções marcantes relativamente à imagem habitual desta zona, assinalando espaços estratégicos e marcos visuais ao longo do percurso:

- Intervenções em espaços abertos e edifícios, privilegiando uma relação de proximidade com o público visitante (conjunto de equipamentos culturais na Estefânia, Biblioteca Municipal, Correnteza, Paços do Concelho, Largo do Rio do Porto, Museu Anjos Teixeira, Museu de História Natural, Largo e Palácio Nacional de Sintra, Rua Barbosa do Bocage, Quinta da Regaleira, caminhos de ligação e o seu enquadramento paisagístico, poético e arquitetónico);
- Passeios artísticos e performativos pelo percurso de luz e por caminhos alternativos de acesso;
- Ações de aprendizagem, ensino e exercício: workshops, conferências, cartografias emocionais, passeios guiados e conversas.

Estas ações são também experimentações sensoriais dos lugares de Sintra. Surgem como uma oportunidade de renovação do quotidiano. O festival AURA tem-se apresentado como uma mostra de ideias no domínio da arte da luz e da iluminação urbana criativa, numa perspetiva de adequação a aspirações e interesses dos cidadãos. Numa época caraterizada por novas possibilidades concetuais e tecnológicas, a componente artística assegura a comunicação entre todos estes universos, usualmente distantes, da indústria, serviços, população e universo cultural, com vantagens para o desempenho e a imagem das empresas e instituições envolvidas. Num desígnio comum, foram associados os valores da qualidade, da criatividade e da excelência. O sublime aconteceu num quadro de valorização da vila, enquanto epicentro de uma cultura da Luz.

Dedicar uma grande iniciativa urbana ao tema da Luz assenta na ideia de que a luz e a iluminação são fatores de conhecimento, realização humana e urbanidade, assim como de qualidade de vida. A Luz adequa-se como metáfora para a evolução e a positividade: sua aplicação em projeto – artístico ou arquitetónico – é um campo de criação fundamental na definição da contemporaneidade, onde se apela ao encantamento dos sentidos através de uma paisagem noturna transfigurada pelas suas propostas de ocupação do espaço público, e promove o respeito pela qualidade da noite e do céu, enquanto suportes vitais de existência. Só desta forma o AURA pode ser distinguido com o selo de qualidade EFFE 2017-2018 (Europe for Festivals, Festivals for Europe) da Comissão Europeia, pelo seu compromisso artístico, abordagem inovadora, envolvimento da comunidade e compromisso europeu e internacional.

Bibliografia

Ascher, F., 1998, Metapolis. Acerca do Futuro da Cidade, Celta, Oeiras.

Armengaud, M., Armengaud, M., Cianchetta, A., 2009, Nightscapes, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona.

Brox, J., 2010, Brilliant: The Evolution of Artificial Light, Houghton Mifflin Harcourt, New York.

Cullen, G., 1983, Paisagem Urbana, Edições 70, Lisboa.

Debord, G., 1967, La Société du spectacle, Buchet-Chastel, Paris.

Edensor, T., 2012, Illuminated atmospheres: anticipating and reproducing the flow of affective experience in Blackpool, Environment and Planning D: Society and Space 2012, volume 30, pages 1103 – 1122.

Edensor, T., 2015, Light design and atmosphere, SAGE Publications (Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC: http://vcj.sagepub.com). Reprints and permissions: http://www.sagepub.co.uk/journalspermissions.nav/ Vol 14(3): 331 –350 DOI 10.1177/1470357215579975.

Edensor, T., 2015, "Introduction to geographies of darkness". In: Cultural Geographies 2015, Vol. 22(4), pp. 559–565

Fernandes, S. R., 2015, "Paisagens lumínicas – o AURA Festival 2015". In: O electricista, nº 54, Espaço CPI, 4.º trimestre de 2015, ano 14, pp. 8-9.

Fernandes, S. R., Freire, P., 2016, Paisagens lumínicas e transfiguração da noite em Sintra – o Aura Festival in: A Cidade não adormece, Sustenta – Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Koslofky, C., 2011, Evening's Empire: A History of the Night in Early Modern Europe, Cambridge University Press, Cambridge.

Latour, B., 1994, "Esquisse d'un parlement des choses", in: Ecologie Politique, n° 10, Paris, pp. 97-115.

Lima, R. N., 2014, "Surrealismo e a Internacional Situacionista: deambulações e derivas". In: PEIXOTO, Elane Ribeiro; DERNTL, Maria Fernanda; PALAZZO, Pedro Paulo; TREVISAN, Ricardo (Orgs.) Tempos e escalas da cidade e do urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Brasília, DF: Universidade Brasília-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Disponível em: <http://www.shcu2014.com.br/content/surrealismo-e-internacional-situacionista-deambulacoes-e-derivas>.

Nye, D., 1992, Electrifying America: Social Meanings of a New Technology, MA: MIT Press, Cambridge.

Remessar, A., 2006, "Navegar sem GPS", in: Brandão, P., A cidade entre desenhos, Livros Horizonte, Lisboa, pp. 15-17.

Schivelbusch, W., 1988, Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century, 6 th. Ed., University of California Press, Berkeley.

Susik, A., 2012, "The screen politics of architectural light projection", Public: Art, Culture, Ideas 45(1): 106-19.

Turner, J., 1998, Designing with light: public places – lightning solutions for exhibitions, museums and historic spaces, 1st Ed., RotoVision, New York.

Woodyer, T., 2012, "Ludic geographies: not merely child's play", Geography compass 6(6), pp. 313-326.

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da

FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto UID/AUR/04026/2013

A CIDADE GREGA DE SELINUNTE. UMA ETAPA DO "GRAN TOUR" OITOCENTISTA ATRAVEZ DO DIALOGO ENTRE DESENHOS DA ÉPOCA E O OLHAR DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA.

Sebastiano Antonio Raimondo

Resumo: Este trabalho surge de um projeto fotográfico desenvolvido em 2011 e 2015 no território Castelvetrano - Selinunte na Sicília. Selinunte está localizada no lado ocidental da ilha do Mediterrâneo e foi fundada em 628 aC, para acolher colonos gregos vindos da cidade de Megara, hoje conhecida como Augusta, e situada no lado oriental oposto. A cidade foi abandonada em 250 AC, com a transferência da totalidade da população, para a vizinha cidade de Lilibeo, hoje Marsala. Selinunte foi destruído e totalmente esquecido ao longo dos séculos, até ser descoberto em 1551 pelo frade dominicano Tommaso Fazello.

Os visitantes que hoje em dia querem se aproximar das ruínas de Selinunte, que foram descobertos ao longo do tempo, não verão a cidade abandonada ou destruída pela vontade dos homens, ou devido a algum cataclismo, mas algo que foi antecipado pelas representações, já que descoberta. As primeiras representações foram produzidas entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Viajantes da França e da Inglaterra, e outros de Nápoles, capital da Regno delle due Sicilie, contribuíram para ilustrar todas as hipóteses de reconstrução histórica desta cidade, bem como de várias outras que pertencem ao chamado "gran tour", que Selinunte foi um dos últimos estágios.

Entre as antigas representações e as recentes descobertas, apareceram as câmeras fotográficas; essa nova maneira de fixar imagens realistas, ou de ver figuras que têm uma relação peculiar com a realidade, contribuiu para a construção dessa paisagem grega. De fato, a representação visual é um guia para entender o lugar, como ele é representado e, ao mesmo tempo, uma ferramenta para construir e entender as descobertas que surgirão. Um exemplo disso é, hoje em dia, a busca pelo porto e pelo teatro que foi e ainda é, sendo conduzido através dos desenhos apresentados em uma publicação do início do século XX.

Desenhos antes da divulgação da criação do daguerreótipo de 1839, foram escolhidos como estudos de caso, reproduzidos e estudados de forma adequada e fiel, juntamente com o estudo das publicações a que pertencem. Realizou-se uma pesquisa na área arqueológica, para compreender sua posição na paisagem atual das vistas selecionadas, bem como, uma pesquisa na coleção do Museu Arqueológico de Palermo, que permitiu a individualização das peças escultóricas aqui representadas.

O resultado foi um discurso feito por desenhos e imagens: dípticos (como visto na Fig. 1) que mostram desde a primeira construção da paisagem, até a compreensão do fotógrafo contemporâneo. O diálogo entre as duas formas de representação permitiu a compreensão da natureza "indicial" das duas formas expressivas, particularmente na representação da escultura de um "mito grego fotográfico": a decapitação da Medusa por Perseu (Fig. 2) . Essa natureza não consiste na coincidência de que os dois autores estavam na frente da mesma escultura, mas de terem repetido, de maneira involuntária, o sentido do mito grego.

Palavras chave: Selinunte; Desenho; Fotografia; Gran Tour; Medusa.

THE GREEK CITY OF SELINUNTE. A NINETEENTH CENTURY "GRAN TOUR" STAGE THROUGH THE DIALOGUE BETWEEN DRAWINGS OF THAT TIME AND THE LOOK OF CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

Sebastiano Antonio Raimondo

Abstract: This paper arises from a photographic project developed in 2011 and 2015 in the Castelvetrano territory - Selinunte in Sicily. Selinunte is located in the western side of the Mediterranean island and was founded in 628 BC, to host Greek settlers coming from the city of Megara, nowadays known as Augusta, and situated in the opposite oriental side. The city was abandoned in 250 AC, with the transfer of the totality of the population, to the neighbor city of Lilibeo, today Marsala. Selinunte was destroyed and totally forgotten throughout centuries, until it was discovered in 1551, by the Dominican friar Tommaso Fazello.

The visitors that nowadays want to approach the ruins of Selinunte, that have been discovered over time, won't see the city abandoned or destroyed by the will of men, or due to some cataclysm, but something that was anticipated by representations, since its discovery. The first representations were produced between the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth. Travelers from France and England, and others from Naples, capital of *Regno delle due Sicilie*, contributed to illustrate all the hypothesis of historical rebuilding of this city, as well as, of several others that belong to the named "gran tour", that Selinunte was one of the last stages.

Between the old representations and the recent discoveries, the photographic cameras appeared; this new way of fixing realistic images, or of seeing figures that have a peculiar relation with reality, contributed to the construction of this Greek landscape. In fact, the visual representation is a guide to understand the place, as it is represented, and, at the same time, a tool to build and understand the discoveries that will emerge. An example of it is, nowadays, the search for the port and the theater that was and still is, being conducted through the drawings presented in a publishing of the early twentieth century.

Drawings prior to the disclosure of the creation of the 1839 daguerreotype, were chosen as case studies, properly and faithfully reproduced and studied, together with the study of the publications they belong to. A research in the archeological area was made, to understand its position in the current landscape of the selected views, as well as, a research in the collection of the Archeological Museum of Palermo, that allowed the individualization of the sculptural pieces that are represented here.

The result was a discourse made by drawings and pictures: diptychs (as seen in Fig. 1) that show from the first construction of the landscape, until the understanding of the contemporary photographer. The dialogue between both ways of representation, allowed the understanding of the "indicial" nature of the two expressive ways, particularly in the representation of the sculpture of a "photographic Greek myth": the decapitation of the Medusa by Perseu (Fig. 2). This nature doesn't consist in the coincidence that the two authors were in front of the same sculpture, but of having repeated, in an involuntary way, the sense of the Greek myth.

Keywords: Selinunte; Drawing; photograph; Gran Tour; Medusa.

A CIDADE GREGA DE SELINUNTE. UMA ETAPA DO "GRAN TOUR" OITOCENTISTA ATRAVEZ DO DIALOGO ENTRE DESENHOS DA ÉPOCA E O OLHAR DA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA.

Sebastiano Antonio Raimondo

Este texto nasce de um trabalho fotográfico desenvolvido pela Associação Cultural *Officina Tour Project* e desenrola-se em duas ocasiões diferentes entre 2011 e 2016 na área de Castelvetrano – Selinunte na região Sicília. Selinunte é uma cidade grega fundada na parte ocidental da Sicília, por volta de 628 a.C. por colonos provenientes da cidade de Megara Hyblaea, atual Augusta. A cidade foi abandonada e destruída, possivelmente devido a catástrofes naturais, em 250 aC. com a transferência de toda a população para a cidade vizinha de Lilibeo, atual Marsala. Totalmente esquecida durante séculos, Selinunte foi redescoberta em 1551 pelo monge dominicano Tommaso Fazello.

A primeira coisa que vem à mente ao visitar a vasta e maravilhosa área arqueológica de Selinunte é a incapacidade de encontrar uma chave de leitura imediata que dê significado às suas ruínas, que parecem ser o resultado de uma explosão ou desastre natural. Este lugar dá a sensação, quando visitado a intervalos distanciados no tempo, de estar em contínua mutação, como se fosse vivo e não congelado numa imagem fruto dos restauros de conservação ou de reconstrução por anastilose. Pequenos campos de trabalho arqueológico sempre presentes, a alternância da vegetação espontânea nas rochas e partes que foram limpas, são manifestações desse diálogo entre as insuficientes tentativas de conservação e a inexorável preponderância da natureza.

Estas simples observações, realizadas após um período não demasiadamente distante, entre a primeira e a segunda visita, levou-me a refletir sobre o fato de que a experiência dos lugares é influenciada pela maneira como olhamos. Não só pela própria mudança do olhar como também pelo estudo que necessitamos operar para conhecer esse lugar. Hoje em dia é difícil fazer qualquer tipo de experiência sem ser influenciado por imagens pré-existentes; entre estas, as imagens fotográficas

são as mais sugestivas, porque diretamente ligadas ao ponto de vista irrepetível do autor. Mas ao mesmo tempo, a fotografia, também permite entrar em contato direto com uma "realidade" ocorrida. Quaisquer que sejam os instrumentos usados para a produzir, a fotografia é sempre o mais direto sucedâneo da experiência estética do visitante de um lugar e contribui continuamente para a construção da imagem desse lugar.

A ultima parte deste projeto iniciou em dezembro de 2015 e concluiu-se com a montagem de uma exposição em novembro de 2016. A primeira etapa foi o estudo e reprodução de vários desenhos datados entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, realizados por viajantes e desenhadores do *Gran Tour*, e dos textos que acompanharam as respectivas publicações. Todos estes desenhos, à exceção de dois e de um mapa da área arqueológica, têm datas anteriores à divulgação do Daguerrotipo fotográfico (Paris 1839). A segunda etapa foi o estudo preparatório da montagem de uma sequência fotográfica, precedido por várias visitas ao museu arqueológico Antonio Salinas em Palermo, nessa altura encerrado ao público para restauro e montagem, bem como ao parque arqueológico de Selinunte. Comecei assim a identificar e compreender, sem uma ideia inicial muito definida, qual a correspondência e possível diálogo entre os objetos retratados nesses desenhos e o estado atual da paisagem de Selinunte.

A sequência de desenhos e fotografias será acompanhada inicialmente pelas relativas observações, só depois será apresentado o discurso gerado pelo trabalho em si, organizado da seguinte maneira: o *genius loci* na paisagem grega; o exemplo específico da métopa de Perseu e Medusa em Selinunte; o ato fotográfico no conto mitológico e na representação do mapa; a continuidade do mito na construção contemporânea da paisagem através de imagens fotográficas.

Desenhos e Fotografias

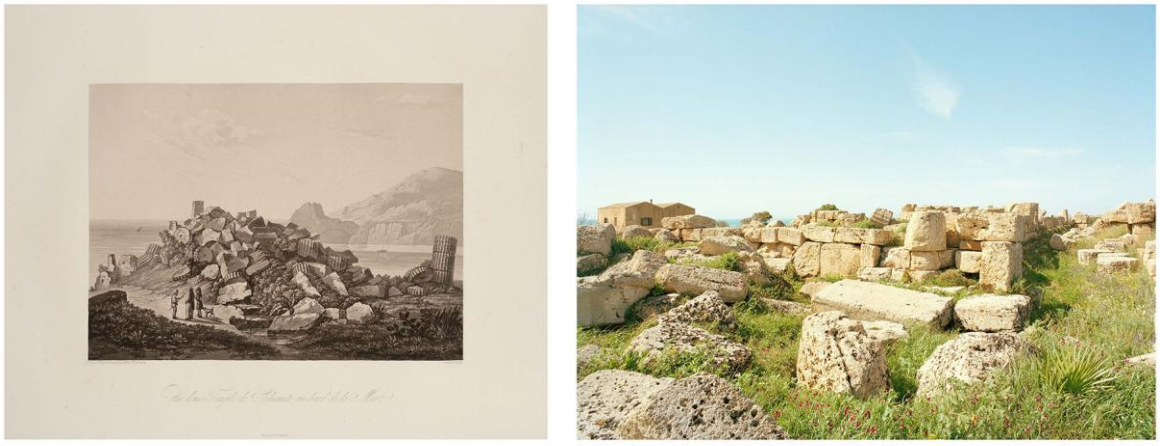


Fig. 1: Vue d'un Temple de Selinunte au bord de la Mer, desenho de Thales Fielding d'aprés Louis Nicolas Philippe Auguste, Conte di Forbin, aquatinta de Sigismond Himely, in J. F. D'Ostervald, *Voyage pitooresque en Sicile dédié à son Altesse Royale Madame la Duchesse de Berry*, 2 voll., I, Paris, Imprimerie de P. Didot, 1822. Fotografia de Sebastiano Raimondo 2016.

[Fig. 01] A tábua V.N. 76 intitulado "Vue d'un Temple de Selinunte au bord de la Mer" de 1822/24 mostra uma paisagem que não foi encontrada hoje. A legenda, muito genérica, sugere apenas a proximidade da ruína ao mar. A descrição bastante detalhada, contida no livro em que o desenho foi publicado, permitiu colocar a vista sobre a acrópole a uma distância certa da colina ocidental, sede da área sagrada de Malaphoros e perto da torre chamada "dei Pulici" (cuja conformação atual está presente em fotografia). A partir de alguns detalhes do desenho, podemos identificar o "monte de detritos" como sendo restos do templo A, enquanto outras imagens históricas do mesmo lugar não permitiram identificar o promontório que encerra o desenho ao fundo à direita, provavelmente uma interpretação do desenhador Fielding criado a partir de um esboço feito pelo Conde De Forbin. Respeitei o auge do horizonte, procurando, com um ângulo de visão bastante grande, dispor alguns elementos que reevocassem as possíveis correspondências presentes no desenho.



Fig. 2: Ruins of the Temples, Selinunte, desenho de John Goldicut, água-forte de Bartolomeo Pinelli, in J. Goldicut, *Antiquities of Sicily, drawn by John Goldicut, architect, member of the Academy of Saint Luke,* London, G. Murray, 1819, Plate IX. Fotografia de Sebastiano Raimondo 2016.

[Fig. 02] Este é um dos desenhos reproduzidos que provavelmente foi realizado com um particular cuidado no uso perspectiva. A tábua IX, intitulada "*Ruins of the Temple, Selinunte*" de 1818, tem uma perspectiva e proporções relativas entre os objetos, incluindo a escala dos homens retratados, que sugere o uso de uma câmara escura como auxiliar do desenho. Surpreendente foi a correspondência com o estado atual, mesmo que o corte do quadro, a composição e o ponto de vista do autor nos permitam pensar num plano de chão seguramente mais elevado que o atual. Neste caso, foi minha opção deixar a linha do horizonte central, em contraposição à do desenho: descentralizada, bem como uma distância focal mais curta (correspondente a um ângulo mais amplo); a construção em perspectiva é muito similar, mesmo que os dois elementos verticais à esquerda do desenho, descritos como partes do templo E, não tenham correspondência com outros elementos deslocados

ou não presentes. O autor da gravura, John Goldicutt opta por inserir, em detrimento da posição que a perspectiva atribui a cada objeto na pintura, elementos dos restos e segmentos da paisagem circundante para melhor identificar a vista, sem sentir a necessidade de uma didascália ou legenda específica.

Esses dois primeiros exemplos da relação entre desenho e fotografia permitem-nos sugerir o caráter genérico da imagem, no desenho e também na fotografia: em nenhum dos casos, a relação direta com o objeto fotografado é evidente, o desenho e a fotografia não nos representam objetos específicos e talvez nunca possamos ter a possibilidade de verificar a sua correspondência. Mesmo no caso da hipotética "imagem espelhada" produzida pela fotografia, corresponde já a um ponto de vista, num espaço e num tempo, já passado e por isso irrepetível. Sem o mútuo auxilio entre estes dois meios, sem as palavras das legendas ou outro texto contido na publicação, é necessário o conhecimento do lugar por parte do observador. Neste caso, cada fotografia é antecipada por um desenho através do qual se tenta repercorrer a experiência comum possível; isto naturalmente não significa ter a mesma experiencia do lugar (algo que seria impossível), mas sim interceptar num determinado ponto o caminho – tentar repetir aquela perspectiva colocando as duas experiencias numa linha de conhecimento comum. A fotografia, ou o desenho feito com uma câmara escura, tem a capacidade de apresentar algo que indubitavelmente esteve presente na frente do autor: a impressão, depois fixada, do objeto na película ou o calco desenhado dessa impressão no vidro da câmara escura. Essa impressão torna-se depois outra realidade isolada e independente do objeto real.



Fig. 3: «Sélinonte» – Temple C – Restaura on, aguarela policroma de Jean Hulot em *Selinunte: insieme a Hulot e Fougères*, curadoria de A. Fresina, G. Bonanno, Palermo, CRICD, 2013, Tavola X. Fotografia de Sebastiano Raimondo 2011.



Fig. 4: «Sélinonte» - Temple C – Couronnement en terre Cuite, aguarella policroma de Jean Hulot em *Selinunte: insieme a Hulot e Fougères*, curadoria de A. Fresina, G. Bonanno, Palermo, CRICD, 2013, Tavola XIX. Fotografias de Sebastiano Raimondo 2015.

[Fig. 03 e 04]. Uma publicação muito importante para a história de Selinunte é a dos arquitetos franceses Jean Hulot e Gustave Fougères "Sélinonte. Colonie dorienne en Sicilie. La Ville, l'Acropole et les Temples", respectivamente autores de desenhos e textos, foi o primeiro trabalho importante publicado em Paris em 1910[142]. O valor desta publicação, recentemente reeditada em italiano e acompanhada pelos originais a cores adquiridos pelo CRICD de Palermo, consiste no uso do desenho para reconstruir uma realidade que provavelmente, ou pelo menos em alguns dos seus aspetos, nunca existiu. O livro mostra uma reconstrução idealizada de toda a área arqueológica, constituída por algumas centenas de hectares, então parcialmente desconhecida, apoiada porém num profundo conhecimento dos estudos que nessa época existiam sobre arquitetura grega. O espírito, com o qual os dois autores conseguiram completar e compreender o que a seus olhos aparecia fragmentado, guiaram e inspiraram as sequências de desenhos / fotografias mostradas neste trabalho. Tentei a meu modo reconstituir com os meus instrumentos uma "paisagem impossível"[143]. O significado dessa expressão, usada pelo fotógrafo Luigi Ghirri, pareceu-me a melhor síntese para explicar os objectivos desse projeto. Afinal, observar, diz Ghirri, através de uma câmara fotográfica, é como habitar nos lugares: uma harmonia estranha e inexplicável com um mundo que existia e continuará a existir mesmo após o nosso olhar. "Impossível" porque constrói um discurso interpretativo a partir de

[142] J. HULOT , G. FOUGÈRES, *Sélinonte - Colonie Dorienne en Sicilie – La Ville, l'Acropole et les Temples* (Paris: Massin Editeur, 1910). Versão digitalizada pela biblioteca universitária de Heidelberg.

[143] Cfr. "Il paesaggio impossibile" in *Luigi Ghirri, Niente di Antico sotto il sole, scritti e immagini per un'autobiografia,* Curadoria de P. COSTANTINI, G. CHIARAMONTE (Torino: SEI, 1997) 153.

vestígios que, mesmo que existam, devem ser continuamente verificados, como poderia ser a reconstrução feita por Hulot e Fougères[144]. "Paisagem" porque o fotógrafo no enquadramento faz um gesto semelhante ao de abrir uma janela de casa, de modo familiar e inconsciente, não é outro para lá da paisagem, a casa a partir da qual a janela se abre está na paisagem e esse dispositivo é indispensável à sua própria percepção. Irei explicar mais a frente a relação entre fotografia e paisagem, neste momento é suficiente antecipar que o espaço delimitado pelo enquadramento, ou janela, é resultado dessa articulação entre espaço representado e espaço de representação, um espaço fotográfico propriamente dito, por razões ligadas unicamente ao próprio gesto de fotografar e à sua natureza de índex[145].



Fig. 5: Plan du plus grand des Temples de Selinunte, où on a representé ce qui reste encore sur pied des colonnes de ce Temple et à coté les détails géométraux de cet edifice Fig. 2.3. et 4, água-tinta, desenho de Jean-Pierre Louis Houel, in J. P. L. L. Houel, *Voyage pitoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite des antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux phénomènes que la nature y offre; du costume des habitans, & de quelques usages*. *Par Jean Houel, peintre du Roi*, 4 voll., I, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1782, Tavola XXI. Fotografias de Sebastiano Raimondo 2016.

[Fig. 05] O seguinte políptico retrata o templo G, o maior de Selinunte. Houel, autor do desenho, idealmente reconstrói a planta com base nos conhecimento dessa época e no que era evidente *in loco*. O texto que acompanha o desenho e as legendas não referem, hoje sabemo-lo, que o templo nunca foi concluído, apesar disso, o desenho parece representar um local de construção abandonado. No desenho são evidentes ervas que cresceram nas arquitraves e a patina que o tempo deposita naturalmente no artefacto, devolvendo lentamente a pedra, manipulada pelo homem, à natureza da qual provém. A diferença entre os desenhos de Houel e o mais recente Hulot (Fig.s 3 e 4) está evidentemente condicionada pela possibilidade de usar a fotografia deste último: o projeto de Houel resume o estado de facto das coisas e as hipóteses fragmentárias de reconstrução, as de Hulot podem-se dedicar exclusivamente à reconstrução, remetendo o estado de fato para a fotografia. As fotografias mostram que na planta de Houel não é possível ver: a parede de entrada para a cela

[144] Os fragmentos fotografados no Museu Salinas, ainda que claramente semelhantes aqueles reproduzidos na segunda aguarela de Hulot, provavelmente não pertenciam ao templo C, estudos sobre as proporções e outros indícios levaram os arqueólogos a atribuir esses restos a outros templos, como será possível notar na nova exposição permanente do museu Salinas de Palermo.

[145] P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, (Urbino: Quattro Venti, 1996) 190.

(primeira fotografia) e a entrada do *adyton* a partir de dentro da cela entre as últimas colunas (segunda fotografia), onde provavelmente estaria colocada uma estátua.

A curiosa semelhança do desenho de Houel com a reconstrução por anastilose do templo adjacente leva-nos às imagens sucessivas da sequência. Fougeres, após a descrição do templo G, introduz assim o templo E:

"À imensidão presunçosa desse colosso incompleto e compósito opunha-se a elegância discreta do templo E, uma obra-prima realizada com arte racional, certa do seu sucesso. Esse contraste esta patente também no aspeto das duas ruínas: de um lado, uma desordem convulsiva; do outro, uma extensão harmoniosa. De qualquer lado que nos aproximemos do templo de Hera, descobriremos um aspecto interessante e pitoresco. A norte, há uma bela fila de colunas brancas, alongadas na terra macia num alinhamento mais sereno do que o da colunata deitada do templo G. Na frente oriental, grandes corpos de colunas esticadas nos pavimentos enquadram com os seus sulcos um horizonte longínquo de doces colinas. Para o oeste, uma enorme onda de pedras parece quebrar contra o ingresso do opistódomo que resiste bem. Para o sul, dois ou três fustes solitários e troncos pelo meio dos tambores disjuntos espalhados no chão, de onde se destacam os seus contornos puros e seus matizes queimados na tela azul do mar."[146]



Fig. 6: Vue générale des Ruines Colossales et des débris des Temples de Selinunte en Sicile, desenho de Jean-Louis Desprèz, água-forte de D'Embrun, em J. C. R. de Saint-Non, *Voyage pitooresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile, quatriéme volume, contenant la description de la Sicile*, Paris, Imprimerie de Clousier, 1785, Tavola V n.76. Fotografias de Sebastiano Raimondo 2016.

[Fig. 06] A água-forte, publicada em 1785, mostra uma vista da colina oriental. Desprèz o desenhador, dado o ponto de vista muito alto, deveria estar posicionado nos restos de um templo, ou provavelmente numa pequena elevação ainda em parte por escavar. Em primeiro plano, vemos à esquerda os restos da porta do *adyton*, depois colunas distendidas transversalmente em relação ao plano de representação e orientadas no lado da vista, onde são evidentes os capiteis invertidos no

[146] *Selinunte – insieme a Hulot e Fougères.* Curadoria A. FRESINA e G. L. BONANNO (Palermo: CRICD, 2013) 258-259.

chão. Em segundo e terceiro plano dois outros templos: no horizonte à esquerda uma casa que provavelmente retrata a atual quinta da família Florio e à direita os montes Sicani, uma série de relevos cujos habitantes do lugar chamam "gigante adormecido". Identificados os elementos para orientar a vista, de sul para norte, só podemos confirmar a pertença dos restos em primeiro plano ao templo E, tal como deve ter aparecido aos primeiros visitantes da área arqueológica. Hoje, podemos ver o templo parcialmente reconstruído, como mostra o díptico que acompanha o desenho. Nas duas fotografias, é evidente o desaparecimento da porta do *adyton* e a impossibilidade de reproduzir a perspectiva do desenho. Por meio de algumas medições entre as proporções de objetos nos vários planos e os elementos no horizonte, parece tecnicamente impossível que a perspectiva possa ter sido objectivamente construída. O díptico fotográfico foi elaborado tentando mostrar a posição atual dos elementos presentes no desenho, as portadas deveriam estar à esquerda na primeira imagem, a coluna quebrada é a última da imagem à direita. As fotos mostram pontos de vista diferentes, mas a película, na medida do possível, moveu-se no mesmo plano e foram tiradas uma a seguir á outra. Os dois pontos foram escolhidos, depois de ter estudado adequadamente a descentralização e o ângulo de campo, para enquadrar os outros dois templos em segundo plano e comparar a vista fotográfica com a do desenho.

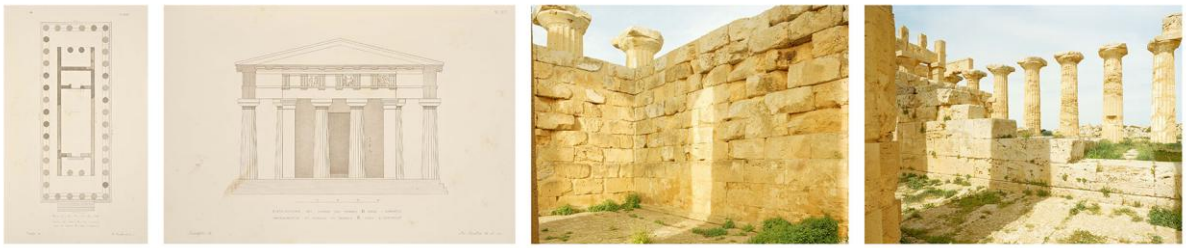


Fig. 7: Pianta del tempio E fuori l'Acropoli – *Plan du Temple E hors l'Acropolis,* desenho e litografia de Francesco Saverio Cavallari em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco*, Palermo, A. Altieri, 5 voll., II, *Antichità di Selinunte*, 1834, Tavola XIII. Ristaurazione del pronao del tempio E fuori l'Acropoli – *Restauration du pronaos du temple E hors l'Acropolis,* desenho e litografia de Francesco Saverio Cavallari em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco*, Palermo, A. Altieri, 5 voll., II, *Antichità di Selinunte*, 1834, Tavola XV. Fotografias de Sebastiano Raimondo 2016.

[Fig. 07] Os dois desenhos seguintes são: uma reconstrução do plano do templo que destaca, com um traço mais escuro, o que foi encontrado na sua posição original e uma secção transversal do pronau virada para a cela com as métopas na posição atribuída pelo mestre de gravura Francesco Saverio Cavallari e Domenico Lo Faso Pietrasanta (uma ordem diferente é mostrada hoje na exposição do museu Salinas). As duas fotografias retratam o opistódomo e uma vista do periptério a

sul na direção da parede da cela. O primeiro deveria conter os objetos destinados aos ritos religiosos, bem trancado com portão de metal, acessível apenas aos sacerdotes; o seu interior, tal como a cela, não é espacialmente projetado para ser habitado diz-nos o historiador Bruno Zevi[147] e, como a escultura clássica, determina e caracteriza o lugar mas não é espaço público. O opistódomo simétrico ao pronau era concebido seguindo os cânones, aqui aperfeiçoados, do estilo dórico para concretizar os conceitos de analogia ou proporção e simetria. A plasticidade escultural significava, ou restituía, ao indivíduo o que era importante no seu relacionamento com a sociedade: o ritual no espaço público de facto está ligado ao ritmo das colunas no periptério e no pronau, as relações espaciais entre a paisagem e essas grandes esculturas tinham o intento de acolher o encontro e o intercâmbio social. As métopas externas do templo eram lisas, já as internas da frente do opistódomo e do pronau apresentam representações de contos mitológicos, como o encontro entre Zeus e Hera ao qual é dedicado o templo.

Este exemplo evidencia as peculiaridades do desenho de representação arquitectónica e da representação fotográfica, se queremos considerar a fotografia também nesse âmbito[148], isto é: capaz em conjunto com o desenho de estruturar um discurso mais amplo sobre a arquitetura. Estes dois tipos de representação são instrumentos do olhar capazes de desvendar e revelar. Hoje em dia nós visitamos estas arquiteturas à procura da maneira como outrora foram habitadas mas necessitamos por isso de instrumentos para olhar, ou simplesmente saber ver. Fotografia e desenho não substituem a complexidade da experiencia direta, nem mesmo o seu estudo e análise que nos é proporcionado[149], mas são importantes porquanto guardam/conservam e nos oferecem um segredo de forma não visível. Nos desenhos podemos ler a simetria e as proporções dum exemplo completo de arquitetura dórica; ao passo que as fotografias são manifestações do olhar do fotógrafo, o seu ponto de vista único e irrepetível, a sua presença que procura dar sentido e medida ainda que fragmentaria. Optei por não mostrar vistas panorâmicas de modo a propiciar uma oportunidade para o observador de construir o próprio mapa de conhecimento apenas através do desenho e da fotografia.

---

[147] Cfr. "La scala umana dei greci" in B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura* (Torino: Einaudi, 1949) 56-59.

[148] Na explicação de que Purini dá ao termo representação, é possível posicionar a escrita numa fase anterior à construção do real, a ser depois eventualmente descodificada, mas quando descreve a representação como real e substituta da própria realidade, abre as portas do termo representação para outras linguagens como fotografia. Cfr. F. PURINI, *Comporre l'architettura* (Bari: Laterza, 2000) 94-97 e 99-106.

[149] O jovem de 27 anos Samuel Hangell, um dos dois arquitetos ingleses que descobriram as métopas de Selinunte agora preservadas no museu Salinas, morreu de malária no sítio arqueológico após ter decidido ficar mais alguns dias para continuar os seus estudos, conforme relatado por Clemente Marconi na reconstrução dos fatos relacionados com o achado arqueológico. Cfr. C. MARCONI, *Due studi sulle metope figurate dei templi "C" e "F" di Selinunte* in «Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte» XVIII (Roma: Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte,1995) 24.

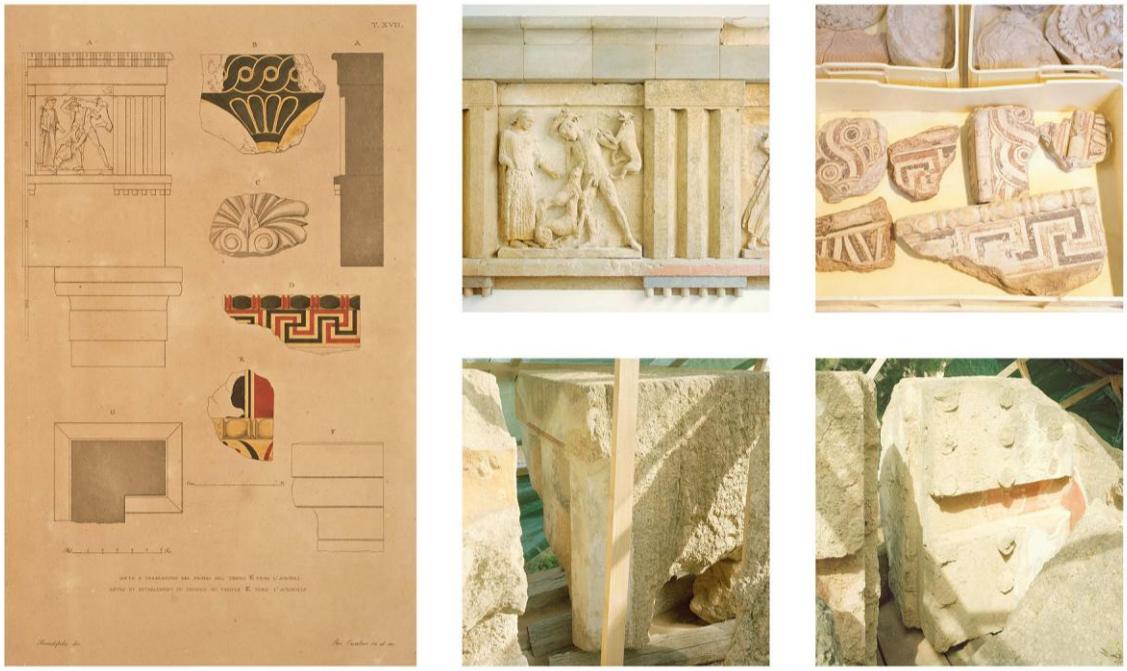


Fig. 8: Ante e trabeazione del pronao del tempio E fuori l'Acropoli - *Antes et entablement du pronaos du temple E hors l'Acropolis*, desenho e litografia de Francesco Saverio Cavallari em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco*, Palermo, A. Altieri, 5 voll., II, *Antichità di Selinunte*, 1834, Tavola XVII. Fotografias de Sebastiano Raimondo 2015-2016.

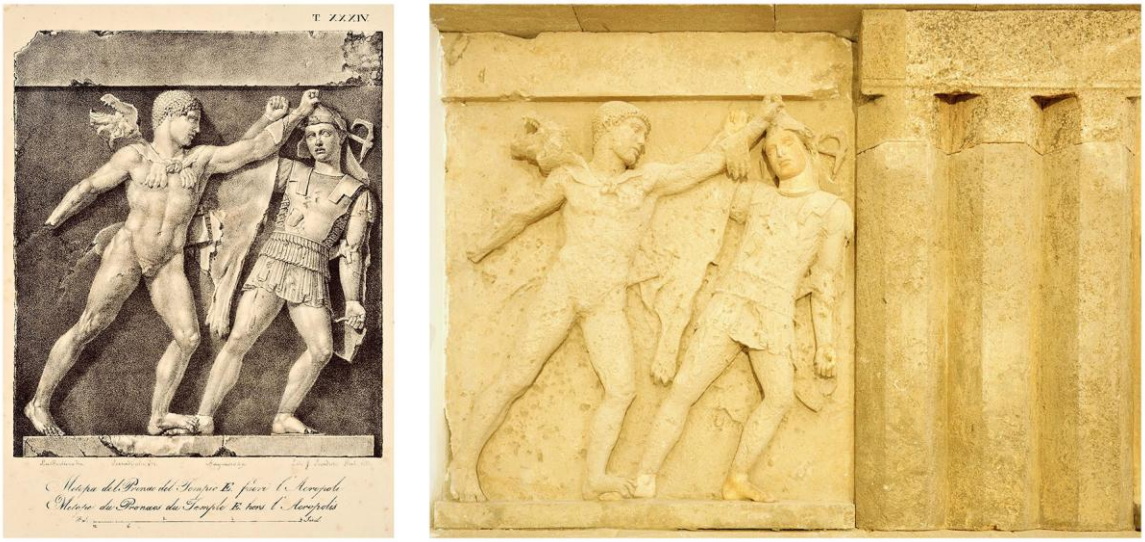


Fig. 9: Metopa del Pronao del Tempio E fuori l'Acropoli - *Metope du Pronaos du Temple E hors l'Acropolis,* litografia de Carlo La Barbera, em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta*, Palermo, A. Altieri, 5 voll., II, *Antichità di Selinunte*, 1834, Tavola XXXIV. Fotografia de Sebastiano Raimondo 2015.

As duas seguintes sequências também são dedicadas a este templo, cujas referências são uma tábua com o título "*ante e trabeazione del tempio E*" e o desenho da métopa com a luta entre Héracles e Amazona [Fig.s 08 e 09]. O políptico fotográfico que os acompanha inclui duas imagens fotográficas

(colocadas no registo superior) realizadas no museu de Salinas e duas perto da quinta Florio (encontrada em fig. 06) com elementos do templo policromo, infelizmente expostas às condições atmosféricas. As imagens fotográficas, em alguns casos, assumem valor comparativo e documental, mas também refletem as proporções do templo, cujas relações dimensionais influenciaram a escolha do formato e dos instrumentos fotográficos necessários à sua observação. No caso do desenho com uma só métopa [fig. 09] é evidente que a escolha do formato da imagem que o acompanha permite colocar em relação métopa e tríglifo no mesmo quadro, sublinhando a ligação entre o significado simbólico (*venustas*) e a função (*utilitas*) que une os dois elementos[150].

A paisagem para os gregos no mito de Perseo e Medusa.



Fig. 10: Metopa del Tempio C nell'Acropoli – *Metope du Temple C dans Acropolis*, litografia de Carlo La Barbera, em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Le antichità di Sicilia esposte ed illustrate per Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco*, Palermo, A. Altieri, 5 voll., II, *An chità di Selinunte*, 1834, Tavola XXVI. Fotografia de Sebastiano Raimondo 2015.

A ultima dupla litografia/fotografia apresenta uma métopa do templo C [Fig. 10] cujo relevo retrata Atenas, Perseu, Medusa e o cavalo Pégaso, o seu significado mitológico enfatiza a relação dos gregos com o lugar e ao mesmo tempo destaca o significado "fotográfico". Os gregos não tinham nenhuma palavra que pudesse traduzir exatamente o termo paisagem que usamos hoje, nem mesmo em latim encontramos um vocábulo adequado. A palavra "paisagem" vem do *paysage* francês e o seu significado é profundamente diferente do Inglês *landscape*. Sem dúvida, o significado que atribuímos ao termo remonta aos gregos, ou melhor, à literatura grega, porque foram eles os primeiros a transfigurar e idealizar a natureza com significados e símbolos, enquanto que os rastos do homem na natureza, também eles simbólicos, são muito mais remotos.

[150] Cfr. "lezione sesta – La geometria dell'architettura", scheda técnica di A. PETRUCCIOLI e E. MORTOLA, in L. QUARONI, *Progettare un edificio – otto lezioni di architettura*, curadoria G. E. QUARONI (Roma: Kappa,2001) 140-180.

A este respeito, parece oportuno esboçar o modo como podemos remontar ao significado de paisagem para os gregos e, para esse fim, servir-me-ei do conceito de *Genius Loci* de Christian Norberg-Schulz[151]. O lugar é um espaço dotado de um caractere distintivo, isto é: tudo o que é criado e dotado de significados e sentidos para que o homem possa habitar esse espaço, originalmente indeterminado e desconhecido. "... O homem não está no espaço como um corpo. O homem está no espaço, no sentido de que ele dispõe do espaço ... [152]", o habitar do homem é sempre uma contínua mutação das relações com o ambiente ao seu redor, uma mediação contínua entre: espaço à sua disposição, lugar ao qual foi atribuído um sentido e a própria maneira de nele se permanecer[153]. Todo o rasto do homem, que tenha precedido um princípio de ordem e sentido do espaço ao seu redor, é dar lugar a um lugar. É este é o princípio do *genius loci* de que Norberg-Schulz fala: o espírito do lugar. Esse rasto, enquanto forma de escrita na terra, precedeu quase meio milhão de anos o gesto de plantar uma semente, remonta ao gesto de cavar o perímetro do túmulo: o fotógrafo Giovanni Chiaramonte no seu texto "natureza da imagem", diz que "os termos *país* e *paisagem* derivam da raiz indo-européia pak, que tem o duplo significado de enterrar e plantar ... no olhar transcendente do homem, através da matéria viva da natureza, a consciência cria, projeta e plasma no exterior uma imagem nova e viva do mundo ... "[154]. O espírito do lugar é o "oposto" com o qual o homem deve chegar a um acordo para conquistar a possibilidade de habitar o espaço, o reflexo de si mesmo no lugar[155]. Esse traço que é delimitante como um quadro, é o inicio e origem da presença do homem e do seu habitar num espaço. Também a paisagem é delimitada pela terra, pelo horizonte e pelo céu, como qualquer lugar designado por substantivos de coisas reais: porta, chão, parede, teto, janela. Essas coisas reais explicam o ambiente, manifestam o caráter dos lugares e nunca se desligam da presença do homem que lhes atribui sentido. O objetivo de simbolizar, portanto, é libertar o significado da situação imediata e contingente, para a transformar em objeto cultural; através deste processo, o homem reúne os significados da própria experiencia num *imago mundi*, um microcosmo capaz de concretizar o seu mundo.

Ainda que o *genius loci* seja um termo romano, esta remotamente ligado ao *daimon* grego: força divina que acompanha os antigos como um guardião para que o destino se cumpra. Chegar a um acordo com o *genius* (*daimon*) do lugar em que deveria realizar-se a sua existência, permitia a

[151] C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*, (Milano: Electa, 1979).

[152] E. GUARLASCHELLI, S. PETROSINO, *Lo stare degli uomini – sul senso dell'abitare e sul suo dramma* (Milano: Marietti, 2012) 30-31.

[153] Norberg-Schulz escreve, no prefácio do seu livro, que deve o seu interesse ao conceito de habitar aos iluminadores ensaios de Heidegger, em particular *Saggi e discorsi* curadoria de Gianni Vattimo (Milano: Mursia, 1954).

[154] G. CHIARAMONTE, Nascosto in Prospettiva (Milano: Itaca Ultreya, 2007) 10-11.

[155] Norberg-Schulz fez-nos notar, citando Heidegger, como *gegen* (oposto, contra, em fronte), seja símil a *gegend* (ambiente, localidade) Op. cit. 11.

sobrevivência ou seja, um bom relacionamento com o ambiente em sentido físico e psíquico[156]. Estabelecer-se num ambiente é simbolizar o significado do lugar; os poderes do *daimon* conquistam-se de fato dedicando-os a uma habitação que assim se vincula a um lugar, sujeito à influência do homem, do mesmo modo que a paisagem é a domesticação das forças naturais. A polis grega baseava-se na transposição criativa de significados, as suas estruturas artificiais tornaram possível destacar as qualidades do ambiente circunstante, eram de facto um lugar complexo que mudava consoante o variar das relações com o ambiente nas suas várias escalas. A métopa em questão remonta ao século VI aC. e representa Perseu e um *daimon:* a Górgona Medusa. Os principais elementos desta representação estavam presentes nas moedas em uso, na escultura e nos frontões dos templos [fig. 03] (tanto a ocidente em Selinunte como a oriente da ilha em Siracusa), a partir do século XII é presente no símbolo da Sicília; em estes como em outros casos, como nos escudos dos guerreiros, foi utilizado como símbolo apotropaico.

O significado mitológico da Medusa e sua contemporaneidade.

Agora, gostaria de propor as palavras de Italo Calvino relatadas nas primeiras páginas do livro "Lezioni Americane", 1984. Nesta passagem aproximamo-nos do significado mitológico da nossa métopa. Calvino propôs seis lições aos alunos de Harvard, incluindo uma sobre a *leveza*, da qual nos interessa o sentido da observação direta. Entre as imagens que representam a realidade e a própria realidade (transponhamos o discurso de Calvino para o nosso contexto), há uma variação semelhante à que existe entre a grande e pesada pedra do métopa em questão (os personagens têm a altura de um homem médio) e a leveza da folha em que está impressa a sua imagem:

[...] Às vezes, parecia que o mundo se estava tornando todo de pedra ... era como se ninguém pudesse escapar do olhar inexorável da Medusa ... O único herói capaz de cortar a cabeça da Medusa é Perseu ... Para cortar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar ... desvia o seu olhar para o que só pode ser revelado através de uma visão indireta, numa imagem capturada por um espelho ... [na seguinte fase do conto mitológico, em relação à cabeça cortada como aceitação da visão especular, ele continua dizendo:] Perseu não a abandona, mas leva-a consigo, escondida num saco ... É sempre na rejeição da visão direta que se encontra a força de Perseu, mas não na rejeição da realidade do mundo de monstros em que ele teve que viver, uma realidade que ele traz consigo ... [...][157].

Eis que no nosso exemplo *leveza* e o *daemon* estão ligados e estou em crer o mesmo se passa no âmbito fotográfico, a que chegaremos de seguida. Geoffrey Batchen na introdução italiana ao seu famoso livro “Um desejo ardente. As origens da fotografia”, referindo-se à descoberta do

[156] C. NORBERG-SCHULZ, Op. Cit. 18.
[157] I. CALVINO, *Lezioni americane – sei proposte per il prossimo millennio* (Milano: Mondadori, 2006) 7-9.

daguerreótipo em 1839, relata as seguintes palavras:" ... a forma de agora em diante divorciou-se da matéria. Na verdade, a matéria como objeto visível deixa de ser útil, exceção feita a algumas estampas sobre as quais a forma é modelada... a matéria em grandes massas é sempre fixa e dispendiosa; a forma é barata e transportável ... todo o objeto concebível da Natureza e da Arte em breve se libertará da sua superfície ... "[158]. Estas palavras escondem os interesses econômicos nas reproduções de arte, mas na verdade a fotografia levou ao que nenhuma outra expressão artística conseguiu fazer: tornar ligeiro, através da imagem direta, um objeto real.

O exemplo desta métopa não figura na descrição detalhada do mito de Perseu[159] e Medusa[160] do "Dicionário mitológico histórico de todos os povos do mundo", publicado em 1824, publicado antes da notícia da descoberta da nossa métopa durante as escavações, não autorizadas, de dois arquitetos ingleses.

Em 1823, as autoridades governamentais de Ferdinando I de Borbone, Rei das duas Sicilias, apreenderam as métopas encontrados pertencentes a diferentes templos e colocaram-nas no recém criado Museu Arqueológico de Palermo, antes de serem levadas indevidamente para um museu de arqueologia britânica.[161] A primeira breve descrição oficial da métopa é a do duque Serradifalco lugar-tenente de Palermo, que desempenhava as funções de governo do reino com sede em Nápoles; a simplicidade e a imediação da descrição, de quem observa pela primeira vez os fragmentos desta escultura, não tem qualquer significado simbólico[162]:

[...] O outro baixo relevo mostra um homem, que em uma atitude tensa detém um cavalo pequeno, que se esforça por escapar, fugir. A corporatura do cavalo é muito pequena em proporção á do homem, pelo que julguei tratar-se de um pequeno potro domado pela força do homem; há outros personagens, cuja atitude não foi compreendida, porque aos pedaços e em falta [...][163].

Em 1826, um trabalho mais preciso sobre a arquitetura de Selinunte foi publicado com os textos de Hangel e desenhos de Harris, os dois arquitetos que descobriram os métopas. Em 1834, a edição Serradifalco, da qual foi retirado o desenho reproduzido, continha desenhos mais detalhados de La Barbera realizados após novas escavações e estudos.[164] A impossibilidade de entender exatamente o que simbolizava o métopa na primeira observação de Serradilfalco, devia-se a diferenças

[158] G. BATCHEN, *Un desiderio ardente – alle origini della fotografia*, (Lissone (MB): Johan e Levi, 2014) 13.
[159] Cfr. "Medusa" in G. POZZOLI, F. ROMANI, A. PERACCHI, *Dizionario storico mitologico di tutti i popoli del mondo*, 5 voll. (Livorno: stamperia Vignozzi, 1824) III, 1469.
[160] Cfr. "Perseo" 1829, *Ivi*, V, 2260.
[161] C. MARCONI, *Due studi sulle metope figurate dei templi "C" e "F" di Selinunte*, Cit. 5.
[162] A invenção do instrumento fotográfico, em particular o daguerreotipo, foi anunciada por Daguerre só em 1839 em Parigi.
[163] C. MARCONI, *Due studi sulle metope figurate dei templi "C" e "F" di Selinunte*, Cit., 15.
[164] *Ivi*, 37-40.

significativas em relação às definições clássicas, que o arqueólogo Clemente Marconi explica desta maneira:

[...] vasto processo de monumentalização da paisagem urbana através da presença do divino [...] O exemplo principal a este respeito é a métopa C com a decapitação da Medusa por Perseu [...] um assunto representado na arte grega a partir de meados do século VII e cuja iconografia encontra a sua formulação canônica na Grécia continental nos meados do século VI [...] Um esquema que na métopa de Selinunte é distorcido pelo posicionamento de Atenas atrás de Perseu (como consequência, a deusa já não participa diretamente na decapitação do monstro, mas limita-se a apoiar o herói), e também combinando o momento da decapitação da Medusa - já caída por terra - com o do nascimento de Pégaso; este último evento, é narrativamente posterior à própria decapitação. Esta combinação não é surpreendente, dada a indiferença bem conhecida da arte arcaica pelo princípio da unidade temporal e espacial, com o resultado de que, muitas vezes, momentos sucessivos da mesma história são condensados na mesma cena [...] A ideia de que as nossas métopas são uma espécie de réplicas ecléticas em larga escala das cenas representadas nas pulseiras do escudo do Peloponeso é, de fato, refutada por uma comparação sistemática e pontual da iconografia [...][165].

O que é aqui relatado, significa que o estabelecimento na Sicília exigiu um confronto com o "espírito do lugar", o conto mitológico e as suas arquiteturas originou uma identidade diferente da pátria grega fruto da pertença a um lugar diferente.

Representar de forma diferente o mito de Perseu e Medusa, bem como outras diferenças na arquitetura grega, implica um processo de simbolização que se liberta dos seus precedentes para se tornar num novo objeto cultural. Agora, vejamos através do dicionário histórico quanto há de fotográfico no significado simbólico e quanto o mito, repetindo-se ao longo do tempo, nos é contemporâneo.

[...] Medusa era uma jovem mulher muito dotada e charmosa, mas entre as muitas atrações que a adornavam, nada era mais bonito do que o seu cabelo, um número infinito de amantes se apressaram a pedir-lhe em casamento; e o próprio Neptuno tanto se apaixonou por ela que, transformado em pássaro, a sequestrou e a levou para um templo de Minerva, assim profanado pelo casal. Natale Conti apenas diz que Medusa teve a audácia de disputar a beleza de Minerva, preferindo-se a essa Deusa, que tão irritada, transmutou em horríveis cobras os cabelos dos quais Medusa tanto se vangloriava e conferiu aos olhos a força de transformar em pedra todos aqueles que recebessem o seu olhar [...] Minerva deu-lhe seu próprio espelho e Plutão o seu capacete. Igino

[165] C. MARCONI, *Le metope arcaiche di Selinunte. Un riesame* in AAVV, *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. a.C.)* (Pisa: Edizioni della Normale, 2006) vol. 2, 625.

diz que aquele espelho e o capacete tinham a capacidade de deixar ver todos os objetos, sem que o portador fosse visto. Perseu, assim armado, apresentou-se diante de Medusa, que o não podia ver; e a sua mão, guiada pela própria Minerva, cortou a cabeça da Górgona, que ele levou consigo e usou em todos os seus atos [...] Perseu, vencedor de todos os inimigos, dedicou a Minerva a cabeça da Medusa, a qual mais tarde veio a ser esculpida sob a égide formidável da Deusa [...] Todavia as Medusas preservadas em monumentos antigos não têm esse rosto terrível e horrendo. Há algumas que mostram a aparência comum de uma mulher, e frequentemente com um rosto interessante e gracioso, quer sob a égide de Minerva quer não [...] Uma em especial aparece com farda em cima de umas rochas, oprimida pela dor ao ver que não só os seus cabelos são cobras, mas outras cobras vêm de todos os lados enrolar-se-lhe nos braços, nas pernas e por todo o seu corpo [...] A beleza e a doçura do seu semblante fazem com que, apesar da extravagância desta fábula, não se possa deixar de sentir compaixão pela sua desgraça. Os artistas raramente deram a Medusa os traços hediondos que caracterizam as Górgonas nos vasos etruscos. A medusa também foi para eles a imagem da beleza mais admirável [...] A cabeça de Medusa nas medalhas é um símbolo de Corinto relativo a Perseu. Por essa razão a cabeça é também colocada no meio do triângulo que representa a Sicília, indicando as colônias coríntias estabelecidas nessa ilha [...][166].

A imagem da Medusa continua a estar ligada à ideia de beleza que só pode ser encontrada através da arte. Como Calvino disse, o próprio mundo se torna pedra se não encontrarmos uma condição através da qual possamos olhar, aqui referido no sentido etimológico de guardar, diferente pois da simples visão. Tal condição está no nosso relacionamento com o próprio mundo, reflete exatamente a maneira como nos relacionamos com o outro e com o real. Não se pode voltar atrás, a beleza da Medusa está perdida, mas podemos encontrar uma metáfora capaz de transpor esse drama em beleza sem perder a sua verdade.

O olhar da Medusa petrifica aqueles que o recebem sem a ajuda de um espelho, a analogia mais óbvia é a impossibilidade, por parte do homem, de olhar diretamente para a luz, consequentemente tudo no mundo é visível apenas através do reflexo dessa luz. A analogia é evidente: o meio fotográfico através da objectiva permite uma visão especular, tal como o escudo de Perseu. A cabeça da Medusa representa o paradoxo insolúvel de tentar olhar os nossos olhos no mesmo momento em que olhamos; não há instrumentos que o permitam e não temos órgãos naturais capazes de o fazer; a única opção que nos resta é observar a nossa imagem refletida no espelho; o mesmo é verdadeiro para o mundo e suas possíveis imagens. A fotografia é um espelhar-se no mundo, a imagem produzida, manifestação do encontro entre um mundo individual e um mundo externo, contém parte de ambos.

[166] G. POZZOLI, F. ROMANI, A. PERACCHI, *Dizionario storico mitologico di tutti i popoli del mondo*, cit., 1824, III, 1469-1472.

A fotografia da escultura mitológica aqui apresentada não reproduz da mesma forma que o desenho, não separa "fielmente" a forma da matéria: a colocação em perspectiva do referente ao signo parte do meu ponto de vista e centra exatamente um ponto. O signo assim produzido através deste mecanismo tem uma natureza "indicial" - direta do refente à imagem produzida - mas ao mesmo tempo está impregnado de significado. O gesto é repetido cada vez como se fosse parte do conto mitológico, cada observador oferece um espelho a Perseu para se libertar da maldição de Medusa e tentar encontrar a sua beleza perdida, tal como Perseu cada um de nós leva consigo para casa essa imagem na própria câmara fotográfica. Para os gregos, a cabeça de Medusa, apesar da sua aparência horrível, colocada na fachada dos templos identificava o ambiente ao redor, a estrutura do templo assim indicava um *locus amoenus*: lugar aprazível, que regozija os olhos e recria o animo. A cabeça da Medusa era tanto uma guardiã do lugar habitado como símbolo da porta que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos[167] - uma imagem simbólica do *daimon* e do *genius loci* cujo significado se repete com pequenas variações através das câmaras de cada observador e sobretudo quando penduramos a nossa foto na parede de casa.

A relação única entre referente e sua imagem escrita marca a diferença da fotografia com as outras artes visuais sendo hoje mais que nunca, rápida e imediata: a fotografia manifesta-se agora tal como outros gestos familiares, as crianças estão cada vez mais intimamente ligadas às imagens. A produção de imagens fotográficas tornou-se algo absolutamente natural como se fosse inscrito no ADN de cada um de nós - como se o mito de Perseu e Medusa tivesse evoluído através da fotografia, tanto na sua beleza como no seu drama contemporâneo. Agora, não nos apercebemos que o mundo se está tornando todo de pedra porque o desejo de possuir a beleza perdida de Medusa tornou-se cego[168]; a simetria do reflexo no espelho (a lente, colocada na câmara escura, projeta uma imagem simétrica, manifesta a inseparável relação homem/mundo e as diferentes qualidades do "estar" deste naquele) está sendo deformada avantajando unicamente a máquina especular, levando o homem quase a precipitar dentro do espelho. É curioso observar a este respeito que Hulot e Fougères usam uma pequena foto da métopa no frontispício interno do seu livro, provavelmente como um gesto apotropaico.

Philippe Dubois escreve em "O ato fotográfico" que a cabeça da Medusa é o emblema de cada representação e chama ao ato de petrificação "meduzação":

---

[167] P. DUBOIS, Op. cit. 141.

[168] No que diz respeito à apropriação do olhar, Regis Debray identifica três momentos na história do visível correspondentes a eras da organização da cidade: o olhar mágico da teocracia, a aparência estética da androcacia e o olhar visual da tecnocracia. As três eras correspondem à logosfera, à grafosfera e à videosfera. Os três olhares correspondem a um relacionamento diferente com os objetos que Debray classifica de acordo com a lógica dos sinais de Peirce ou, em outras palavras: ícone, índice e símbolo.
In E. GUARLASCHELLI, S. PETROSINO, op. cit. 133-139.

[...] uma vez dado o golpe [...] sabe-se o que acontece com a cabeça cortada: inscreve-se para sempre no escudo - o espelho, tal como o papel fotográfico, deixa que a imagem se imprima unicamente pela força do olhar petrificador - e, sobretudo, continua a exercer sistematicamente o seu poder além da sua própria morte. [...] Portanto: eis não uma foto (um clichê), mas a própria *fotografia*, como nela mesma, o absoluto do olhar, seu espelho, sua máscara. [...][169]

Fotografia e mapa

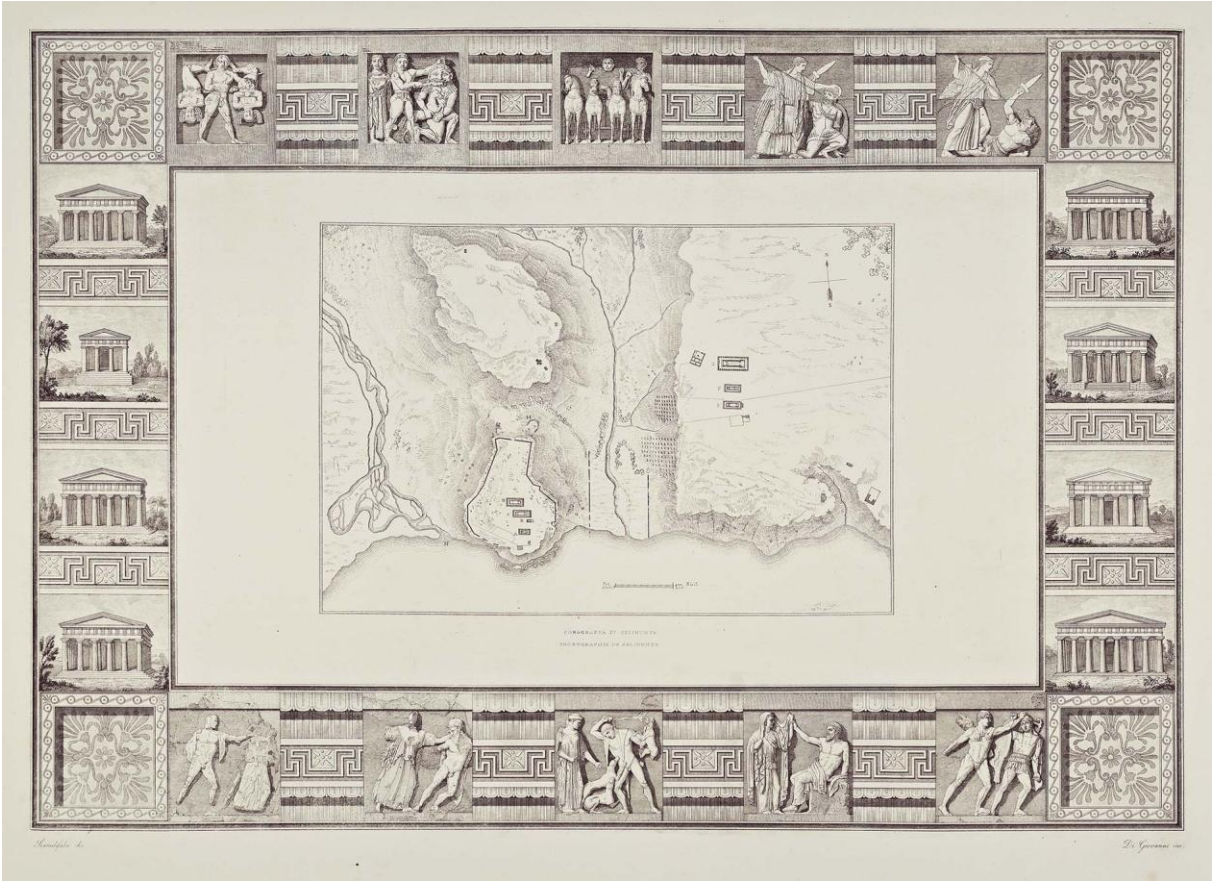


Fig. 11: Corografia di Selinunte, *Chorographie de Selinunte*, litografia de Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, em D. Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, *Vedute pittoriche degli antichi monumenti della Sicilia su disegni del Duca di Serradifalco*, Palermo, Bernardo Virzì, 1843.

Para concluir, mostro a reprodução de uma litografia do duque de Serradifalco intitulado *"Chorographie de Selinunte"* [Fig. 11]; é uma planimetria de toda a área arqueológica dentro de um quadro onde são representadas dez métopas e oito fachadas de templos. Decidi mostrar este mapa por último porque as informações nele contidas, nessa altura ainda não completamente confirmadas, são o primeiro mapa da área, mas também um resumo do estado de conhecimento do sítio após os últimos estudos de Serradifalco.

[169] P. DUBOIS, op. cit. 140 – 148.

O trabalho de reprodução teve o objetivo de mostrar sinteticamente o estado das descobertas na primeira metade do século XIX, quando a fotografia não se havia ainda generalizado sendo o seu uso pouco frequente, permanecendo o desenho como único instrumento capaz de reproduzir uma imagem dos lugares. Porém, decidi fazer essa reflexão, depois da fotografia da métopa com a Medusa, porque me parecia apropriado tentar entender a razão pela qual ainda hoje a fotografia tem uma relação intrínseca com os mapas.

O significado etimológico de mapa deriva da palavra latina cuja tradução é "guardanapo de mesa"; cada conviva trazia o seu próprio guardanapo e levava-o de volta para casa com as sobras da sua refeição. Este significa que o mapa era um instrumento proveniente da própria cultura e, quando trazido de volta para casa, estava pleno de conteúdos e conhecimentos devido ao encontro no banquete. O geógrafo Franco Farinelli[170] argumenta que, para investigar melhor esse conceito, é necessário observar os primeiros mapas e, em particular, o mapa de *Ebstorf* realizado por volta de 1235/40. Este contém o significado eucarístico da transubstanciação: o corpo de Cristo é uma hóstia representada num mapa com a Terra então conhecida. Tudo, mesmo o homem, está representado num grande recinto abraçado pelo corpo de Cristo; o nosso mapa é, em vez disso, contido numa moldura de métopas e de frontões de vários templos, ambas exprimem vontade de decoro. Quando esta imagem não resiste aos ideais do renascimento, o homem é expulso do mapa, como do jardim do Éden; a nova representação requer redes geográficas, relações de escala e símbolos que liguem (sem uma relação direta de analogia com a realidade, mas simplesmente de semelhança genérica) o significado a um tipo. É neste momento que nasce a exigência de definir a representação em prospectiva, cujo significado simbólico é de tipo "indicativo", ou seja de relação com o objeto específico que se encontrava diante da pessoa que o representava.

Farinelli argumenta que ainda acreditamos no mapa ou em qualquer outra representação bidimensional, porque basicamente toda a representação do mundo é capaz de antecipar a construção do mundo ou a experiência que dele podemos ter. Basta pensar naquele tipo de representações que antecipam a construção da arquitetura e da cidade ou aquelas que usamos para nos orientar.

Onde se insere a fotografia neste raciocínio? Fotografia, ou o "fotográfico", é filha da câmara escura e dos seus aperfeiçoamentos com a óptica galileana, isto é, sempre foi uma ferramenta que, através da perspectiva e observação direta do mundo, nos permitiu construir uma imagem do mundo. Esta imagem é uma impressão da luz refletida pelo objeto na superfície sensível; a fotografia permitiu-nos trazer para casa a imagem da nossa experiência no mundo, como o "guardanapo de mesa" de

[170] Cfr. F. FARINELLI "O dedo no mapa" in F. FARINELLI, G. M. TAVARES, G. MONSAIGEON, *Mappamundi* (Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2011) 22-27.

Farinelli, dentro de um enquadramento bem definido como é o mapa. A primeira fotografia feita por Niépce em 1826, ou as de Fox Talbot publicadas no primeiro livro fotográfico "O lápis da natureza" de 1844, foram o resultado de um procedimento desenvolvido para duplicar desenhos ou para imprimir imagens da câmara escura sem a intervenção de um desenhador. Algumas dezenas de anos depois, a fotografia encontraria o seu lugar específico na representação da realidade e mudaria para sempre os propósitos de outras formas de representação, como a cartografia, contribuindo para construir nos últimos 200 anos, uma cada vez mais complexa, e às vezes contraditória, imagem espacial do mundo.

Esta paisagem onde meu olhar se estabeleceu, é como uma casa antiga que me acolheu, adaptei-a ao meu modo de habitar pessoal e contemporâneo e deixo-a para aqueles que venham a querer pousar nela um novo olhar. Eu acho a fotografia uma forma de *guardar* o mundo, por outras palavras de cuidar dele e mantê-lo qual guardiã. O espaço simbólico deste olhar o mundo é um espaço topológico, porque define as relações espaciais do sujeito com o mundo, a sua presença e consciência. O mapa mostrado por último indica que é necessário um retorno, convoca o espectador a verificar e a construir os conteúdos mostrados, como no desenho da planta de um projeto, para alimentar o espírito vivo do lugar (as reconstruções de Hulot e Fougeres têm provocado precisamente esse efeito nas campanhas arqueológicas que se lhes seguiram). As fotografias são, portanto, um contributo necessário para a construção da paisagem, desde as precedentes até às possíveis futuras de todos os outros hóspedes, guardiões de Selinunte, que desejem oferecer um espelho a Perseu.

Bibliografia

G. BATCHEN, *Un desiderio ardente – alle origini della fotografia*. Lissone (MB): Johan e Levi, 2014.

I. CALVINO, *Lezioni americane – sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori, 2006.

P. COSTANTINI, G. CHIARAMONTE, *Luigi Ghirri, Niente di Antico sotto il sole, scritti e immagini per un'autobiografia.* Torino: SEI 1997.

G. CHIARAMONTE, Nascosto in Prospettiva. Milano: Itaca Ultreya, 2007.

P. DUBOIS, *L'atto fotografico*. Urbino: Quattro venti, 1996.

F. FARINELLI, G. M. TAVARES, G. MONSAIGEON, *Mappamundi*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2011.

A. FRESINA e G. L. BONANNO, *Selinunte – insieme a Hulot e Fougères,* Palermo: CRICD, 2013.

G. FOUGÈRES, J. HULOT, *Sélinonte - Colonie Dorienne en Sicilie – La Ville, l'Acropole et les Temples*. Paris: Massin Editeur, 1910.

E. GUARLASCHELLI, S. PETROSINO, *Lo stare degli uomini – sul senso dell'abitare e sul suo dramma*. Milano: Marietti, 2012.

C. MARCONI, *Selinunte - Le metope dell'Heraion*, prefazione di C. SETTIS. Modena: Franco Cosimo Panini, 1994.

C. MARCONI, *Le metope arcaiche di Selinunte. Un riesame* in AAVV, *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. a.C.)*. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.

C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*. Milano: Electa, 1979.

A. PERACCHI, G. POZZOLI, F. ROMANI, *Dizionario storico mitologico di tutti i popoli del mondo*, 5 voll. Livorno: Stamperia Vignozzi, 1824 - 1829.

F. PURINI, *Comporre l'architettura*. Bari: Laterza, 2000.

L. QUARONI, *Progettare un edificio – otto lezioni di architettura*, curadoria G. E. QUARONI. Roma: Kappa, 2001.

G. VATTIMO*, Martin Heidegger, Saggi e Discorsi*. Milano: Mursia, 1954.

B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*. Torino: Einaudi, 1949.

VEGETAÇÃO URBANA E AFETO:

UMA ABORDAGEM DE PROJETO PAISAGÍSTICO

Taís Alvino da Silva

Resumo: A abordagem da paisagem urbana, a partir das questões sensíveis, consiste na busca pela construção de uma paisagem detentora de características que favoreçam a criação de elo afetivo entre suas partes integrantes – usuários e meio físico – na perspectiva de alcançar o conceito de paisagem afetiva. Esse artigo propõe indicar direcionamentos metodológicos para o projeto paisagístico que tenham como base as características da paisagem afetiva, a partir do enfoque na vegetação urbana pelo seu caráter de destaque na paisagem como elemento de atribuição de diversos valores e significados pela população. Em meio a complexidade da pluralidade de valores e significados transmitidos pela vegetação, o caminho metodológico se deu através da construção de três dimensões (simbólica, memorial e do ambiente) como suporte teórico. Sendo assim, o artigo apontou sutilezas da vegetação que incitam a construção de laço afetivo entre a população e a vegetação, revelou diferentes condutas sensíveis na concepção do projeto paisagístico a partir da vegetação como elemento forte na paisagem afetiva.

Palavras chave: Vegetação Urbana; Paisagem Afetiva; Projeto Paisagístico.

URBAN VEGETATION AND AFFECTION:

A LANDSCAPE DESIGN APPROACH

Taís Alvino da Silva

Abstract: The urban landscape approach, based on sensitive issues, consists in the search for the construction of a landscape that has characteristics that favor the creation of an affective link between its integral parts - users and physical environment - in the perspective of reaching the affective landscape concept. This article proposes to indicate methodological orientations for the landscape design based on the characteristics of the affective landscape, starting from the focus on the urban vegetation by its prominence in the landscape as an element of attribution of diverse values and meanings by the population. In the midst of the complexity of the plurality of values and meanings transmitted by vegetation, the methodological path was given through the construction of three dimensions (symbolic, memorial and environment) as theoretical support. Thus, the article pointed to subtleties of the vegetation that incite the construction of an affective bond between the population and the vegetation, revealed different sensible conducts in the design of the landscape project from the vegetation as a strong element in the affective landscape.

Keywords: Urban Vegetation; Affective Landscape; Landscape Project.

VEGETAÇÃO URBANA E AFETO:

UMA ABORDAGEM DE PROJETO PAISAGÍSTICO

Taís Alvino da Silva

Intodução

A paisagem urbana pode ser compreendida como fruto da configuração social e espacial associada aos processos naturais em um contexto geográfico, histórico e cultural. Ou seja, é uma construção em constante processo de transformação, com a ação de agentes diversos envolvendo múltiplos campos disciplinares, alcançando expressão na forma de vivência cotidiana das pessoas. De acordo com Joan Nogué (2009, p.22), "nós vivemos emocionalmente através da paisagem não somente porque existem elementos tangíveis nela, mas porque existem construções sociais e culturais impregnadas com denso conteúdo intangível geralmente acessível somente pelo mundo das emoções." Isto a torna composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas, sobretudo, por aquilo que se esconde em nossas mentes, o imaginário social.

O imaginário social consiste em representações do mundo real, tendo como perspectiva os saberes sociais, trazidas pelos sentidos de forma a compreender a realidade e percebe-la desta ou daquela forma. Essas representações abarcam os sonhos, os desejos, os temores, o inalcançável e também o real de forma a ter um forte poder de qualificar o mundo. É, então, o agente de atribuição de significados, atuando como o propulsor da ação do homem ao longo da sua existência (PESAVENTO,2007).

Seguindo o mesmo raciocínio, o imaginário urbano caracteriza-se como uma forma subjetiva e grupal de ver, de viver e de habitar a cidade. Um conjunto de ideias e representações coletivas, a seleção de um contexto construído a partir de diferentes pontos de vista e permeado pela bagagem cultural,

estética e simbólica, que pode desvelar os significados da cidade. Significados estes compreendidos como uma soma hipotética de diferentes visões (SILVA, 2001).

De acordo com James Corner (1990), a arquitetura paisagística é a disciplina que sempre teve uma posição privilegiada na sociedade, a partir do seu papel de mediador entre natureza e cultura e pelo seu caráter intencional necessariamente simbólico. E a sua atuação, a partir dos aspectos sensíveis da paisagem, favorece a exploração dos valores e significados atribuídos pela população.

Nessa mesma perspectiva, Lúcia Costa (2015) destaca o uso da vegetação na prática profissional da arquitetura paisagística como agente ativo e transformador da experiência paisagística contemporânea. De acordo com Costa (2015, p. 271), a vegetação tem papel central como "infraestrutura para novas experiências urbanas e territoriais, expansão de biodiversidade, e definição de formas urbanas" de forma a materializar a complexa interação entre sociedade e natureza. A dificuldade de lidar com esse imaginário advém de que ele pertence ao campo da metáfora e da poética e não ao raciocínio objetivo e de equações algébricas, sendo geralmente banalizado em um mundo no qual os valores pragmáticos de eficiência e utilidade são predominantes. Contexto marcante do século XX em que "os conhecimentos técnicos da ecologia substituem a poética do morar, a atitude excessivamente estética afasta o conteúdo simbólico, o historicismo paródico substitui a história e a tradição, o regionalismo nostálgico opõe-se à modernidade contemporânea, o movimento fundamentalista da natureza desloca as representações artísticas e culturais, e o dogmatismo acrítico de diferentes campos do conhecimento substitui o diálogo. " (CORNER,1990, p.75).

Em meio a esse contexto de pragmatismo, há uma tendência por optar-se na concepção do projeto paisagístico, convencionalmente, por aquilo que é passível de racionalização (análises topográficas, densidade urbana, rede viária, abastecimento de água potável, energia elétrica, telefone, gás, redes de esgotamento, condições do solo, etc). Estas ações são importantes e necessárias durante o desenvolvimento do projeto, porém, não devem se restringir única etapa do processo. A conscientização da necessidade de se tratar questões sensíveis da paisagem leva ao questionamento dessa conduta pragmática, de forma a direcionar a arquitetura paisagística ao seu caráter de atribuição de significado à existência humana por meio da construção do conceito de lugar marcado por sentidos positivos de pertencimento, proteção e segurança. Em outras palavras, na construção de um lugar que possibilite a criação de elo afetivo com ele, uma paisagem afetiva, "aquela que tem a capacidade de atrair, envolver e emocionar os habitantes urbanos" (FARAH, 2006, p.02).

Há, então, uma mudança de paradigma da exclusividade de investigação a partir da ótica positivista para a abertura de um olhar voltado para os aspectos de revalorização dos potenciais sensíveis,

buscando os significados da paisagem que fortaleçam os elos com as pessoas. Essa mudança se dá a partir de abordagens pautadas em perspectivas como por exemplo a de Norberg-Schulz (1980). Perspectiva essa que compreende a arquitetura como um meio para conceder uma base existencial ao homem, e, portanto, encara a necessidade humana de experenciar as situações da vida cotidiana como providas de significado. Ou seja, uma lente de observação que tem como propósito transformar o meio físico, a partir da revelação dos seus potenciais significados ali construídos pela sociedade.

Dentre as diversas possibilidades do campo do sensível, a presença da vegetação e dos elementos naturais promove prazer através da experiência sensorial (capaz de abarcar os cinco sentidos), agrega temporalidade através da relação tempo e transformação biológica e possibilita equilíbrio psicológico e social pela qualidade estética, oportunizando que o ambiente urbano se transforme sensivelmente aos sentimentos humanos e facilite a comunicação entre as pessoas e a cidade (FARAH, 2006, p.02).

É pouco e/ou parcialmente explorado o impacto psicológico da vegetação sobre as pessoas, tais como o sentimento de bem-estar, a sensação de abrigo, a relação entre o ciclo de vida da vegetação e o ciclo de vida humano, o caráter de orientação, o valor simbólico de veneração, o valor simbólico de conexão com o cosmo, dentre muitos outros. Estudos desenvolvidos pela psicologia da paisagem por autores como Appleton (1975), Ulrich (1990) e Lewis (1990) foram fundamentais na elucidação destas importantes contribuições.

Essa potencialidade afetiva é inerente à vegetação, porém, é necessário que os projetos paisagísticos considerarem os valores e significados atribuídos pela população, de forma que essa potencialidade seja melhor explorada. Cabe ao arquiteto paisagista compreender como ocorre o laço afetivo entre a população e a vegetação urbana para, então, identificar os elementos que devem ser incorporados na concepção do projeto, a fim de conceber uma paisagem enquanto "veículo de acontecimentos emocionalmente fortes" (TUAN, 2012, p.136), permitindo, assim, que a afetividade e os laços estabelecidos com o ambiente culminem em uma paisagem que reflita essa sociedade criadora de significado.

Entende-se o afeto, nesse artigo, diferentemente da noção romântica de sentimento terno de afeição por algo ou por uma pessoa. Admite-se a perspectiva de Tuan (1980) do afeto enquanto sentimento de resposta aos estímulos sensoriais do ambiente material que acomentem os seres humanos. A noção de afeitividade como "manifestações específicas do amor humano" (2012, p.135) fruto daquilo que nos afeta prazerosamente na vivência do espaço urbano.

Objetivo Geral

Contribuir para a apreensão e aplicação dos elementos que corroboram para a construção da paisagem afetiva com base nos valores e significados atribuídos à vegetação urbana pela população.

Metodologia

Inicialmente, a pesquisa deteve-se ao universo de compreensão da vegetação quanto ao seus diversos papéis no imaginário urbano, a partir da revisão bibliográfica dos estudos previamente existentes de antropólogos, geógrafos e arquitetos paisagistas, tais como Armando Silva (2001), Laura Rival (1998), Simon Schama (2009), Herbet Schroeder (2011), Kevin Lynch (1997), Ivete Farah (2008), Norberg-Schulz (1980), Yi-Fu Tuan (2012), entre outros.

Dada a complexidade desse universo, optou-se por fragmentar os aspectos que o compõe, adotando aqueles que são mais relevantes, recorrentes, inter-relacionados e que a sua interpretação e problematização favorecessem a sua compreensão. Para tanto, utilizou-se do enfoque na vegetação como objeto que transmite a mensagem, construindo as dimensões, a partir das categorias propostas por Ivete Farah no estudo da constituição de uma paisagem afetiva: árvore-tempo, árvore-memória, árvore-símbolo, árvore-identidade, árvore-natureza. Associado a essas categorias, a interpretação de teóricos voltados ao olhar sensível da paisagem, como Yi-Fu Tuan (2012), Kevin Lynch (1997) e Marc Treib (2011), teve papel importante para alcançar a divisão em três dimensões: simbólica, memorial e do ambiente.

Essas dimensões atuam como estruturadores da investigação a partir da delimitação da ótica investigativa a ser empregada. Além disso, na tentativa de auxiliar a exposição de cada dimensão produziu-se, com a colaboração da arquiteta e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – UFBA Bárbara Rocha, uma ilustração para cada uma, a partir da técnica colagem, a fim de ampliar a sua interpretação por meio desse recurso visual.

A partir da interpretação e reflexão dimensões propostas, elencou-se quatro diretrizes gerais na tentativa de auxiliar e direcionar a proposição de uma paisagem afetiva passívieis de aplicação no projeto paisagístico.

1 - Vegetação Urbana: Valores e Significados

A paisagem urbana é composta por diversos elementos, como, por exemplo, a vegetação e os elementos naturais, os elementos socioeconômicos e culturais, o conjunto edificado, as pessoas, dentre outros, em uma estrutura de rede intrincada. Costa (2010, p.216) reforça essa característica quando aponta a importância de encarar a paisagem como processo fruto de uma “complexa estrutura de relações que lhes é inerente.”.

Sendo assim, a concepção da paisagem pode ter elementos diversos de abordagem, como os citados acima. A escolha pelo enfoque na vegetação ocorre pelo caráter de destaque que ela apresenta na paisagem como elemento de projeto que gera qualidade funcional, ambiental e estética, mas, sobretudo, pela diversidade de valores e significados que lhe são atribuídos pela população da cidade, o que culmina em uma intensificação da relação de afeição entre a paisagem e o usuário (FARAH,2006).

Nessa perspectiva de estímulo à relação afetiva entre a paisagem e o usuário, prevalece, nesse artigo, uma visão de cidade pautada nas "formas de percepção, identificação e atribuição de significados ao mundo, o que implica dizer que trata das representações construídas sobre a realidade, no caso a cidade.". Ou seja, tem-se como horizonte para a construção da paisagem urbana, a força e peso do imaginário social na compressão coletiva da cidade. Essas representações, sejam elas expressas por palavras, coisas, publicidade, fotografia, arquitetura, pintura, grafite, escultura, monumentos, traçados etc, são trazidas pelos sentidos e agem de forma a compreender a realidade e percebe-la desta ou daquela forma, tendo assim, um forte poder de qualificar a paisagem (PESAVENTO, 2007).

Além disso, uma visão que prioriza a compressão da cidade a partir da percepção sensível, na qual as emoções, as sensações e os sentimentos, gerados pelo ambiente urbano, são mais relevantes do que a sua materialidade em si. Pesavento (2007) indica que pode-se conceber uma paisagem urbana que se mostra mais associada ao experienciado pelos seus usuários do que se somente considerar a referência aos elementos concretos e construídos dessa paisagem. (PESAVENTO, 2007).

A atribuição de valores e significados à vegetação está imersa no universo de associações, percepções e vivências, de forma que integra o entendimento da cidade, a partir do imaginário social urbano. Uma construção fruto da interação entre as estimulações exteriores e uma sedimentação cultural anterior.

Como observa Marc Treib (2011), o significado reside no observador e não no lugar. Somente atrair a atenção para as marcas do lugar, as condições físico-ambientais, ou ainda lições didáticas de formas não são suficientes para criar significado. Esses valores e significados permeiam o universo de associações, percepções e vivências que englobam as emoções, os sentimentos e os sentidos sensoriais.

Ou seja, o significado não é uma construção do arquiteto paisagista; em vez disso, é uma criação do observador que utiliza, ocupa, confronta e finalmente interpreta. Este é adquirido com o tempo e percebido diferentemente devido à bagagem cultural, à educação, às experiências de vida e às experiências com a natureza. Sendo, portanto, o papel do arquiteto paisagista instigar reações ao

lugar a partir da compreensão de ideias que reconheçam nosso tempo, nossa sensibilidade e nosso povo (TREIB,2011). Poder buscar esta compreensão através do enfoque na vegetação como objeto que transmite a mensagem é, portanto, um ponto interessante e instigante, a que este estudo se destina.

O modo como essa capacidade de expressão e significado da paisagem ocorre não é bem compreendido, já que a paisagem, diferentemente da linguagem verbal, não exprime literalmente algo, ela o faz através de outros meios. A paisagem pode expressar "certas coisas, pode possuir símbolos e referenciar ideias, eventos e objetos extrínsecos aos seus próprios elementos e lócus, e em certas circunstâncias pode ser didático e/ou altamente poético." (OLIN, 1988, p. 44).

A seguir, citam-se alguns autores cujas as pesquisas foram importantes para consolidar a base teórica do imaginário urbano e arbóreo. SILVA (2011) estuda o conjunto de ideias e representações coletivas através da análise de duas cidades latino americanas (Bogotá e São Paulo), a partir do enfoque na percepção do habitante. A sua contribuição nesse estudo consiste na inserção global da vegetação no imaginário urbano, na identificação do processo de construção do imaginário urbano coletivo e possíveis relações entre espaço urbano e imaginário.

FARAH (2006) trata da construção de uma paisagem afetiva numa abordagem que corrobora a relação entre a vegetação e a atribuição de significados. A autora expõe a diversidade dos significados da arborização para os habitantes como um atributo importante das árvores. A autora explora essa diversidade de significados a partir de cinco categorias: árvore-natureza, árvore-identidade, árvore-símbolo, árvore-memória e árvore-tempo, nas quais expõe a riqueza de possibilidades que as árvores detêm na construção de afetividade com o espaço urbano.

Já o trabalho do RIVAL (1998) traz maior especificidade. Abarca o caráter simbólico da vegetação em várias culturas de forma a apontar as principais convergências em meio a um universo amplo e complexo. A obra, editada por ela, reúne textos de vários autores que elucidam a identidade e a longevidade do elemento arbóreo e sua relação com o ciclo de vida humano como principais valores responsáveis pela relação simbólica entre as pessoas e as árvores. Sendo, assim, o principal referencial teórico para a construção da dimensão simbólica.

SCHROEDER (2010) aborda o papel da imaginação na experiência da paisagem. O autor expõe, no seu estudo, as formas de manifestação mais recorrentes da imaginação na vivência da paisagem. Indica que essas manifestações podem ser utilizadas como meio de estimular os valores e de expressar os significados nas intervenções paisagísticas.

Outro autor que auxilia na compreensão da temática é o NOBERG-SCHULZ (1980), que busca, na filosofia grega, uma reflexão sobre o conceito de lugar, trazendo assim a ideia de *genius loci* - espirito

do lugar - para a compreensão do espaço. O autor trata do lugar a partir do conceito de suporte existencial, ou seja, das relações básicas entre o homem e o seu meio ambiente. Entende que para o homem alcançar esse suporte, o espirito do lugar divide-se em dois elementos complementares: o espaço, entendido como a orientação e o caráter, a identificação. E, assim, essas duas qualidades características conferem reconhecimento e pertencimento do homem no mundo.

Neste sentido de universo plural, dada a riqueza de significados proporcionada pela vegetação e as variáveis que levam a construção desses significados, a título de estruturação teórico-metodológica, propõe-se a investigação dos valores e significados da vegetação a partir de três dimensões subjetivas que podem auxiliar na construção da narrativa científica: simbólica, memorial e do ambiente.

As três dimensões inserem-se no contexto do imaginário urbano, porém cada uma contribui com a ênfase em uma especificidade. A opção e a construção delas são fruto da relação entre o referencial teórico e a noção de paisagem afetiva, mas também da possível associação entre esse material teórico e a atuação dos arquitetos paisagistas.

A seguir, expõe-se separadamente estas dimensões, compreendendo esta divisão exclusivamente como ferramenta de investigação e auxílio na compreensão destes elementos da paisagem urbana, já que elas ocorrem de forma concomitantes e associadas na construção do imaginário urbano.

1.1 - Dimensão Simbólica

A compreensão da atribuição de significados e valores perpassa pelo entendimento de que a paisagem é preenchida por simbolismo e elementos identitários que acabam por alimentar os imaginários sociais (SCHAMA,2009). E que esses símbolos e elementos identitários permeiam as relações das pessoas com o espaço, numa mediação entre o mundo interior (emoções, sentimentos, história, dentre outros) e o mundo exterior (paisagem) construído por diferentes pontos de vista e permeado pela bagagem cultural, estética e simbólica.

Nessa mediação entre o mundo interior e o mundo exterior, tem-se como premissa do simbolismo vegetal a visão da Rival (1998, p.01) de que as “árvores fornecem alguns dos símbolos mais visíveis e potentes do processo social e da identidade coletiva”. Essa premissa permeia o cenário de interação entre a sociedade e seus ambientes naturais, e elucida a importância do simbolismo no entendimento da construção coletiva de paisagem urbana, instigando a compreensão desse universo sob a ótica da paisagem afetiva.

As diferentes abordagens de outros autores sobre o simbolismo da árvore, como o desejo humano de externalizar e materializar sentimentos coletivos através de espécies naturais apontado por

Durkheim (1976, apud Rival, 1998), ou o simbolismo natural das árvores fruto da dualidade humana entre animalidade biológica e a mente como local de moralidade e espiritualidade definido por Douglas (1970 apud Rival, 1998), e ainda a visão da árvore como 'forma viva' que para Atran (1990 apud Rival, 1998) fazem com que compreendamos o fato de que as pessoas naturalmente tendam a considerá-la um fenômeno atraente, Rival destaca que as árvores são utilizadas simbolicamente para "fazer concreto e material a noção abstrata da vida" e que elas são "suportes ideais para um propósito simbólico precisamente por causa do seu status ambíguo de organismo vivo" (RIVAL, 1998, p,03).

De acordo com Rival (1998, p.01), o simbolismo da árvore "reflete o desejo humano em expressar suas ideias através de signos externos e materiais, independente do que esses sinais possam ser", em que a árvore é utilizada simbolicamente como meio para a expressão coletiva. Seguindo o mesmo raciocínio, Farah (2008, p.54) afirma que "a árvore, como símbolo, desvela um mundo invisível. Um mundo abstrato, acessível apenas pela imaginação.".

Ao longo da história da humanidade, a árvore teve papel de destaque na construção de mitos e símbolos, a partir da sua utilização em rituais de adoração, cerimônias religiosas, entre outros. Pode-se citar, em diversas culturas, a concepção da árvore como centro do mundo, a árvore como elemento de representação simbólica do ciclo de vida humana, a ideia de Árvore da Vida, a qual possui diversas interpretações nas religiões e também a árvore como figura representativa do cosmos (FARAH, 1997), o que evidencia o peso simbólico dado a este elemento pelo ser humano em diferentes culturas. O autor Maurice Bloch (1998) acredita que esse poder simbólico se dá em razão das árvores serem boas substitutas para os humanos e que essa boa substituição é devido ao fato de serem diferentes, mas manterem uma continuidade a partir do elemento comum que compartilham, a vida.

Jacques Brosse (1998, p.300) reitera o peso das árvores, pela sua característica de organismo vivo, ao salientar a permanência do seu caráter intrigante e misterioso no decorrer da história da humanidade. Segundo o autor, essa noção sobre as árvores permanece porque "elas se comunicam com os elementos mais profundos, suas raízes dentro da terra e seus ciclos no céu, que parecem unir, e consequentemente possibilitar a comunicação entre os dois invisíveis, acima e abaixo." Ou seja, a árvore como meio de relacionamento entre o físico e concreto e o intangível, a partir de uma interação entre homem e natureza pautada na imaginação, emoção, sensação e percepção.

As qualidades essenciais das árvores para a construção do seu simbolismo são a vitalidade e a auto regeneração (RIVAL,1998). De acordo com a Rival (1998, p.27), a "vida das árvores, com sua qualidade duradoura que transcende a finalidade da vida humana, nunca acaba mesmo, ou parece

continuar sob uma forma diferente.", de forma que a auto regeneração possibilita a longevidade e assim o relacionamento com gerações distintas promovendo "analogias com características da vida humana" (FARAH, 1997, p.138), além de assinalar as estações do ano. Enquanto que a vitalidade está associada a árvore como doadora de energia, a sua característica de organismo vivo, com um ciclo de vida da semente para o fruto e do fruto para semente, traz a noção de que "as árvores não têm vida, elas propagam a vida" (RIVAL, 1997, p.23), abarcando a dimensão do misterioso, em que "pode ocultar forças desconhecidas" (FARAH, 1997, p.137).

Em função da noção de simbolismo das árvores exposta por Rival, Farah, Bloch e Brosse pode-se destacar alguns significados simbólicos da árvore como o poder místico, a religiosidade, a universalidade, a verticalidade e a temporalidade. De acordo com FARAH (2008), o simbolismo da vegetação, se pensado a partir do sentido de origem do universo, ou seja um sentido muito além pautado na sua essência de " uma espécie de centelha original", pode vislumbrar a figura simbólica de conexão com o cosmo.

A religiosidade faz-se presente pelo lugar da árvore como o lugar do sagrado, no qual atua como "elemento da natureza capaz de receber a entidade do culto religioso" (FARAH, 2008, p. 89). Essas implicações religiosas são reforçadas pela associação entre o santuário, a idolatria da árvore e as formas arquitetônicas góticas, sendo, então, o sagrado da natureza um espaço recorrente na humanidade, mesmo em diferentes culturas. Especialmente explorados a partir da verticalidade, da essência de grandiosidade dada pela sua arborescência e da relação de origem da vida.

A universalidade encoraja-se pela capacidade das árvores de expressar a estrutura da vida e do cosmo através do seu sistema de ramificação. Esse sistema, exteriorizado nos ramos ou nas raízes das árvores, detém um conjunto de características e traços de domínio comum no imaginário social de forma que, como Farah (2008) aponta, a árvore transcende às diferenças culturais e dos indivíduos, tornando-se num símbolo de união de povos e regiões.

As árvores encerram em si, também, a temporalidade, por meio da função como relógio sazonal (termo utilizado por Lynch) "precisos na primavera e no outono, funcionando como sinais do tempo, nos dando as informações de que precisamos para viabilizar a coordenação social e enquadrar ciclos naturais ao nosso senso interior de tempo. " (FARAH,2008, p.103).

Essa multiplicidade de símbolos da árvore desencadeia uma pluralidade de ideias, associações e emoções que multiplicam os pontos de comunicação entre a paisagem e as pessoas. Mesmo que não ocorra de forma consciente, que seja perceptível a ligação entre determinados sentidos e significados, há uma repercussão dessa relação simbólica na vivência com a árvore, e consequentemente, com a paisagem.

Dessa forma, a dimensão simbólica demonstra a força do elemento natural, o seu papel de notoriedade, e a sua conexão com a essência da vida, e com as fases/ciclo da vida.

A partir do referencial teórico explicitado acima como repertório interpretativo, desenvolveu-se, junto à colaboração da arquiteta e mestranda Bárbara Rocha, uma ilustração conceitual com o intuito de complementar a percepção sobre a dimensão. A imagem conceito (Fig. 1) explora, principalmente, as relações entre a vegetação e as pessoas, o papel de elemento contrastante desempenhado pela vegetação no meio urbano, a força e a expressividade da sua presença na paisagem, e a representatividade de diferentes espécies. São alguns dos "insights" que se espera que a imagem promova ao leitor.



Fig. 1: Ilustração conceitual sobre a Dimensão Simbólica.

Além disso, essa ilustração conceitual tem o intuito de ampliar a subjetividade de compreensão dessa dimensão. A ideia é que o leitor, dessa dissertação, possa mergulhar na imagem e, partir da própria sensibilidade, aliado à bagagem teórica, acrescentar nuances ao caráter simbólico da vegetação.

1.2 - Dimensão Memorial

Seguindo o raciocínio de Schama (2009, p.70), paisagem e memória são indissociáveis, já que, para ele "paisagem é cultura antes de ser natureza, um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha", de forma que "em cada árvore, cada rio, cada pedra, estão depositados séculos de memória", construindo a cultura e a história de cada povo. Já Pesavento (2002) aponta como principal ponto de interesse entre a memória e os traços cidade, a "sua capacidade de evocar

sentidos, vivências e valores." O espaço urbano, mesmo aquele edificado no passado, é pensado e sentido no presente de forma que converte-se em "suporte da memória social da cidade."

Para Schama (2009), a paisagem é preenchida por elementos identitários e simbólicos da nacionalidade de um povo, construídas e reproduzidas pela literatura e pela pintura, que permeiam o imaginário social e que, ao longo da história de um povo, somam-se e solidificam-se na projeção de uma paisagem nacional.

Além disso, a dimensão memorial está inserida no contexto de construção do imaginário social, expressa nas experiências pessoais e na capacidade de imaginação dos usuários. Segundo Cosgrove (2000), a imaginação tem o papel de elaborar, metaforicamente, aquilo que os sentidos capturam, e atribuir-lhes significado.

De acordo com Schroeder (2010), a imaginação na experiência da paisagem pode aparecer em uma variedade de formas; porém, o autor elege algumas mais recorrentes no relato dos envolvidos no seu estudo, tais como "edição mental", "viagem no tempo" e "transposição para outros lugares". Através dessas categorias, exemplifica a força da imaginação no fortalecimento de imagens da paisagem, na restauração de paisagens na memória do usuário, na recaptura de experiências vivenciadas, na imersão no próprio imaginário individual e ainda na revisitação e na vivência da experiência mesmo sem, de fato, estar no local descrito.

Com isso, Schroeder indica que identificar como a imaginação abarca a experiência da paisagem pode ajudar no desenvolvimento e na expressão dos significados e valores dela. E que a imaginação deve ser explorada no processo de tomada de decisão sobre a atuação na paisagem. Ou seja, utilizar-se das categorias por ele propostas como mais recorrentes ("edição mental", "viagem ao tempo" e "transposição para outros lugares") como formas de intervenção na paisagem.

A partir do aporte teórico proposto por Lynch (2006, p.11), pode-se associar essa dimensão ao seu conceito de imaginabilidade, que é caracterizada como a "alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador". Nesse contexto, a vegetação pode fixar paisagens, eventos, emoções e até pessoas, a partir da capacidade de evocar lembranças. Memória esta construída em função "de uma determinada aura, solicitada por um determinado registro de sons, uma determinada luminosidade ou uma determinada tonalidade afetiva." (SANSOT,1995 apud FARAH,2006, p.04). Essas características da vegetação são trazidas à lembrança através da recuperação da ambiência do lugar.

Farah (2008, p.52) apresenta a rememoração da vegetação em duas diferentes situações: uma em que a lembrança é recuperada a partir de processos que levam ao estado de consciência, e outra em que a própria presença da vegetação traz à tona "situações, sentimentos, emoções e imagens caras à

afetividade.”. Ainda acrescenta a consequência dessa experiência de lembrança, na qual ela desencadeia uma nova densidade, uma profundidade suplementar, devido à dilatação do estado afetivo e intelectual, carregando, assim, de sentido a existência da pessoa. Isso reforça a importância das emoções que podem aflorar relacionadas a lembranças trazidas pela presença da vegetação na paisagem urbana.

A capacidade nata de rememoração faz com que as pessoas esperem, do ambiente, condições que melhor acolham essa capacidade. Sendo assim, a atuação da memória é importante em um contexto coletivo, não se reduzindo a soma de representações individuais. Nesse contexto coletivo, faz-se necessário a utilização de objetos de domínio comum que permitam coincidir os caminhos de cada um com o de outros na paisagem, extrapolando as representações individuais e alcançando o grupo social. De acordo com Farah (2008, p.53), as árvores funcionam como esses objetos coletivos: “as árvores que se perpetuam no ambiente urbano, criando relações com o espaço e com as pessoas, podem constituir imagens que possuam significados numa determinada paisagem, sendo compartilhados coletivamente pelos habitantes e usuários do lugar.”.

Posto isto, a dimensão memorial revela a sua importância pela participação na construção de identidade e reconhecimento de uma nação, pela capacidade de valorização de uma paisagem, a partir da imaginação pelo usuário das condições precedentemente existentes, das suas marcas e das semelhanças com paisagens conhecidas anteriormente e pela associação de eventos a sentimentos.



Fig. 2: Ilustração conceitual sobre a Dimensão Memorial.

Essa ilustração conceitual (Fig. 2) enfatiza, predominantemente, o poder da imaginação na experiência da paisagem através da experimentação da vegetação. A sua propensão de instigar os sentidos a capturar sensações, de evocar vivências e lembranças, de transportar os usuários a outros momentos diferentes do presente vivido e a outros lugares, de associar elementos da paisagem e a própria paisagem às memórias e aos espaços físicos. Além disso, a ideia de que essa paisagem vivenciada no presente, a partir da inclinação da imaginação através de elementos coletivos, constrói estrutura para a memória social, atuando, assim, na construção da identidade de um grupo.

1.3 - Dimensão do Ambiente

Apesar do significado não residir no lugar e sim no observador como exposto anteriormente, o ambiente físico e concreto expressa preferências e potências culturais de uma determinada comunidade e um conjunto natural específico, resultado do acúmulo de tempos (WAGNER e MIKESELL,2003), que fornece uma base complexa e rica para a compreensão da identidade do lugar e a sua apropriação como elemento na construção da paisagem afetiva.

Seguindo esse raciocínio, essa dimensão tem, como perspectiva, a investigação da paisagem como o "lugar do acontecimento cultural e como cenário de um efeito imaginário" (SILVA, 2001, p.23). Para tanto, entende-se cultura como "o significado dos saberes, técnicas e crenças de um dado grupo, traduzidos em representações e práticas, as quais dão sentido à vida do grupo" (CORRÊA, 2003, p.171). Sendo assim, a cultura não seria somente um conjunto de significados e valores existentes na mente, ela se torna concreta por meio de padrões de organização, mas também pela maneira na qual as formas são experienciadas, entendidas e interpretadas.

Essa ideia de sentido à vida das pessoas abarca a visão de Norberg-Schulz (1980) de que o ambiente é formado pelo espaço existencial. Espaço este que comporta a relação básica entre homem e o seu ambiente, numa abordagem fenomenológica de retorno à essência das coisas, com ênfase no ambiente e nas experiências cotidianas. Segundo o mesmo, esse espaço existencial pode ser compreendido por duas categorias: caráter e espaço e que são elas as responsáveis por conferir orientação e identificação ao usuário.

Este caráter é determinado a partir de como as coisas são e compreendido como *genius loci*, o "espírito do lugar" em sua complexa totalidade. Abrange a geral ambiência, atmosfera do lugar - que é a qualidade de identificação mais compreensível do homem– e também a forma concreta e a substância dos elementos que definem espaço. Ou seja, uma abordagem fenomenológica do caráter deve compreender as manifestações, mas também os seus determinantes concretos. Ainda aponta que o caráter é função do tempo, das mudanças de acordo com as estações do ano, das mudanças do clima e acima de tudo das diferentes condições de luz. Mas também revela a importância das

soluções técnicas, de como as coisas são construídas (forma e tecnologia) e de como se articulam formalmente, para que, então a abordagem fenomenológica se aproxime de uma base concreta.

O espaço abarca as três dimensões que organizam e formam o lugar. Norberg-Schulz descarta a visão de espaço como somente geometria tridimensional e/ou espaço como campo perceptivo e, sim, como reconhecido pelas suas diferenças qualitativas que formam o espaço concreto. Para o autor, o espaço tem como aspecto primário a relação entre exterior e interior, o que implica que os espaços possuem um grau variável de extensão (prolongamento) e de confinamento.

Entende-se, então, a partir do pensamento de Norberg-Schulz, que esse espaço físico que garante identificação (seja ela do próprio ambiente ou do usuário) e orientação se valem de características particulares e expressivas do lugar e que, a partir da utização dessas características, pode-se alcançar o que ele denomina como espaços vibrantes, cheios de associações, interações, trocas e vivências permeadas de significado. Espaços que se revelam pelo seu caráter e pela sua configuração formal através da vida cotidiana e olhar dos seus usuários.

Assim, o espaço físico como lugar de significado fruto de trocas constantes entre vida social, seu uso e representações que pode assumir diversas formas e variar em amplitude emocional e intensidade, resumidamente, é descrito como:

“o prazer visual efêmero; o deleite sensual de contato físico; o apego por um lugar por ser familiar, porque é o lar e representa o passado, porque evoca orgulho de posse ou de criação; alegria nas coisas devido à saúde e vitalidade animal.” (TUAN, 2012, p.339)

Nessa perspectiva de potencial afetivo por esse lugar permeado de significado, a presença da vegetação e dos elementos naturais não atua somente como mitigadora da poluição sonora, estabilizadora do equilíbrio solo-clima e das condições atmosféricas, mas, sobretudo, na condição de elemento estruturador na construção do conceito de lugar marcado pelo de pertencimento, proteção e segurança.

De acordo com Wagner e Mikesell (2003), a vegetação é um surpreendente revelador da influência humana no espaço. A partir da sua disposição, do estilo e dos materiais e técnicas empregadas, a vegetação transmite um modo de vida e uma forma de interação com o quadro natural.

Com isso, a intenção dessa dimensão é de apropriar-se das peculiaridades de um grupo, na tentativa de imergir no seu cotidiano e, através das mensagens da vegetação, compreender quais as características do lugar que dão sentido à vida desse grupo.



Fig. 3: Ilustração conceitual sobre a Dimensão do Ambiente.

A terceira ilustração conceitual (Fig. 3) explora, majoritariamente, as diversas ambiências que constroem a paisagem. Adota a compreensão da vegetação como elemento desencadeador do *genius loci* do espaço. De que as sensações e sentimentos proporcionados pela vegetação incorporam as particularidades e especificidades que compõem o caráter do espaço, bem como percorre as cenas do cotidiano no espaço urbano e o relacionamento entre os seus usuários e a vegetação durante o cotidiano numa busca por retorno à essência das coisas.

A seleção de três diferentes cenas do cotidiano que constroem a paisagem tem como intenção suscitar divagações, devaneios e associações com o imaginário do próprio leitor, incrementando assim a leitura da dimensão do lugar para outros contextos externos à esse estudo.

2 - Vegetação Urbana, Paisagem Afetiva e Abordagem de Projeto

A partir do suporte teórico exposto anteriormente, esse momento tem como intenção construir um caminho de atuação para projetos paisagísticos pautado no ideário de construção da paisagem afetiva. É importante salientar, apoiando-se no posicionamento de Laurie Olin (1988, p. 57) que, apesar dos diversos instrumentos e estratégias para alterar o espaço, “uma certa quantidade de sentimento e instinto em relação ao meio e seus mecanismos são necessários.“ Ou seja, esses direcionamentos gerais são indicações para aguçar o olhar do arquiteto paisagística à essa abordagem de intervenção e também são orientações e rumos a serem pautados durante a concepção do projeto, sem ignorar a sensibilidade individual e particular da observação perante ao espaço.

A construção desse caminho inicia-se com a postura do arquiteto paisagística diante do espaço urbano de intervenção. Seamon (2000 apud FARAH, p.63, 2008) aponta uma abordagem de aproximação ao objeto de estudo na qual “é necessário que o pesquisador não desenvolva um olhar

crítico com relação ao objeto, procurando uma abertura", de forma que essa abordagem livre alcance momentos de "insight" e de descoberta e, consequentemente, torne mais claro o fenômeno estudado. Para tanto, Seamon (2000 apud FARAH, p.64, 2008) indica dois aspectos determinantes para o método: "o envolvimento direto do pesquisador com o fenômeno", ou seja, a construção de uma relação de familiaridade e intimidade a partir de uma exposição prolongada; e "uma postura assumida do pesquisador de não conhecimento do fenômeno", isto é, considerar-se inexperiente e aprendiz no processo de estudo da paisagem a intervir.

Além dessa postura que permeia toda a abordagem da paisagem afetiva, as dimensões atuam como facilitadores. A partir do suporte teórico da dimensão simbólica, acredita-se que as principais indagações se referem: à percepção da presença/ausência e da força da vegetação no contexto; como a vegetação urbana é visualizada pelos usuários; como pano de fundo do cotidiano, como conjunto arbóreo, como elemento de destaque na paisagem, como parte integrante da paisagem, como suporte para atividades, dentre outras possibilidades; qual a relação da vegetação urbana no contexto de intervenção com mitos, rituais ou mesmo símbolos locais; e quais as analogias da vegetação urbana expressadas/explicitadas pelos usuários em relação ao contexto urbano ou em relação às suas vivências.

Já a dimensão memorial demonstrou como essencial a imaginação como recurso do projeto paisagístico. Valer-se das possibilidades de fortalecimento de imagens da paisagem, da restauração de paisagens na memória do usuário, da recaptura de experiências vivenciadas, da imersão do usuário no próprio imaginário individual e, ainda, da revisitação e da vivência da experiência mesmo sem, de fato, estar no local a partir do poder da imaginação.

E a dimensão do ambiente contribuiu, especialmente, para o reconhecimento do contexto de intervenção na perspectiva de que o espaço físico e concreto comunica inclinações culturais de uma determinada comunidade e um conjunto natural específico; em outras palavras, absorver o que o espaço físico conta. A assimilição do contexto também engloba notória atenção à afetação dos sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato) na paisagem, ou seja, ponderar quais as impressões sensorias desencadeadas durante a experimentação da paisagem. Além disso, observar as principais marcas do lugar (traços, vestígios, memórias etc) que determinam o seu caráter e, consequentemente, que o tornem mais compreensível ao usuário. E ainda captar e identificar as principais trocas entre os usuários do espaço e os seus acontecimentos sociais e culturais mais relevantes, a fim de entender a influência de um sob o outro na vivência desse espaço.

Essas reflexões se complementam e se articulam com o propósito de fundamentar a elaboração de direcionamentos metodológicos para a atuação professional. Com isso, elencam-se quatro condutas

para o projeto paisagístico que atuam como sensibilizadores da intervenção, sob a ótica de construção de uma paisagem afetiva.

Incialmente, experimentar a referência simbólica, o deleite estético, a notoriedade, a força e as sutilezas dos exemplares de vegetação como caminhos de expressividade. Atentar para as possibilidades sensoriais e interpretativas da vegetação, seja a partir da sua presença potente ou da sua organização espacial e formal como ferramenta de alusão às ambiências e às qualidades do espaço, como potencializador de visuais da paisagem urbana, dos elementos arquitetônicos e, ainda, como indutor de relações entre os usuários e entre os exemplares vegetais e os usuários.

Em seguida, tirar proveito da vegetação como recurso conceptivo associado à consciência do poder da imaginação para a construção e/ou reforço de ambiências com intenções preestabelecidas. Utilizar-se da articulação entre a imaginação (através das categorias "edição mental", "viagem no tempo" e "transposição para outros lugares") e a diversidade de significados da vegetação para possibilitar sensações prazerosas em relação ao espaço e, também, promover diferentes ambiências a fim de estimular a troca entre o espaço urbano e os usuários. Além disso, aproveitar-se do papel da vegetação na construção do *genius loci* do espaço, ou seja, refletir sobre como a vegetação atua na qualidade peculiar da experiência e vivência dele, de forma que ela expresse as particularidades do espaço que o tornam único e o cotidiano dos seus usuários.

Como terceira conduta, identificar e reconhecer as marcas características da paisagem a intervir que são determinantes para a construção do seu caráter - vegetação, visuais, densidade, traçado urbano, sensações e impressões, usuários, relações interpessoais, acontecimentos culturais, vestígios das transformações ao longo do tempo –, sem perder a visão do conjunto dessa paisagem. Perceber quais os atributos fazem desse lugar um espaço diferenciado de outros. Dentre os atributos característicos do espaço, avaliar a relevância da vegetação e a sua relação e/ou importância com os outros atributos na construção dessa diferenciação a fim de ponderar as decisões de projeto quanto à utilização da vegetação como elemento transmissor de valores e significados. Essa identificação e esse reconhecimento do caráter do espaço são possíveis encaminhamentos para a estruturação das intervenções. O caráter pode direcionar a intensidade de intervenção, o estilo de ambientes e ambiências a serem potencializados e/ou elaborados, as preferências culturais e a hierarquização e delimitação do espaço físico, constituindo-se como ferramenta de planejamento para a composição formal do projeto. Para tanto, experimentar o espaço com frequência, proximidade, olhar atento e sem preconceitos na expectativa de que o espaço exponha as suas necessidades e anseios.

A quarta conduta é aproximar-se das especificidades, particularidades e preferências do lugar quanto aos valores culturais como ferramenta para reconstrução e/ou reforço da identidade do grupo social,

a fim de alcançar o sentimento de pertencimento e segurança, reconhecimento do contexto cotidiano e, ainda, o autoconhecimento em meio a esse espaço. Para tanto, extrair desse espaço urbano os elementos que compõem a experiência cotidiana, sejam eles os grupos sociais e as suas relações, os elementos arquitetônicos, os ícones paisagísticos, os cheiros, os sons, as texturas, dentre outras sutilezas presentes. Além disso, familizarizar-se como essas particularidades se relacionam com os usuários, ponderando o nível de envolvimento dos usuários com o espaço, os diferentes públicos que vivenciam o lugar, as interações e os distanciamentos proporcionada por esse caráter cultural. Especificamente em relação à vegetação, atentar para os exemplares vegetais existentes, perceber as suas características botânicas (formato das folhas, cores das flores, composição das copas, cores e formato do caule) e a relação dessas características com os outros elementos que conformam a paisagem, deixar-se envolver pelos aromas, pelos sons, pelos enquadramentos visuais e pelos movimentos desencadeados pela vegetação.

Esses direcionamentos trazem uma abordagem generalista, porque se acredita que a subjetividade da temática seja a grande potencialidade a ser explorada. Por isso, não se buscou estabelecer padrões formais a partir de, por exemplo, um guia rígido e restritivo. A ideia é que elas forneçam rumos e auxílio no processo de projeto e não regras a serem seguidas.

As indicações atuam na tentativa de aguçar a subjetividade perceptiva da paisagem, através da experiência sensível do espaço. Essa experiência sensível é a peça chave para alcançar a essência dos valores e significados atribuídos à vegetação na perspectiva de construir espaços urbanos capazes de atrair, envolver e emocionar os usuários.

Considera-se, para tanto, a experiência sensível como um processo perceptivo que perpassa pela sensação, seguida da atenção, emoção e memória. A sensação é norteada pelo sensorial: olhar, cheirar, ouvir, tocar e saborear. Porém como os estímulos são muitos e simultâneos na paisagem, seleciona-se aqueles que provocam maior atenção e esses são mais facilmente percebidos. Então a consequência desse estímulo, fruto da interpretação e da organização dos canais sensoriais (os cincos sentidos humanos), de prazer ou desprazer dá origem às emoções associadas ao espaço. E toda referência permeada de emoção é mais facilmente armazenada na memória que, assim, pode influenciar a interpretação da percepção, construindo então um ciclo entre sentidos, sensação, atenção, memória e percepção.

É com essa perspectiva interpretativa que os direcionamentos podem auxiliar a percepção da paisagem e instigar e/ou suscitar relações, associações entre usuários, vegetação e espaço urbano.

Considerações Finais

O esforço pelo relacionamento entre o repertório teórico sobre os aspectos sensíveis da paisagem e a atuação profissional do arquiteto paisagista considera-se como uma das principais contribuições e um dos maiores desafios desse artigo. A arquitetura paisagística consiste numa área do conhecimento que articula o saber técnico e científico à erudição cognitiva; porém, apesar dessa característica da especialidade, essa esfera subjetiva do conhecimento ainda é pouco explorada. Esse caráter de abordagem da paisagem urbana, a partir de um viés majoritariamente subjetivo e cognitivo, é mais comumente explorado por antropólogos, geográfos e sociológos. E as diferenças de prática profissional entre esses profissionais e os arquitetos paisagistas proporcionam enfoques que não contemplam, fortemente, as demandas de estruturação, ordenação e gestão da paisagem. Vale salientar que essas diferenças não negam os importantes subsídios desenvolvidos, porém conduzem a óticas variadas diante do campo do sensível.

Em meio à diversidade de interpretações do campo do sensível, a seleção da vegetação como o elemento direcionador da investigação, a partir do seu papel irradiador de sensações e percepções, contribuiu para aprofundar o reconhecimento das representações construídas sobre ela e sobre a sua influência na atribuição de significados ao espaço urbano A construção do repertório teórico acerca do imaginário arbóreo, através das dimensões, apontou para elementos facilitadores da assimilação e interpretação das expressividades da paisagem.

O subsídio fomentado pela dimensão simbólica ocorreu, principalmente, através das relações de troca e influencia entre vegetação e pessoas, do papel de elemento contrastante desempenhado pela vegetação no meio urbano, da força e expressividade da sua presença na paisagem, e da representatividade de diferentes espécies. Enquanto que a memorial revelou os seus estímulos por meio da capacidade da imaginação de instigar os sentidos a capturar sensações, de evocar vivências e lembranças, de transportar os usuários a outros momentos diferentes do presente vivido e a outros lugares, de associar elementos da paisagem e a própria paisagem às memórias e aos espaços físicos. E ainda a do ambiente colaborou com o intermédio das particularidades e especificidades que compõem o seu caráter e também das vivências cotidianos que agregam a essência das coisas. Essas incitações ampliam as possibilidades de construir relações afetivas entre o espaço físico e os usuários, já que elas induzem a visão da paisagem, a partir de um intercâmbio de influências e interações na qual os dois participantes dialogam e se sensibilizam.

Outra contribuição relevante da dissertação foi a busca pela concepção de uma abordagem projetual na qual os aspectos qualitativos da paisagem são mais relevantes do que os aspectos quantitativos na condução das decisões de projeto. Vale salientar que esses direcionamentos são uma observação

pessoal das potencialidades a serem exploradas na paisagem, a fim de enriquecer a atribuição de significados e a estimular a atração, o envolvimento e emoção dos usuários. Quatro direcionamentos gerais nos quais o destaque à capacidade interpretativa e sensorial do arquiteto paisagista é constantemente requerida. Um primeiro apontando a experimentação da vegetação como meio de expressão coletiva; o segundo, orientado pelo uso articulado da imaginação e vegetação no encorajamento da percepção de ambiências; o terceiro, conduzido pelo reconhecimento das marcas características do espaço que determinam o seu caráter; e o quarto, apoiado pela aproximação às especificidades culturais.

Apesar desses direcionamentos, foi extremamente significativa a clareza de que a essência para a construção da paisagem afetiva consiste na adoção de uma postura pautada na sensibilização do olhar perante a paisagem urbana pelo arquiteto paisagista. Entender-se arquiteto paisagista como instrumento de transmissão dos desejos, significados, emoções e valores atribuídos pela sociedade ao espaço urbano.

Bibliografia

BROSSE, Jacques. Postface: The life of Trees in: RIVAL, Laura (Organizadora). The social life of trees: anthropological perspectives on tree symbolism. Berg: Oxford, New York, 1998

COSTA, Lúcia Maria Sá; PELLEGRINO, Paulo Renato M. Perspectivas da arquitetura paisagística no Brasil in: Arquitetura Paisagística contemporânea no Brasil. São Paulo: Editora Senac São Paulo,2010.

CORNER, James. A Discourse on Therory I: Sounding the depths – Origins, Theory and Representation. Landscape Journal. 21 Set 1991, p. 61-77.

CORNER, James. A Discourse on Therory II: Three Tyrannies of Contemporary Theory and the Alternative of Hermeneutics. Landscape Journal. 21 Set 1990, p. 115-133.

FARAH, Ivete Mello Calil. Arborização pública e desenho urbano na cidade do Rio de Janeiro: a contribuição de Roberto Burle Marx. Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro – PROURB- FAU. Rio de Janeiro, 1997.

FARAH, Ivete Mello Calil. Rio de Janeiro e árvores urbanas: uma paisagem afetiva. In: Pinheiro Machado, Denise B. (org.) Sobre Urbanismo. Coleção Arquitetura e Cidade. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora/Editora PROURB, 2006, p.159-173.

FARAH, Ivete Mello Calil. Poética das árvores urbanas. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

FARAH, Ivete Mello Calil; TARDIN, Raquel; SCHLEE, Mônica Bahia (Organizadoras). Arquitetura Paisagística contemporânea no Brasil. São Paulo: Editora Senac São Paulo,2010.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NOGUEIRA, Marcia Batista; SCHLEE, Mônica Bahia; BARRA, Eduardo; TÂNGARI, Vera Regina (Organizadores). A vegetação nativa no planejamento e no projeto paisagístico. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

NOGUÉ, Joan. Geografias emocionales. CulturaIs. La Vanguardia. Maio, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. Revista Brasileira de História, São Paulo,v.27, n.53, p.11-23, Junho 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882007000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 18 Jul 2016.

RIVAL, Laura (Organizadora). The social life of trees: anthropological perspectives on tree symbolism. Berg: Oxford, New York, 1998

NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture. Nova York, Rizzoli,1980.

SCHAMA, Simon. Paisagem e Memória.São Paulo: Companhia das Letras,2009.

SCHROEDER, Herbert W. Does beauty still matter? Experiential and utilitarian values of urban trees. In: Trees, people and the built environment. Proceedings of the Urban Trees Research Conference. Edgbaston, Birmingham, UK. Institute of Chartered Foresters, 2011.

SCHROEDER, Herbert W. The role of imagination in experiencing natural environments. In: Watts, Clifton E., Jr. Fisher, Cherie LeBlanc, eds. Proceedings of the 2009 Northeastern Recreation Research Symposium. Gen. Tech. Rep.Newtown Square, PA: U.S. Department of Agriculture, Forest Service, Northern Research Station, 2010.

SILVA, Armando. Imaginários urbanos. São Paulo: Perspectiva,2001.

TREIB, Marc (Org). Meaning in landscape design & architecture: four essays, four commentaries. Nova York: Routledge,2011.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 2012.

WAGNER, P. L.; e MIKESEL, M. W. Os Temas da Geografia Cultural. In.: CORRÊA,Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (org). Introdução à Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

ARQUITETURA, FILOSOFIA E PAISAGEM

Teresa Madeira da Silva

Resumo: A discussão sobre a qualidade arquitetónica, ambiental e urbana, dentro da área disciplinar da arquitetura, faz-se frequentemente em torno de diversos aspetos, entre os quais a adequação da obra arquitetónica ao lugar, ao contexto, à paisagem, ou seja, ao espaço físico que a envolve. Esta questão não é só levantada em termos físicos (considerando a forma, o clima, a topografia, os acessos, as vistas, etc.), mas também em termos estéticos e simbólicos. Na área disciplinar da arquitetura, é frequente, referir as características físicas (naturais ou construídas) deixando um pouco de lado as questões decorrentes da ação do homem como intérprete da paisagem. O propósito da nossa abordagem é aumentar o tipo de leituras até agora avançadas no domínio da arquitetura essencialmente centradas na forma dos edifícios e da sua relação com a paisagem com base em dados descritivos dos mesmos. Desta forma, a partir dos contributos das áreas disciplinares da arquitetura e da filosofia, os lugares arquitetónicos e a paisagem são encarados sob dois pontos de vista distintos: como *objetos* considerados abstratamente em relação ao contexto em que são produzidos e interpretados e como obras resultantes da ação humana, ou seja, produzidas por alguém que está inserido numa determinada comunidade cultural e colocado numa determinada situação histórica.

Palavras chave: Arquitetura; Paisagem; Hermenêutica; Património Arquitetónico; Interpretação.

ARQUITETURA, FILOSOFIA E PAISAGEM

Teresa Madeira da Silva

Abstract: The discussion on architectural, environmental and urban quality within the disciplinary area of architecture is often based on several aspects, such as the suitability of the architectural work to the place, the context, the landscape, that is, to the physical space that surrounds it. This question is not only raised in physical terms (considering form, climate, topography, access, views, etc.), but also in aesthetic and symbolic terms. In the disciplinary area of architecture, it is frequent to refer to the physical characteristics (natural or built) leaving a little aside the issues arising from the action of man as interpreter of the landscape. The purpose of our approach is to increase the type of readings advanced in the field of architecture essentially centered on the shape of buildings and their relationship to the landscape based on descriptive data. In this way, from the contributions of the architecture and philosophy areas, the architectural places and the landscape are viewed from two different points of view: as objects considered abstractly in relation to the context in which they are produced and interpreted and as works resulting from human action, that is, produced by someone who is inserted in a given cultural community and placed in a particular historical situation.

Keywords: architecture; landscape; hermeneutics; architectural heritage; interpretation.

ARQUITETURA, FILOSOFIA E PAISAGEM[171]

Teresa Madeira da Silva

Introdução

Para atingir o objetivo que nos propomos explorar, a metodologia utilizada baseia-se num processo que parte da formulação de um conjunto de pressupostos que se consideram fundamentais para a leitura e interpretação do lugar arquitetónico, a partir de dois campos disciplinares, o da arquitetura e o da filosofia. Considerando que criar, ler e usufruir um lugar ou uma paisagem é fazer uma interpretação, o contributo da filosofia hermenêutica considerada como a teoria da interpretação do sentido permite-nos recolocar o problema da interpretação no centro da investigação uma vez que questiona a forma como tradicionalmente são interpretadas essas realidades. As questões que se colocam, surgem a partir de dois pressupostos, o primeiro, parte do facto de se considerar que as paisagens são realidades territoriais onde o papel do homem, enquanto interprete é preponderante; o segundo, parte da ideia de que a leitura de certas paisagens contemporâneas a partir dos parâmetros tradicionalmente utilizados (a análise formal dos mesmos), não é suficiente para a sua leitura e interpretação.

Uma vez que a perspetiva aqui preconizada pressupõe a obra arquitetónica e os lugares arquitetónicos como formas de expressão do ser humano e por isso sujeitas à interpretação, o campo aberto pela hermenêutica, nas figuras de Gadamer (1900-2002) e Ricoeur (1913-2005), trouxe-nos valiosos contributos teóricos para a decifração da marca humana que a arquitetura e a paisagem comportam. Dado que a hermenêutica apela à teoria da interpretação e incorpora na

[171] Este artigo tem como base a investigação realizada para a Tese de Doutoramento com o título: O Lugar Arquitetónico: Um Modelo teórico de Interpretação. (Madeira da Silva, 2009).

interpretação o papel desempenhado pelos diferentes intérpretes (sejam eles autores, usufruidores ou observadores), consideramos fundamental associar à leitura da arquitetura e da paisagem alguns conceitos desenvolvidos por essa disciplina. Assim, as hipóteses que se colocam surgem à luz da filosofia hermenêutica, pressupondo que a obra arquitetónica e a paisagem são formas de expressão do ser humano e por isso estão sujeitas à interpretação. Os lugares arquitetónicos, para além do seu valor material, como um objeto construído com paredes, muros, vãos, etc., comportam um conjunto de valores que os dotam de uma multiplicidade de significados, ou seja, segundo a terminologia de P. Ricoeur, de um excesso de sentido (Ricoeur, 2000). Ao contrário das obras de carácter científico, que têm um sentido literal e unívoco, as obras arquitetónicas e a paisagem são passíveis de múltiplas interpretações, fazendo parte daquilo que Gadamer, designa como ciências do espírito, em oposição às ciências da natureza (Gadamer, 2004). A dimensão hermenêutica da interpretação ultrapassa, deste modo, as técnicas de explicação de uma obra, para se situar num horizonte humano de sentido.

A partir desta perspetiva e considerando que a leitura do lugar deve tomar em consideração o papel dos seus intérpretes e, consequentemente, as diferentes leituras que dele se possam fazer importa esclarecer o conceito de interpretação por nós considerado. Na nossa perspetiva comporta duas orientações: num sentido, interpretar significa como dizer ou como exprimir, dando ênfase, deste modo, ao aspeto criativo de qualquer obra (o arquiteto faz uma interpretação do sítio, do programa, das intenções do cliente, ao realizar uma obra de arquitetura); noutro sentido, interpretar significa explicar e compreender. "Podemos exprimir uma situação sem a explicar; exprimi-la é interpretá-la, mas explicá-la é também uma forma de 'interpretação'" (Palmer, 1999: 30-31). Assim, sabemos que, ao abordar um lugar com o fim de construir uma obra, o arquiteto interpreta-o exprimindo, fazendo uma obra, mas ao explicar aquele lugar também está a interpretá-lo. Toda a criação do lugar é uma interpretação e toda a leitura do lugar é uma interpretação.

Fundamentação teórica

Tanto na aceção corrente do conceito de lugar como na maior parte dos textos sobre a questão do lugar e da paisagem escritos por arquitetos, críticos e teóricos no campo disciplinar da arquitetura, verificamos que este conceito é remetido para a perspetiva aristotélica, ou seja, o lugar é essencialmente definido do ponto de vista geométrico (Aristóteles, 1998 [séc. IV a.C.]). Aristóteles define o que é o lugar, em primeira instância, como possuidor de três dimensões – largura, altura e profundidade (Aristóteles, 1998: 224) –, ou seja, as mesmas propriedades que um corpo possui. Assim, é comum encontrar no domínio da interpretação arquitetónica, por um lado, um modo de proceder que pressupõe a obra arquitetónica como um objeto isolado, visto exclusivamente em

termos da sua aparência física,[172] e por outro, um tipo de leitura ligado à intuição ou intenção dos autores ou intérpretes, imprimindo-lhe desta forma a subjetividade desses mesmos autores e intérpretes. O primeiro tipo de abordagem diz respeito ao lado formal da arquitetura, sendo elaborada a partir da decomposição do objeto a tratar. As obras são vistas como objetos isolados, quer do seu contexto histórico, quer dos seus intérpretes (intérprete-autor, intérprete-investigador e intérprete-usufruidor). Deste ponto de vista, a obra é vista como uma estrutura abstrata e é identificada quase como um objeto de laboratório; a obra e a envolvente, na relação que estabelecem entre si, são realidades vistas separadamente e por vezes opostas. O segundo tipo procura, independentemente do resultado, perceber o que o autor quis fazer, quais as suas intenções, os seus propósitos e os seus objetivos, tarefa que consideramos uma impossibilidade dado que não há interpretação sem haver pressupostos, que mais não são do que o conjunto de preconceitos que cada intérprete constrói não podendo, por isso, cada um de nós, regressar ao passado de forma isenta.

Gadamer e a consciência histórica

A obra maior de Hans-Georg Gadamer, *Verdade e Método* (2004 [1960]), representa um marco importante no pensamento filosófico contemporâneo, uma vez que introduz, a partir da linha fenomenológica de Heidegger, um conjunto de novidades fecundas para o desenvolvimento desse mesmo pensamento. Assim, um dos pressupostos fundamentais em que Gadamer centra o seu pensamento é o facto de a existência humana incorporar a finitude e a temporalidade (historicidade) e, por conseguinte, abranger a globalidade da sua experiência no mundo. Diz-nos Gadamer a este propósito: "A analítica temporal da existência *(Dasein)* humana, desenvolvida por Heidegger, penso eu, mostrou de maneira convincente que a compreensão não é um dentre outros modos de comportamento do sujeito, mas o modo de ser da própria presença *(Dasein)*" (Gadamer, 2004: 16). Igualmente, a sua obra, *O Problema da Consciência Histórica* (1998), obra que reúne um conjunto de conferências proferidas pelo autor em 1958, destaca-se do conjunto da sua obra como contributo relevante para a nossa investigação, uma vez que acrescenta aspetos importantes à forma como podem ser vistos e interpretados os lugares arquitetónicos. Para este autor, o fenómeno da compreensão e da interpretação corretas passou a ter uma nova conceção: para além de fazer parte do campo das ciências, pertence à experiência humana do mundo. Para Gadamer, a experiência da filosofia, a experiência da arte e a experiência da história "são modos de experiência nos quais se manifesta uma verdade que não pode ser verificada com os meios metodológicos da ciência" (Gadamer, 2004: 30), sendo que o homem finito, o homem histórico vê e compreende sempre a partir

[172] Este tipo de abordagem centra a interpretação nas objetivações da arquitetura mais do que nas suas significações. Segundo esta perspetiva, aquilo que se vê em termos formais é aquilo que interessa analisar.

do seu ponto de vista, localizado num determinado tempo e num determinado espaço e portanto não pode colocar-se acima da relatividade da história e procurar um "conhecimento objetivamente válido" (Gadamer, 2004: 30). O que nos interessa aqui salientar é a forma como Gadamer reabilita e cria alguns conceitos-chave para a compreensão de qualquer obra, seja ela um texto, uma obra de arte em sentido estrito, uma obra arquitetónica ou uma paisagem, remetendo-nos para a tomada de consciência histórica como uma das mais importantes revoluções da época moderna. Para Gadamer, "A aparição de uma tomada de consciência histórica é, possivelmente, a mais importante revolução por que passamos desde a época moderna. O seu alcance espiritual ultrapassa, provavelmente, aquele que reconhecemos às realizações das ciências da natureza, as quais transformaram, de forma bem visível a face do nosso planeta. A consciência histórica, que caracteriza o homem atual, é um privilégio, talvez, mesmo um fardo tal como nenhum outro que tenha sido imposto a alguma das gerações anteriores. (…) Entendemos por consciência histórica o privilégio do homem moderno: ter plena consciência da historicidade de todo o presente e da relatividade de todas as opiniões" (2004: 30).

Deste modo, Gadamer defende que existem sempre os juízos prévios – preconceitos que cada intérprete constrói a partir da tradição –, os quais têm a sua importância na própria interpretação e são a base da capacidade que temos para compreender a história. Por esta razão, somos levados a aceitar que o homem nunca se encontra num modo de ser neutro, indiferente ou isento, "mas interpretado a partir da tradição, por meio da educação, da linguagem, da cultura, quaisquer que elas sejam." (Paisana, 1993: 15). Assim, se a interpretação tem a ver com o presente, ela nunca é permanente e rígida; e o significado de uma obra não é arbitrário, mas é um significado para nós: "… que significado atribuir ao facto de que uma só e mesma mensagem transmitida pela tradição seja, no entanto, apreendida de forma sempre diferente, quer dizer, em relação com a situação histórica concreta daquele que a recebe?" (Gadamer, 1998: 55). Para Gadamer, o conceito de interpretação, à luz da tomada de consciência histórica, tem um novo sentido relativamente àquilo que habitualmente caracterizou a forma de pensar da ciência:

"A consciência moderna toma – precisamente enquanto 'consciência histórica' – uma posição reflexiva em face de tudo o que lhe é transmitido pela tradição. A consciência histórica já não escuta beatamente a voz que lhe chega do passado, mas, refletindo sobre ela, recoloca-a no contexto de onde surgiu para verificar a significação e o valor relativo que contém. Este comportamento reflexivo face à tradição chama-se interpretação. (…)" (1998: 19).

Esta conceção pressupõe que o que nos chega através de fontes, vestígios ou, neste caso, lugares arquitetónicos de uma época passada, pertence a uma situação diferente da nossa – situação "estranha" (1998: 21) – e, deste modo, sem um sentido explícito, necessitando de um esforço de

interpretação. Deste modo, para Gadamer a interpretação de uma obra deve centrar-se no que significa em termos do momento atual, ou seja, quando experimentamos o significado de uma obra chegamos à compreensão de algo que chegou até nós e que decorre da experiência e da história na qual nos situamos. Podemos dizer, portanto, que a experiência hermenêutica é o encontro entre a herança (sob a forma de uma obra, de uma paisagem ou de um texto transmitido) e o horizonte do intérprete. A emergência de um horizonte comum é aquilo a que Gadamer chama a fusão de horizontes, pois ocorre devido à consciência historicamente operativa. A situação hermenêutica que envolve o intérprete e a obra é aquela que coloca o primeiro numa situação aberta, de modo a ser interpelado pela tradição. Uma vez que cada intérprete se situa num novo horizonte, o evento que se traduz na experiência hermenêutica é algo de novo que aparece, algo que não existia antes.

Paul Ricoeur e a teoria da interpretação

O desenvolvimento da teoria da interpretação avançada por Paul Ricoeur em relação à produção literária poderá servir como paradigma para um outro olhar no que diz respeito à interpretação e produção arquitetónicas e da paisagem. Da riquíssima criação intelectual deste autor destacamos algumas obras que consideramos fundamentais. Assim, é de todo o interesse referir a *Teoria da Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação* (2000 [1976]), uma vez que o autor desenvolve aí uma conceção inovadora de interpretação da linguagem, inovadora em relação ao tipo de abordagem estruturalista, que trata as obras a partir dos seus aspetos formais (levando em conta, somente, a sua estrutura interna) e desta forma isoladas de qualquer contexto. Também a obra *Do Texto à Ação: Ensaios de Hermenêutica II* (1991 [1986]), que se centra em conceitos associados narrativa, interessa-nos porque consideramos que a leitura de uma obra arquitetónica ou de uma paisagem pode ser considerada à luz da narrativa. Em *Arquitectura y Narratividad* (2003), o autor reconhece a existência de uma relação entre arquitetura e narrativa ao considerar a arquitetura como uma operação "configuradora" e fazendo um paralelismo entre o ato de construir e o ato de narrar ou seja, ao edificar no espaço estamos a dispor "a trama no tempo" (Ricoeur, 2003, p.11) ou seja a narrar. Dos vários temas que Ricoeur valoriza e desenvolve ao longo da sua obra, interessam-nos, algumas categorias que, dada a sua grandeza conceptual, poderão contribuir para enriquecer o modo de interpretar os lugares arquitetónicos e a paisagem. Na linha de Heidegger e Gadamer, toma como pano de fundo para o desenvolvimento da sua filosofia a dimensão finita e relacional do homem e o seu enraizamento histórico, que desemboca igualmente na consciência histórica, ou seja, na terminologia de Ricoeur, na consciência-da-história-dos-efeitos. Ricoeur retoma, entre outros, os conceitos de pertença e distanciação e o de preconceito, que nos remetem para o conceito de fusão de horizontes já tratado por Gadamer e que centram o campo da interpretação num outro paradigma. A pertença à história, dada pela consciência histórica, recoloca o modo de abordar

qualquer obra, porque, ao contrário de encarar o passado como um dado objetivo cujo interesse passa pela sistematização de factos segundo uma perspetiva cronológica, ela permite incluir na própria história a situação do intérprete. Assim, também para Ricoeur, o conceito de fusão de horizontes, implica "a comunicação à distância entre duas consciências, diferentemente situadas" (Ricoeur, 1991: 106), isto é, uma comunicação entre o próximo, o longínquo e o aberto. "Este conceito significa que não vivemos nem em horizontes fechados, nem num horizonte único" (Ricoeur, 1991: 106), e sendo assim, a fusão dos horizontes exclui a ideia de um saber total e único, implicando "a tensão entre o próprio e o estranho, entre o próximo e o longínquo" (Ricoeur, 1991: 106). A fusão de horizontes implica desta maneira, para o campo da interpretação, que cada um não se feche num determinado ponto de vista, mas esteja aberto a aceitar a possibilidade de várias interpretações. De acordo com Ricoeur, é sempre possível argumentar a favor ou contra uma interpretação, ou seja, confrontar interpretações e procurar um acordo, mesmo que esse acordo fique para além do nosso alcance imediato.

A linguagem como discurso

Um dos aspetos importantes para fundamentar o objetivo de alargar as leituras que se fazem dos lugares e da paisagem ultrapassando a análise formal dos mesmos, remete-nos para a forma como Ricoeur aborda a questão da linguagem: esta apresenta-se como um *discurso*, diferente da linguagem como um *conjunto de signos*. O facto de se considerar que a linguagem se realiza como discurso altera o paradigma com que habitualmente se interpretam as obras os lugares arquitetónicos e a paisagem.[173] O ponto de partida de Ricoeur para a elaboração do conceito de linguagem (como obra, ou discurso) é o facto de esta não poder ser tratada pelo estudo das palavras isoladas, ou seja, através dos signos, devendo, em vez disso, atender-se à interligação entre um nome e um verbo, isto é, remetendo para a existência de uma frase. Para Ricoeur, a linguagem parte da frase porque só uma frase pode significar alguma coisa. Na linha de Platão, diz-nos Ricoeur, "uma palavra por si só não é verdadeira nem falsa" (Ricoeur, 2000: 13). Diferentemente da abordagem estruturalista, que trata a linguagem considerando os signos como as únicas entidades básicas, Ricoeur centra o estudo da linguagem nas suas duas entidades irredutíveis: os signos e as frases. Diz-nos o autor: "… o signo – é meramente virtual. Apenas a frase é atual enquanto genuíno acontecimento da fala" (2000: 19). Por assim ser, não se pode passar do signo para a frase "A frase não é uma palavra mais ampla ou mais complexa. É uma nova entidade. Pode decompor-se em palavras, mas as palavras são algo de diferente das frases curtas. Uma frase é um todo irredutível à

[173] Habitualmente, as obras e os lugares arquitetónicos e as paisagens são estudados a partir dos *signos* que os compõem e do seu funcionamento interno, com o fim de compreender a sua estrutura interna.

soma das suas partes. (…). Uma frase compõe-se de signos, mas em si mesma não é um signo" (Ricoeur, 2000: 19).

Deste modo, e partindo da argumentação desenvolvida por Ricoeur, quando falamos de paisagens ou de lugares arquitetónicos estes são mais do que a soma das suas partes e, assim sendo, não podemos interpretá-los através da sua decomposição ou da soma das partes, porque a passagem das partes ao todo requer uma nova estrutura e uma nova descrição. Se tratarmos a linguagem através da sua dissociação em partes constitutivas, estaremos a tratar somente o seu lado formal; mas, se tratarmos a obra como um todo, então estamos a tratar o seu sentido, ou seja, a sua significação. Para Ricoeur, as redes de relações nestas duas maneiras de tratar a linguagem apresentam-se, deste modo, diferentes, sendo esta a chave de todo o problema da linguagem: uma coisa é tratarmos o lado formal da linguagem, outra é tratarmos do seu significado ou sentido. O primeiro é tratado através da "semiótica, ciência dos signos, é formal na medida em que se funda na dissolução da língua em partes constitutivas. [A segunda abordagem,] a semântica, a ciência da frase, diz imediatamente respeito ao conceito de sentido…" (2000: 19).

A dialética da compreensão à explicação

O facto de Ricoeur considerar o estudo da linguagem centrado no discurso e não nos signos abre a possibilidade de uma nova conceção de interpretação da paisagem e da arquitetura que assenta, como referimos, na dialética entre explicação e compreensão, onde estes dois posicionamentos não se excluem um ao outro, mas antes se completam. Para Ricoeur, há uma estreita complementaridade e reciprocidade entre explicação e compreensão, que nos remetem para a interpretação. Assim consideramos como paradigma válido para a interpretação do lugar a interpretação textual desenvolvida por Paul Ricoeur, assente na dialética entre explicação e compreensão (1991: 139-275).

Dado que a natureza de qualquer lugar intervencionado pelo homem engloba, para além da componente técnica e objetiva, a componente significativa, que nos advém do facto de qualquer lugar ser realizado como uma narrativa podemos fazer essa associação. Assim, ao ser considerado uma narrativa, percebemos que o lugar arquitetónico ou a paisagem não se reduz a um conjunto de componentes materiais e construtivas, mas resulta de uma intenção de construir ou de comunicar alguma coisa e por isso pode ser lido à luz da interpretação textual. Tomando como paradigma válido a interpretação textual desenvolvida por Ricoeur, a leitura do lugar ou da paisagem centra-se na dialética entre compreensão e explicação e constrói-se a partir de dois eixos de leitura: o eixo compreensivo e o eixo explicativo. O primeiro (o eixo compreensivo) inclui uma primeira compreensão, a compreensão conjetural, ou seja, a compreensão imediata que inicia o processo de

leitura do lugar, e a segunda compreensão ou seja a compreensão como modo de apropriação. O segundo (o eixo explicativo) inclui a explicação e revela o lugar como objeto a partir das suas características formais e do seu sentido literal. A partir da explicação, validamos a compreensão conjetural e obtemos o lugar como objeto formalizado. As características que podemos incluir na explicação do lugar são: a forma, a figura, a escala, a função, a tectónica, os limites, as acessibilidades, as vistas e a forma de implantação, ou seja tópicos que nos possibilitam objetivar o lugar ou a paisagem; a compreensão como modo de apropriação procura introduzir outras componentes de modo a revelar o lugar a partir do seu sentido podendo se considerados os seguintes tópicos: juízos prévios, leituras passadas, contextos temporais, níveis dimensionais e valor relacional.

Dito de outro modo, a dialética que envolve a explicação e a compreensão parte, primeiro, de "um movimento da compreensão para a explicação e, em seguida, de um movimento da explicação para a compreensão. Da primeira vez, a compreensão será uma captação ingénua do sentido do texto enquanto todo. Da segunda, será um modo sofisticado de compreensão apoiada em procedimentos explicativos" (2000: 86). Assim, a interpretação que se constitui como a dialética entre a explicação e a compreensão inicia-se com uma compreensão do tipo conjetural e termina para satisfazer o conceito de apropriação, sendo a explicação uma forma de mediação entre os dois estádios de compreensão descritos anteriormente. De uma forma esquemática, podemos entender o processo de interpretação do lugar arquitetónico como exposto no Diagrama 1.

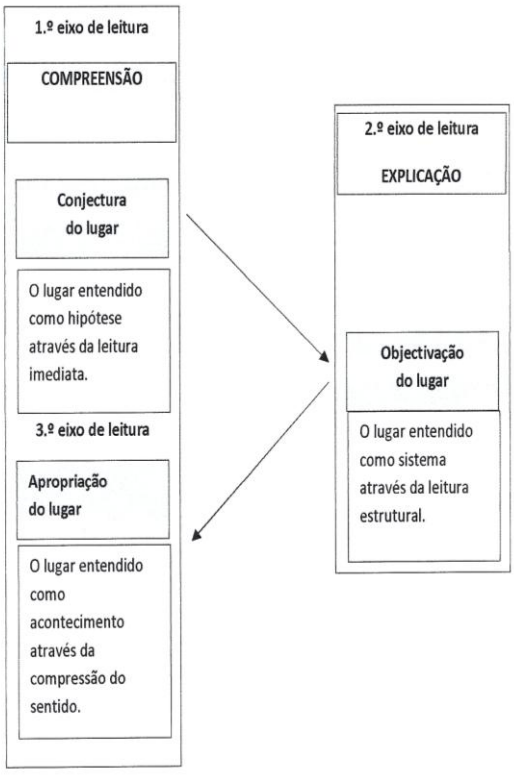


Diagrama 1: Leitura do lugar arquitetónico: a dialética da compreensão à explicação à compreensão.

De forma mais detalhada podemos dizer que a primeira compreensão parte da simples apreensão sem qualquer espécie de validação, ou seja, sem qualquer investigação do objeto específico ou seja parte de uma conjetura. É, pois, necessário passar para a segunda etapa, a explicação, constituindo este o primeiro movimento da interpretação. A primeira leitura do lugar nasce da observação tem por base o sentido literal do lugar e nasce do que se vê, do que lá está objetivado e do que nos é formalmente apresentado. Neste sentido, esta primeira leitura não é mais do que uma conjetura ou hipótese, ou seja, uma compreensão imediata, considerando-se, deste modo, que ela é incompleta e inconsequente. Assim, conjeturar sobre um lugar ou uma paisagem é construir um sentido literal e construí-lo como um todo através dos elementos que se encontram objetivados. O que fundamenta a possibilidade de uma primeira leitura conjetural – como hipótese possível – é o facto de, a partir de um qualquer lugar ou paisagem, se poder construir um sentido objetivado como um todo a partir das suas partes. À luz da interpretação textual ricoeuriana, a primeira leitura conjetural parte do que se vê, do que lá está, e por isso pressupõe objetividade, esta não é mais do que uma leitura unilateral (a partir de um ponto de vista e por isso implicando uma escolha) dentro de um campo possível de inúmeras leituras, em função da importância que se dá às diferentes partes que a compõem. Deste modo, para que a leitura interpretativa de um lugar se faça de forma o mais objetivada e questionante possível, é necessário percorrer mais uma etapa (até à explicação), a qual nos conduzirá a uma outra (novamente até à compreensão), seguindo o movimento inverso.

A etapa da explicação, para Ricoeur, representa uma etapa necessária entre a compreensão ingénua e a compreensão crítica e corresponde a um momento de objetivação crítica centrada numa análise estrutural da obra. Entendemos por leitura estrutural a análise do lugar arquitetónico a partir da observação das suas articulações internas: aqui o que importa é isolar o lugar em relação a qualquer contexto ou analisá-lo à luz das suas componentes físicas. Partimos assim do que está objetivado, dos dados factuais, que correspondem àquilo que observamos no momento em que nos encontramos. O entendimento do lugar através da explicação é, neste sentido, visto isoladamente e resulta numa visão abstrata que se prende unicamente com os aspetos formais do lugar. Aqui o que se reconhece é o lugar ou a paisagem na sua generalidade. Se a explicação acentua os aspetos objetivados do lugar, sendo o seu contributo para a leitura do lugar o facto de nos permitir obter o lugar nos seus aspetos formais, possibilitando a sua descrição e representação, ela torna-se, no entanto, insuficiente como interpretação. As limitações deste tipo de análise reconhecem-se por dois motivos: por um lado, a análise estrutural-explicativa está associada à decomposição da obra em partes, e é precisamente por se considerar que um dos traços próprios do lugar arquitetónico e da paisagem é que estes se constituem como um todo (dado o seu carácter narrativo), implicando deste modo uma composição (ou seja, uma maneira de organizar a linguagem arquitetónica através de

uma rede de relações), que temos necessidade de acrescentar mais uma etapa à explicação, - a compreensão como modo de apropriação.

Na etapa da compreensão como modo de apropriação, a leitura do lugar arquitetónico ou da paisagem parte da conceção do lugar ou da paisagem como um acontecimento marcado por diferentes significados e diferentes valores. Para além dos seus aspetos puramente formais, a leitura do lugar inclui a componente temporal, o seu significado no presente e o papel desempenhado pelos intérpretes ao longo do tempo de vida desse lugar. A interpretação que aqui se pretende fazer pressupõe o lugar ou a paisagem como um evento que ocorre num determinado momento histórico e cuja leitura decorre da situação em que se encontra cada intérprete. Deste modo, como referimos anteriormente, à luz da consciência histórica estamos conscientes de que, quando o lugar é abordado por alguém separa-se do seu autor, fica distante, e só quando é visitado será abordado tanto subjetiva como objetivamente e, tornando-se próximo, pode ser apropriado, embora sempre de um modo diferente, uma vez que a apropriação significa a atualização por parte do leitor a partir da sua situação recetora. Assim, o lugar torna-se contemporâneo – é na apropriação que o intérprete pode assimilar a significação de um lugar que, em si mesmo, está afastado e é estranho. Se a compreensão é uma atitude subjetiva, porque o intérprete é um sujeito que não está fechado sobre si mesmo nem conhece tudo em absoluto, esta é uma leitura mais verdadeira do que as anteriores, uma vez que considera que qualquer leitura se faz a partir do presente, tendo em conta a situação histórica e cultural do seu intérprete. É a partir desse presente que qualquer intérprete pode receber o lugar que lhe é proposto e abrir um novo discurso. Apropriar significa estar aberto a tornar nossos os projetos e as propostas que os lugares e as paisagens que visitamos nos proporcionam e nos sugerem.

Conclusão

O ponto de partida da nossa argumentação pressupunha que a descrição e análise puramente formal dos lugares arquitetónicos e da paisagem, fora do contexto dos intérpretes, não seria suficiente para a sua interpretação. A condição histórica, que localiza qualquer intérprete num determinado tempo e num determinado espaço, seria de importância capital para a compreensão e interpretação do lugar e da paisagem. A tomada de consciência histórica faz-nos chegar assim, a uma outra forma de interpretação do lugar arquitetónico, diferente daquela que se centra somente na análise descritiva dos lugares. Esta forma de interpretação, ao incluir a participação do intérprete, considera o lugar como existência num determinado tempo e num determinado contexto histórico e, por isso, para além da sua objetivação (que é subjetiva, porque isolada do seu contexto). Ao contrário das obras de carácter científico, que terão um sentido literal e unívoco, as obras de arquitetura, construídas como

um todo pela composição de diferentes partes, são passíveis de inúmeras interpretações, decorrentes da possibilidade de cada intérprete ver o todo a partir de algumas das suas partes, mas nunca de todas ao mesmo tempo. Qualquer lugar deriva de uma intensão de comunicar, não se reduzindo, deste modo, a um conjunto de componentes materiais e construtivas. Para além das suas características formais (forma, figura, escala, função, tectónica, limites, acessibilidades, vistas, forma de implantação, etc.), o lugar incorpora outras características – como plurivocidade, abertura, continuidade, variedade dimensional, mobilidade e narratividade –, ganhando, desta forma, uma outra dimensão. Através da caracterização do lugar arquitetónico e da paisagem, podemos concluir que o lugar é algo mais do que a sua materialidade, ou seja, do que se encontra objetivado através da construção. Para além de ser mensurável (tem altura, largura e profundidade) e ser relacional (porque se encontra sempre em relação com outros lugares), é também passível de variar dimensionalmente (porque a sua dimensão depende do ponto de vista) e de se alterar ao longo do tempo, transformando-se noutro lugar (porque as suas características mudam). Por outro lado, é produto da ação humana, que o cria como uma narrativa, ou seja, a partir da seleção e organização de diferentes variáveis formando um todo coerente e significante. Igualmente, percebemos que as leituras a que é sujeito fazem parte do próprio lugar tendo diferentes significados consoante a época em que se encontra o seu intérprete. Ao considerar que o lugar é mais do que a soma das suas partes, este não pode ser interpretado através da decomposição em elementos, porque a passagem das partes ao todo que é o lugar requer uma nova estrutura e uma nova descrição. Se tratarmos a linguagem arquitetónica dos lugares através da sua dissociação em partes constitutivas estaremos a tratar somente o seu lado formal, mas, se tratarmos o lugar como um todo, então estamos a tratar o seu sentido, ou seja, a sua significação. Nesta perspetiva, o que propomos é tratar o lado formal do lugar (eixo explicativo) e também o seu sentido (eixo compreensivo).

Esta mudança de paradigma na leitura do lugar arquitetónico e da paisagem (extravasar a análise formal) justifica-se ao incluir o papel do intérprete na leitura de qualquer lugar, pondo em causa um tipo de leitura neutra, exterior, que se prende unicamente com os aspetos formais. Assim, o espaço, o tempo e os intérpretes (autor, investigadores e usufruidores) são tratados como componentes de vida dos lugares e das paisagens. Ao incorporar na leitura do lugar o *mundo da obra* na sua dimensão espacial e temporal, assim como o papel dos seus intérpretes, este adquire um carácter de *não objetividade*, já que o lugar nunca se apresenta como um objeto acabado. Deste modo, podemos obter uma leitura do lugar e da paisagem na sua singularidade e na sua unicidade, ancorada na possibilidade de interpretação que qualquer lugar incorpora. O eixo compreensivo, referente à apropriação do lugar interessam-nos porque permite entender o lugar incluindo a experiência

humana da compreensão através da sua condição histórica, onde o intérprete ganha destaque e o lugar e a paisagem adquirem diferentes sentidos.

Podemos concluir que nos lugares arquitetónicos e nas paisagens, para além do que é objetivável existe um espaço que inclui a experiência dos seus intérpretes e que lhe dá uma dimensão de sentido. A consciência da historicidade de qualquer intérprete responsabiliza o próprio intérprete ao organizar ou interpretar os lugares ou as paisagens onde se inserem, fazendo-o entender que o que perdura nos lugares são os valores que nos chegam pela tradição. Os lugares, cujas características revelam o momento em que se realizou a obra arquitetónica que lhes deu origem, são respostas às questões colocadas na época em que foram criados e, desse modo, são esses lugares que, mantêm uma relevância continuada. Assim, os lugares que habitamos não se manifestam na sua totalidade se nos limitarmos a explicar os seus aspetos formais. Nesta perspetiva, o que estamos a fazer é, tão-só, descrever objetos arquitetónicos, em vez de compreender lugares e paisagens.

Bibliografia

ARISTÓTELES, 1998 [Séc. IV a.C.]. "Livro IV A) El Lugar", *A Física*, Madrid: Editorial Grados S.A., pp. 221-245.

DILTHEY, Wilhem, 1992 (1911). *Teorias das Concepções do Mundo*, Lisboa: Edições 70.

GADAMER, Hans-George, 1998 [1996]. *O Problema da Consciência Histórica*, Vila Nova de Gaia: Estratégias Criativas.

GADAMER, Hans-George, 2004 [1960]. *Verdade e Método I: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*, Petrópolis: Editora Vozes.

HEIDEGGER, Martin, 2004b [1986]. *Ser e Tempo*, Parte I, Petrópolis: Editora Vozes.

MADEIRA da SILVA, Teresa (2009). *O lugar arquitetónico: um modelo teórico de interpretação. Tese de doutoramento em Arquitetura e Urbanismo*. Lisboa: ISCTE-IUL, pp. 331.

Madeira da Silva, Teresa (2012). A Consciência Histórica na Interpretação do Lugar Arquitetónico. *Arquiteturarevista*, v.8, n.1, pp.3-7.

PALMER, Richard E., 1999 [1969]. *Hermenêutica*, Lisboa: Edições 70.

PAISANA, João, 1993. *História da Filosofia e Tradição Filosófica*, Lisboa: Edições Colibri.

RICOEUR, Paul, 2000 [1976]. *Teoria da Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação*, Lisboa: Edições 70.

RICOEUR, Paul, 1991 [1986]. *Do Texto à Acção: Ensaios de Hermenêutica II*, Porto: Rés Editora.

RICOEUR, Paul, 2003. "Arquitectura y Narratividad", MUNTAÑOLA, Josep Thornberg (ed.), *Arquitectura y Hermenéutica*, 4, pp. 9-29.

RICOEUR, Paul, 1983a. *Tempo e Narrativa*, vol. I, Campinas: Papirus Editora.

CORREDORES FLUVIAIS DE MONTANHA.

RECURSO ÁGUA: GESTÃO E PATRIMÓNIO CULTURAL

Tiago Santana Águas e Carla Rolo Antunes

Resumo: No atual paradigma ambiental, social e económico e, num contexto de adaptação às alterações climáticas, urge cada vez mais a necessidade de definição de estratégias para a correta gestão e aproveitamento dos recursos naturais. A água assume-se como um recurso natural de excelência, tendo em conta a dependência que os seres vivos têm dela e o papel que assume na paisagem.

O Homem nutre um especial fascínio por este recurso, no entanto, nem sempre adota as melhores opções no que respeita às estratégias de uso e gestão. É de extrema importância que a gestão seja pensada ao nível da bacia hidrográfica, nomeadamente nos troços de montante, e que se adotem estratégias de informação no sentido de consciencializar as gerações mais novas da necessidade de gestão da água.

Neste enquadramento, de gestão dos recursos naturais e de preservação do património cultural ligado á água, foram preconizadas algumas intervenções na serra de Monchique, nomeadamente no troço de montante da ribeira de Seixe (Barranco dos Pisões). A gestão deste troço da ribeira assentou numa estratégia que teve em conta promover a sua utilização pelo Homem, enquanto lugar de encontro e de lazer, e preservando a biodiversidade e conectividade, enquanto infraestrutura verde e azul.

Palavras chave: Água; Paisagem; Monchique; Património Cultural; Gestão.

MOUNTAIN STREAMS. WATER AS A RESOURCE:

MANAGEMENT AND CULTURAL HERITAGE

Tiago Santana Águas and Carla Rolo Antunes

Abstract: In the current environmental, social and economic paradigm, and in a context of adaptation to climate change, it´s increasingly urgent to define strategies for the correct management and use of natural resources. Water assumes itself as a natural resource of excellence, taking into account the dependence of living beings on it and the role plays in the landscape. Man has special fascination for this resource, however, doesn´t always adopt the best options with regard to strategies of use and management. It´s of the utmost importance that management is thought at the level of the river basin, particularly in the upstream sections, and that information strategies should be adopted in order to raise the awareness of younger generations of the need for water management. In this context, the management of natural resources and preservation of the cultural heritage linked to water, some interventions were recommended in the Monchique mountain range, namely in the initial section of Seixe stream (Barranco dos Pisões). The management of this river part was defined as a strategy that took into account the promotion of its use by man as a place of meeting and leisure, and preserving biodiversity and connectivity as a green and blue infrastructure.

Keywords: Water; Landscape; Monchique; Cultural Heritage; Management.

CORREDORES FLUVIAIS DE MONTANHA.

RECURSO ÁGUA: GESTÃO E PATRIMÓNIO CULTURAL

Tiago Santana Águas e Carla Rolo Antunes

1 - Introdução e enquadramento

A água, o maior constituinte do ser vivo, tem sido ao longo dos anos utilizada nas mais variadas formas para facilitar a vida humana, mas nem sempre a sua gestão tem sido realizada tendo como premissa a respetiva sustentabilidade. No atual paradigma ambiental, social e económico, numa sociedade em que se verificam conflitos em torno do recurso água, e num contexto de adaptação às alterações climáticas, urge cada vez mais a necessidade de definição de estratégias e políticas para a correta gestão e aproveitamento deste recurso.

A gestão da água não é uma preocupação assim tão recente. Desde há muito que existem elementos e engenhos para o uso e gestão deste recurso que hoje constituem elementos patrimoniais a preservar. Prova disto é a afinidade que o Homem manifesta pela água e como desde sempre procurou optimizar a sua utilização, tanto para o consumo humano, como para assegurar atividades como sejam a agricultura e a pastorícia.

A água assume-se como um recurso natural de excelência, pois além de essencial à vida, também tem um papel fundamental na modelação e criação da paisagem, desenhando montanhas e planícies até desaguar no oceano. Os corredores fluviais de montanha são a primeira linha de expressão que a água traça no território desenhando paisagens típicas de montanha, com relevos acidentados marcados por vales pronunciados.

O ser humano nutre um especial fascínio por este recurso, no entanto, nem sempre adota as melhores opções no que respeita às estratégias de uso e gestão. É de extrema importância que a

gestão dos recursos hídricos seja pensada ao nível da bacia hidrográfica, logo nos troços de montante das linhas de água, e que se adotem estratégias de informação no sentido de consciencializar as gerações mais novas da necessidade de gestão da água, enquanto recurso natural e arquiteta da paisagem (Antunes e Coutinho 2017).

O correto ordenamento do território e, consequentemente, da paisagem e o uso sustentado dos sistemas fluviais permitirá que se reduzam episódios de catástrofe, tais como as cheias, haja melhoria da qualidade da água, regulação microclimática e a aproximação do Homem a estes sistemas naturais, em detrimento do respetivo abandono e, consequente, descaracterização.

Em Portugal é evidente o abandono do meio rural, nomeadamente em territórios de baixa densidade populacional, e a migração das populações para o litoral. A serra de Monchique não é exceção deste fenómeno, apresentando baixas taxas de natalidade e um aumento das taxas de abandono.

Na serra de Monchique é de ressalvar que a dimensão social sempre esteve ligada á dimensão ambiental e que a paisagem é pautada por estruturas de aproveitamento do recurso água, nomeadamente moinhos, pisões e fontanários, que hoje em dia fazem parte da riqueza cultural deste território, constituindo elementos fundamentais da identidade local e regional. No caso específico dos moinhos, é de referir que são estruturas que outrora foram base da economia deste território, atualmente pouco habitado, pelo papel fundamental que assumiram na moagem de cereais, com vista á produção de farinhas destinadas á alimentação.

Neste enquadramento, de gestão dos recursos naturais e de preservação do património cultural ligado á água, foram preconizadas algumas intervenções na serra de Monchique, nomeadamente no troço de montante da ribeira de Seixe (Barranco dos Pisões) e na recuperação de um dos moinhos existentes, denominado por moinho do Poucochinho. O moinho, constituído pela casa do moleiro, pela caldeira e pela mó e alimentado a partir da água da ribeira de Seixe, tem atualmente funções museológicas e etnográficas. Este troço da ribeira apresenta um declive bastante pronunciado, tendo em conta a sua localização num ambiente de serra, de proximidade à nascente e a cerca de 850 m de altitude. A gestão deste troço da ribeira passou pela definição de uma estratégia que teve em conta promover a sua utilização pelo Homem, enquanto lugar de encontro e de lazer, preservando a biodiversidade e conectividade, enquanto infraestrutura verde e azul.

Ao nível da intervenção na linha de água foram adotadas técnicas no domínio da engenharia natural, que promovem a diminuição da velocidade da água, a redução da erosão nas margens, respetiva estabilização, e a manutenção da galeria ripícola, promovendo-se o equilíbrio ecológico do sistema ribeirinho através da gestão sustentável do sistema.

2 - Caraterização e diagnóstico da área de estudo

O Algarve, localiza-se no sul de Portugal e é uma região que se divide em três grandes unidades de paisagem, litoral, barrocal e serra, apresentando o litoral as exuberantes praias e arribas, o barrocal o solo barrento avermelhado com os afloramentos de pedra calcária e a serra maioritariamente xistosa, surge no Barlavento, salientando-se a Oeste, a Serra de Monchique, composta por dois maciços sieníticos que emergem das serranias xistosas que os circundam.

Segundo as unidades de paisagem apresentadas no Estudo de Identificação e Caracterização das Paisagens de Portugal Continental (d'Abreu, Correia e Oliveira 2004) a área em estudo insere-se na Unidade de Paisagem 123A, constituindo-se esta como uma sub-unidade de paisagem da UP123 devido à especificidade da serra de Monchique, conforme se pode observar na Fig. 1.

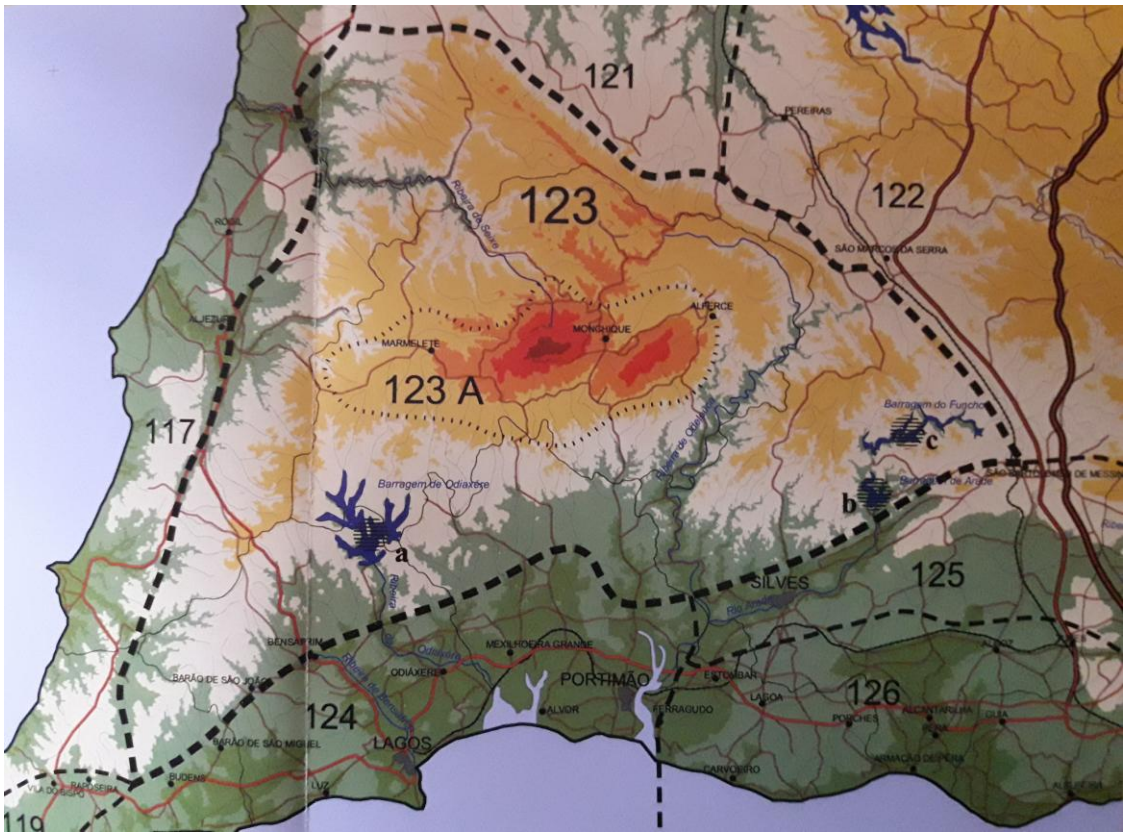


Fig. 1: Serra de Monchique: unidades de paisagem.
Fonte: (d'Abreu, Correia e Oliveira 2004).

O concelho de Monchique localiza-se no barlavento algarvio (Fig. 2), sendo um dos maiores concelhos do Algarve, em que 87% da sua área está classificada como Rede Natura2000. Neste concelho do interior, com três freguesias (Alferce, Marmelete e Monchique), destaca-se a serra de Monchique, composta por dois maciços de sienito nefelínico, em que a paisagem de montanha tem

forte representatividade no concelho, assumindo a sua maior expressão no maciço da Foia, com 902 m de altitude.

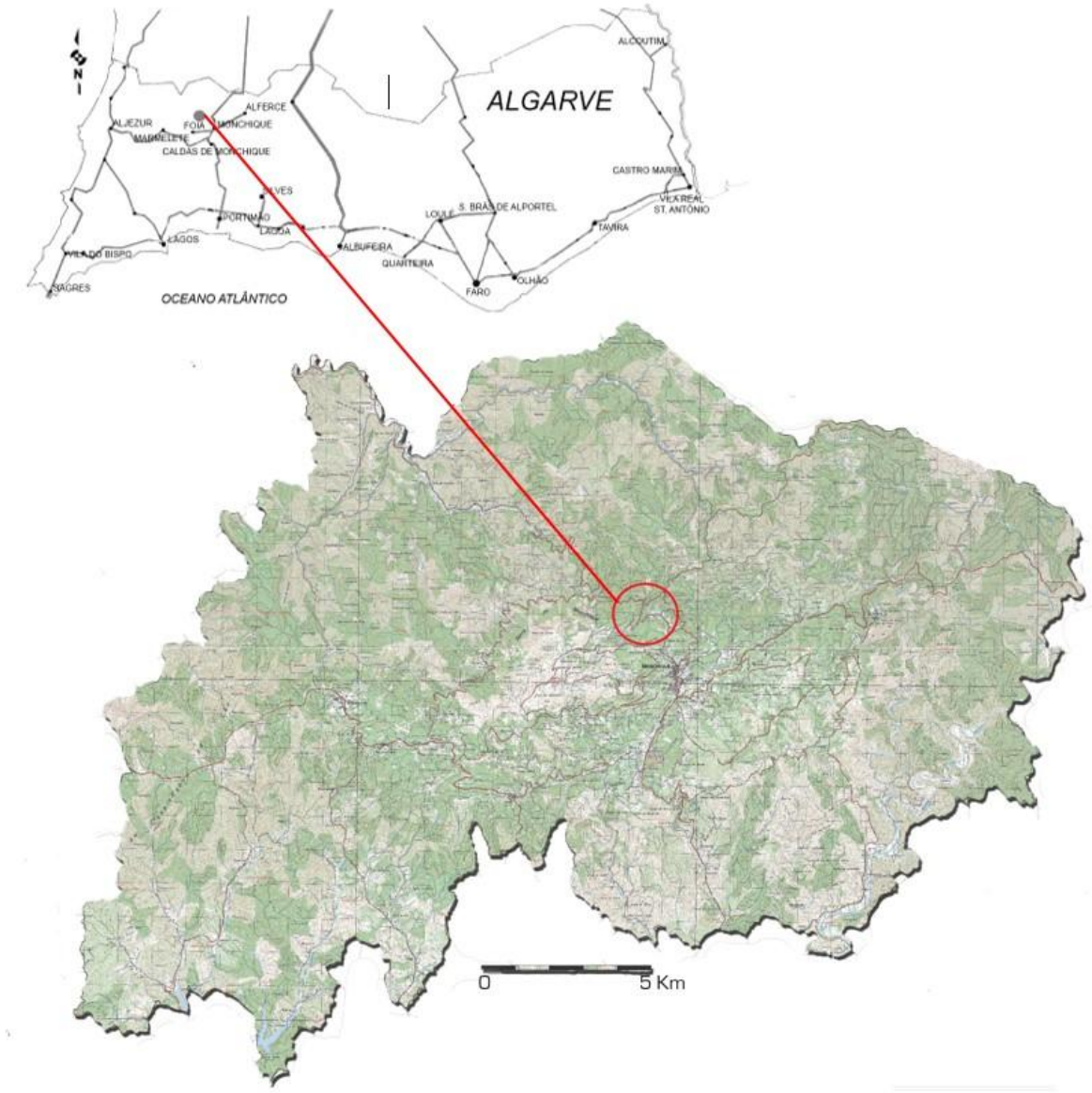


Fig. 2: Localização do concelho de Monchique.
(Carta Militar de Portugal, Série M888 Nº: 576, 577, 578, 584, 585, 586, 593 e 594).

O Algarve é uma região que apresenta características climáticas peculiares, nomeadamente pela pouca quantidade de precipitação que se faz sentir, imperando o clima do tipo Csa, clima temperado húmido de Verão seco e quente. Contudo, numa faixa ocidental, que compreende a Costa Vicentina e a serra de Monchique, ocorre clima do tipo Csb, que é um clima temperado húmido de verão seco e temperado (Cunha 1957). A serra de Monchique assume caraterísticas únicas no contexto climático em que se encontra, considerada por alguns como um "microcosmos" (Pessoa 2017), pois aqui encontra-se uma montanha com vegetação exuberante e onde a água corre um pouco por todo o

lado e durante todo o ano. Esta especificidade reveste-se de extrema importância no que respeita à gestão deste recurso neste território.

No que aos corredores fluviais diz respeito, e mais concretamente à água, esta é um elemento que se assume como criadora de padrões na paisagem, tendo em conta que molda a paisagem, erodindo encostas e esculpindo vales, fazendo proliferar a vegetação e enriquecendo os solos na sua proximidade. No âmbito da ecologia da paisagem os corredores fluviais são as manchas lineares ou corredores nos quais são transportados materiais de um determinado sítio para outro (Bell 2012), promovendo fluxos que são fundamentais para assegurar a conectividade e a promoção da biodiversidade.

No caso da serra de Monchique, nomeadamente nas altitudes mais elevadas, os corredores fluviais apresentam caraterísticas de montanha, ou seja, pendentes bastante elevadas, com consequente elevada velocidade da água, erosão do solo e transporte de sedimentos, ficando, por vezes, em alguns locais a descoberto a rocha mãe.

As galerias ripícolas constituem sistemas de extrema importância tendo em conta as funções que desempenham e, desta forma, torna-se importante a manutenção do seu equilíbrio e estabilidade. Por um lado, constituem uma proteção do solo das margens servindo de barreira às águas da chuva, levando a que estas atinjam o solo com menor velocidade e, consequente, se verifique uma redução do efeito erosivo. Simultaneamente promovem a infiltração em detrimento do escoamento superficial. Por outro lado, em caso de precipitação torrencial e, consequente, aumento da velocidade de escoamento da água, é a vegetação ribeirinha que contribui para que ocorra diminuição da velocidade de escoamento da água.

Na Serra de Monchique é notável a presença de vegetação exuberante, com caraterísticas únicas no contexto regional em que este território se insere. É com alguma facilidade que se encontram portes arbóreos de grandes dimensões, com destaque para os plátanos (*Platanus sp*.), os castanheiros (*Castanea sativa*) e as nogueiras (*Juglans regia*). No entanto, é de salientar que a cultura do eucalipto (*Eucalyptus sp.),* espécie originária da Austrália, domina grande parte do território deste concelho e que algumas galerias ripícolas estão completamente descaraterizadas pela sua presença dominante.

O eucalipto domina grande parte da paisagem da Serra de Monchique, provavelmente causa do pensamento economicista a curto prazo, tendo em conta que esta espécie tem um retorno económico ao nível temporal muito inferior ao de outras espécies caraterísticas desta Serra. Quando é feito o corte e recolha da madeira de eucalipto há troços de linhas de água que ficam desprovidos de vegetação, ficando apenas os resíduos resultantes da exploração florestal, o que constitui um risco para os bens materiais e humanos presentes a jusante. A presença de eucalipto é uma pressão

significativa, contribuindo para a fragmentação dos habitats, e uma ameaça, devido ao aumento da exposição do solo à erosão e ao risco de incêndio.

A paisagem de montanha apresenta características completamente diferenciadas de outras tipologias de paisagem, em que a taxa de ocupação humana é geralmente baixa, os usos do solo e o coberto vegetal são diferenciados, existindo um património próprio (Santos e Correia 2010). Esta tipologia de paisagem, que se pode desfrutar em grande parte do concelho de Monchique é bastante vincada pela presença humana, sendo notório que a paisagem não é mais do que o resultado da intervenção do Homem no seu suporte físico, ou seja, no território (Fadigas 2007). Um dos maiores indicadores da intervenção do Homem nesta paisagem de montanha é a existência de banquetas, um pouco por todo o lado, nas quais são cultivados os produtos agrícolas que alimentam a população serrana. A agricultura é uma das principais atividades da serra de Monchique, assumindo-se como sendo de extrema importância na economia do concelho, embora atualmente assuma uma expressão muito menor que no passado, em que a cultura dos cereais imperava e fazia com que os moinhos de água operassem para a sua moagem.

A especificidade climática, associada à altitude, faz com a serra de Monchique seja o local de maiores precipitações na região do Algarve, conferindo-lhe assim extrema importância, no que diz respeito à disponibilidade de água. A existência de cascatas, bem como, de outro património ligado à água, como fontanários, lavadouros e moinhos de água estão presentes nesta serra. Em tempos, os pisões também foram importantes engenhos hidráulicos na economia desta região serrana, visto ser aqui que era fabricado grande parte dos tecidos da região algarvia (Sampaio 2008).

O concelho de Monchique também é rico em património edificado, com diversas igrejas, um convento e vários edifícios históricos. Contudo, é o património hidráulico que assume maior expressão na serra, cuja maior riqueza é a presença de água. Todo este património ligado à água, bem como, o enquadramento paisagístico, conferem ao concelho de Monchique uma riqueza única, incidindo o presente estudo no troço inicial da ribeira de Seixe, designado por Barranco dos Pisões.

O Barranco dos Pisões é uma linha de água de regime permanente, nasce na encosta Norte da Serra de Monchique, a cerca de 2,95 km a Nordeste da Foia, o ponto mais alto da Serra de Monchique e do Algarve. A ribeira de Seixe encontra-se com o Oceano Atlântico na praia de Odeceixe, constituindo neste último troço a fronteira entre a região do Algarve e a região do Baixo Alentejo. Ao longo do seu percurso, domina uma bacia hidrográfica que abrange territórios dos concelhos de Monchique, Odemira e Aljezur, tendo como principais afluentes a ribeira Grande e a da Perna Seca (Gascon 1993).

No que ao perfil da linha de água diz respeito, a localização deste troço da ribeira faz com que a pendente seja bastante elevada, pois a morfologia do terreno nesta área próxima da nascente é bastante acidentada com margens caraterizadas por vertentes abruptas. No entanto, ao longo da ribeira verifica-se uma diminuição gradual dos declives, apresentando já perto da foz um perfil longitudinal meandrizado, característico dos vales de aluvião.

No caso do Barranco dos Pisões e, relativamente à galeria ripária, encontram-se neste local espécies vegetais espontâneas, com destaque para as espécies de porte arbóreo. Neste contexto, é de destacar a presença de um plátano de grandes dimensões, que se encontra classificado como árvore de interesse público, desde 1947 (T. Águas 2013).

A análise holística dos recursos abióticos, bióticos e culturais e o diagnóstico efetuado conduziram ao desenvolvimento de uma proposta de intervenção para o Barranco dos Pisões que viesse melhorar a vivência que as populações têm neste local, que garantisse a sustentabilidade e promovesse simultaneamente o equilíbrio deste sistema natural.

3 - Água e património cultural na serra de Monchique

Na serra de Monchique, o recurso água surge por toda a parte, levando a que desde sempre a população serrana a utilizasse para proveito próprio, fosse para o próprio abastecimento e dar de beber aos animais, fosse na utilização da sua força para fazer funcionar um conjunto de engenhos de natureza hidráulica, nomeadamente pisões e moinhos. Ainda hoje se encontram vários engenhos e fontanários na Serra de Monchique, enriquecendo estes o espólio de património cultural ligado ao recurso água presente neste território e perpetuando a importância que este recurso teve outrora e que ainda se mantem hoje em dia.

De modo a contextualizar a intervenção proposta para o Barranco dos Pisões foi fundamental o estudo tanto da paisagem como do património cultural ligados ao recurso água existentes no concelho de Monchique. Do estudo resultou o agrupamento deste património ligado à água em várias tipologias, nomeadamente: pisões, moinhos, fontanários e cascatas.

Os pisões são estruturas de madeira que funcionam com recurso à força da água, pelo que se encontram normalmente próximos de linhas de água. No início da indústria têxtil os meios utilizados para o tratamento das lãs eram mecânicos, com recurso a pisões que efetuavam o pisoteio da lã, de modo a lhe conferir o acabamento necessário (Águas e Antunes 2013). Atualmente, na Serra de Monchique não são conhecidos engenhos destes a funcionar, nem sequer como peças museológicas. No entanto, este engenho foi bastante utilizado neste território, pois a serra era fértil em culturas de

algodão, o qual era utilizado para o fabrico de tecidos de qualidade, aos quais os pisões conferiam o acabamento final. Pensa-se mesmo que no local sobre o qual se debruça a intervenção tivessem existido vários engenhos destes, e daí a nomenclatura para este local ser Barranco dos Pisões. Na Figura III observa-se uma imagem do que seria um pisão da Serra de Monchique.

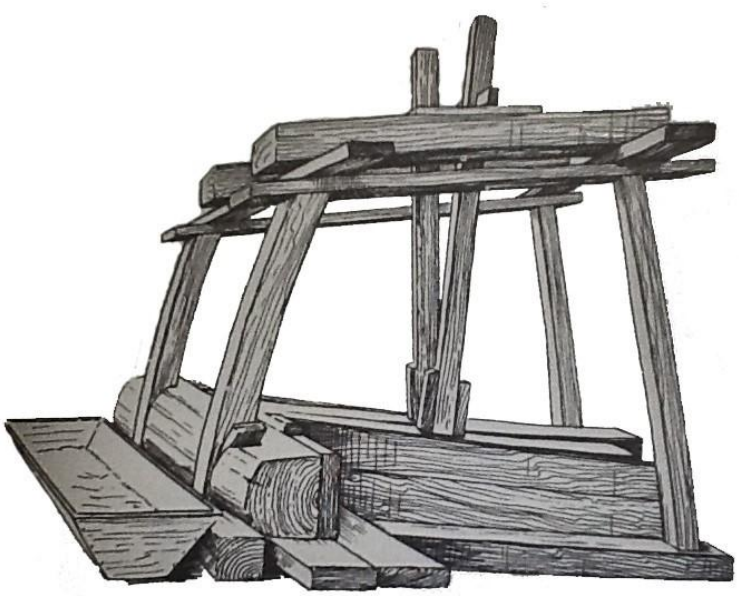


Fig. 3: Pisão. Fonte: (Oliveira e Galhano 1977)

A par dos pisões, os moinhos também são engenhos que trabalham com a força da água e cujo objetivo é moer o cereal, tendo o seu lugar de destaque junto às linhas de água da Serra de Monchique. Os moinhos ao utilizarem a força da água, as mós moíam o cereal transformando este em farinha, essencial para o fabrico de pão e alimentação de animais.

Os moinhos acabaram por ser importantes estruturas de apoio à agricultura, promovendo a cultura de cereais na serra de Monchique, surgindo por isso a necessidade de se moldar o terreno, transformando as encostas íngremes a Norte da Foia em socalcos aráveis onde eram produzidos os cereais. É ainda da gastronomia típica serrana que nos chegam sinais da importância da moagem de cereais, existindo na serra de Monchique um enchido tradicional feito à base de farinha de milho e sangue de porco.

No Barranco dos Pisões persiste até aos dias de hoje o Moinho do Poucochinho (Figura IV), constituído pela casa do moleiro, a sala da mó e a represa. Atualmente, o Moinho do Poucochinho com fins museológicos contribui para perpetuar a memória daquela que se assumiu em tempos como uma das mais importantes indústrias tradicionais neste território, a moagem de cereal.



Fig. 4: Moinho no concelho de Monchique

Os fontanários, às vezes chamados de chafariz ou somente por fonte, são estruturas providas de uma ou mais bicas, de onde jorra água, geralmente localizados em espaços abertos à visitação pública. Afirmando-se a Serra de Monchique como um território rico no recurso água, surgem diversas nascentes, as quais deram origem a vários fontanários espalhados um pouco por todo o concelho de Monchique.

No concelho de Monchique identificaram-se 28 fontanários, todos eles ainda com água corrente, embora algumas destas estruturas tenham chegado ao dia de hoje em elevado estado de degradação. Contudo é possível encontrar vários fontanários em bom estado, verificando-se alguma preocupação por parte das autoridades locais na preservação deste património construído.

A água de Monchique, à qual está associada a influência histórica das termas com a presença dos romanos nas Caldas de Monchique e com grande reconhecimento a nível nacional, apresenta caraterísticas únicas nomeadamente ao nível do pH que se apresenta bastante básico, possuindo desta forma propriedades curativas que desde há muito são apreciadas pela população local e pelas populações na periferia da serra. Esta característica da água faz com que a utilização dos fontanários seja constante, nomeadamente dos localizados mais próximos de estradas e acessos, sendo o estado de conservação mediano nestes casos.

A presença de fontanários é recorrente junto às estradas nacionais e municipais. No passado estes fontanários serviam para saciar a sede aos viajantes apresentando uma arquitetura bastante particular, tendo sido todos mandados construir pela Junta Autónoma das Estradas na primeira metade do século XX, apresentando uma arquitetura característica do Estado Novo, conforme se pode observar na Fig. 5.



Fig. 5: Fontanários no concelho de Monchique

As cascatas, formadas pelas diferenças abruptas de cotas no perfil da linha de água, constituem, normalmente, dos locais mais aprazíveis de uma determinada paisagem. No caso da Serra de Monchique estão identificadas três cascatas (Figura VI), nomeadamente a Cascata do Barbelote, a do Chilrão e a do Penedo do Buraco, localizando-se esta última a montante do Barranco dos Pisões. As últimas duas localizam-se junto a estradas nacionais, pelo que o acesso é facilitado, mas o mesmo não se passa com a cascata do Barbelote, que sendo a maior queda de água da serra de Monchique, é de difícil acesso.



Fig. 6: Cascatas no concelho de Monchique

A principal obrigação do ser humano neste tipo de locais é a não degradação dos mesmos garantindo a manutenção dos parâmetros de qualidade que já existem naturalmente. À semelhança do sítio do Barranco dos Pisões, as cascatas da serra de Monchique são locais bastante procurados pela população para fomentar o contacto com a natureza e daí a necessidade de se estabelecerem um conjunto de alertas e regras para a utilização destes espaços, de modo a se manter a harmonização entre a vivência humana e a natureza.

4 - Estratégia de intervenção para proteger e gerir o Barranco dos Pisões

O principal objetivo da estratégia de intervenção definida para o Barranco dos Pisões é o do criar e promover a interação do Homem com os sistemas fluviais, e que os estes espaços sejam vividos e geridos de uma forma sustentável. Pretende-se ainda que a proposta apresentada consiga fomentar estratégias de desenvolvimento local, com base no património cultural e natural existente, e na

implementação de programas educativos na área do ambiente que advirtam as gerações mais novas para a importância da correta gestão dos recursos naturais, nomeadamente a água e o património a ela associado.

A estratégia adoptada para o desenvolvimento da proposta teve por base o conhecimento dos recursos abióticos, bióticos e culturais presentes neste território, o seu diagnóstico e de que modo estes recursos poderiam ser utilizados e valorizados em prol da proposta, promovendo simultaneamente a salvaguarda e proteção dos recursos e dos valores naturais e culturais; a valorização e afirmação territorial; a gestão e o ordenamento sustentado do Barranco dos Pisões.

Da análise efetuada evidenciarem-se algumas das características locais, essencialmente associadas ao património cultural e natural. Verificou-se que o troço da ribeira denominado por Barranco dos Pisões possui um moinho de água recuperado e com fins museológicos, dois parques de merendas, um fontanário, uma galeria ripícola bem definida e, em mediano estado de conservação, com especial destaque para o plátano classificado.

Tendo em conta as caraterísticas do território a intervir e, com o objetivo de gerir e ordenar de forma integrada, foram considerados, além da Convenção Europeia da Paisagem (Conselho da Europa 2000), os instrumentos de gestão territorial (IGT), nomeadamente, a Rede NATURA 2000, o Programa Nacional da Política para o Ordenamento do Território (PNPOT), o Plano Regional de Ordenamento do Território do Algarve (PROTAL) e o Plano Diretor Municipal de Monchique (PDM). Os IGT referidos identificam o local de intervenção como zona natural a proteger, nomeadamente ao nível dos recursos naturais.

De acordo com a Convenção Europeia da Paisagem, “Paisagem designa uma parte do território, tal como é apreendida pelas populações, cujo carácter resulta da ação e da interação de fatores naturais e/ou humanos", ou seja, a paisagem enquanto sistema complexo e dinâmico, integra várias dimensões (ecológica, cultural, socioeconómica, sensorial) e é construída a partir dos elementos que ocorrem num determinado local, permitindo a imagem visual resultante a respetiva apreciação (Antunes e Coutinho 2017). A referida Convenção tem por objetivo promover a proteção, a gestão e o ordenamento da paisagem através da adopção de medidas específicas, nomeadamente, a sensibilização da sociedade para o valor, o papel e as transformações que ocorrem na paisagem.

No que à Rede NATURA 2000 diz respeito, enquanto rede ecológica para o espaço comunitário da União Europeia, verifica-se que praticamente todo o concelho de Monchique é abrangido tanto pela diretiva AVES como pela diretiva HABITATS. Constitui o principal instrumento para a conservação da natureza na União Europeia e tem como finalidade assegurar a conservação a longo prazo das espécies e dos habitats mais ameaçados da Europa, contribuindo para parar a perda de

biodiversidade. Nestas áreas de importância comunitária para a conservação de determinados habitats e espécies, as atividades humanas deverão ser compatíveis com a preservação destes valores, visando uma gestão sustentável do ponto de vista ecológico, económico e social.

Tanto o PNPOT como o PROTAL seguem a mesma linha de proteção enunciada pela REDE NATURA 2000, evidenciando ainda a fragilidade dos recursos hídricos no contexto da região do Algarve e a necessidade da criação de estratégias para a preservação e gestão dos corredores fluviais. Também é de referir que o PROTAL (CCDR Algarve 2007) prevê a "promoção e valorização sócio-económica das zonas ribeirinhas". O PDM identifica uma faixa com a largura de 10 metros, em cada uma das margens das linhas de água não navegáveis, como faixa de proteção e de domínio público hídrico. A consulta destes instrumentos revelou-se essencial para o desenvolvimento de uma proposta ponderada e integrada, tendo por base a melhoria e sustentabilidade do local a intervir, a gestão e preservação do património natural e cultural.

Na estratégia de intervenção para o Barranco dos Pisões foram preconizadas intervenções ao nível da linha de água e ao nível das estruturas construídas, ou seja, no âmbito do património ligado à água.

A requalificação e restauração dos cursos de água apresentam duas componentes tecnológicas distintas. A primeira do domínio das engenharias civil e hidrológico / hidráulica, que trata de aspetos de estabilidade das margens, geometria do escoamento, capacidade dos leitos, transporte sólido, erosão e equilíbrio do leito; a segunda do domínio das engenharias biofísicas e do ambiente que intervêm ao nível dos ecossistemas e da requalificação ambiental, com a definição de parâmetros da qualidade da água, da biodiversidade e da vegetação aquática e ribeirinha (C. Antunes, et al. 2014).

Ao nível da presente linha de água a abordagem de gestão foca-se na utilização de técnicas no domínio da engenharia natural, que articulando aspetos interdisciplinares podem potenciar, estimular e acelerar o processo de reabilitação e requalificação, atendendo à especificidade deste curso de água. O tipo de soluções preconizadas promove a melhoria dos ecossistemas aquáticos e marginais, criando condições para o estabelecimento de um progressivo "continuum" ecológico e a requalificação da rede hidrográfica.

Tendo em conta a velocidade de escoamento da água foram preconizadas intervenções com vista à proteção e consolidação das margens, nomeadamente a colocação de gabiões vegetados nas secções onde a linha de água evidencia problemas de erosão. É ainda proposta a consolidação de duas ilhotas naturais, que se formaram ao longo dos anos, com recurso a materiais locais, tendo estas ilhas como principais funções a redução da velocidade de escoamento e a promoção da biodiversidade. Ainda no domínio de redução da velocidade de escoamento, da capacidade de transporte e erosão, mas, também, associada à fruição do lugar e ao lazer está prevista a construção de um açude, soleira em

pedra natural de Monchique, de modo e promover a existência de um plano de água que nos meses quentes de Verão possa ser utilizado pela população.

Como os sistemas ribeirinhos são ecossistemas altamente sensíveis é fundamental sensibilizar e alertar a população da importância destes sistemas e da necessidade da sua preservação.

Ao nível do património construído evidencia-se o Moinho do Poucochinho, com funções museológicas e etnográficas, as áreas de parque de merendas e uma ruína localizada junto ao plátano classificado. Para melhor o acesso aos parques de merendas está prevista a construção de uma ponte pedonal, que permita a ligação entre as duas áreas.

Relativamente à ruína existente está prevista a sua reabilitação e a implementação neste local de um Centro Interpretativo da Dinâmica Ribeirinha de Montanha para que se sejam criadas condições que permitam o desenvolvimento de atividades no âmbito da educação ambiental. Tornar o espaço acessível a todos também era uma preocupação desta estratégia de intervenção. No entanto, face à topografia bastante acidentada, não é possível que o espaço seja todo ele acessível a pessoas com mobilidade reduzida.

Face à estratégia delineada para o Barranco dos Pisões, considera-se que a intervenção preconizada terá resultados bastantes positivos. Além de aumentar a qualidade de vida das muitas pessoas que visitam este local todos os anos, induz melhorias na qualidade ambiental do sistema fluvial e do património construído, associado à presença da água.

5 - Considerações finais

Numa região em que a falta de água é um problema de cariz social, a serra de Monchique marca a diferença, assumindo o património e a paisagem ligados à água um papel fundamental, nomeadamente como elementos identitários e estruturantes desta serra do sul de Portugal. A gestão da água deve ser feita desde a sua origem, seja quando esta toca a superfície terrestre, no caso da precipitação, seja quando esta brota de uma nascente e corre pelos vales abaixo dando expressão a um curso de água. O respeito das dinâmicas do ciclo da água com a criação de estratégias que promovam a infiltração e, consequentemente, a diminuição da quantidade de água que escorre superficialmente permitirá a alimentação de aquíferos, garantindo uma reserva de água, tendo em conta que os aquíferos são uma das principais fontes de abastecimento de água, tanto para consumo humano como para satisfação das necessidades agrícolas. Em conjugação com estas estratégias é fundamental a implementação de medidas com vista à redução dos efeitos erosivos, o que permitirá não apenas a sustentabilidade deste recurso como também evitará que este, que é um bem

precioso, venha a constituir uma ameaça. A gestão da água é um tema pertinente e delicado, nomeadamente em territórios pouco povoados do interior e onde não há uma política florestal implementada de forma eficaz. A proliferação de espécies exóticas como o eucalipto e, a consequente exploração, deixando as encostas completamente desprovidas de vegetação, induzindo elevadas taxas de erosão hídrica na bacia. Neste enquadramento, a gestão da galeria ripária também é de extrema importância, nomeadamente através da implementação de mediadas que promovam o desenvolvimento de espécies autóctones. No caso dos corredores fluviais de montanha, como é o caso em estudo, onde a água se desloca a velocidades elevadas, a presença de vegetação ripícola é essencial, mas, por vezes, também é necessário recorrer a técnicas que promovam a consolidação e estabilização das margens e, consequentemente, a diminuição de velocidade da água. No Barranco dos Pisões, tendo em conta a paisagem envolvente e sensibilidade ambiental, as técnicas a utilizar devem ser no domínio da engenharia natural, por exemplo, gabiões vegetados. Afirmando-se este local como um espaço de lazer e de memória, bastante utilizado pela população, considerou-se ser estratégico a definição de um programa com vista à melhoria das condições do espaço, tendo como premissas a valorização e gestão sustentável dos recursos, do património natural e cultural presentes, permitindo que as gerações vindouras se apercebam como os seus antepassados criaram as condições de vida atuais. Os rios e respetivos corredores fluviais sempre fizeram parte da vida das populações, devendo o Homem tirar o maior partido dos múltiplos recursos, naturais e culturais que lhe estão associados. No enquadramento rural, o papel da água como factor de produção e de benefício ambiental é extremamente reconhecido, daí a aceitação e papel sociocultural dos cursos da água e, mais recentemente, valorizado do ponto de vista de lazer, recreativo e paisagístico. É de referir que esta estratégia pode ser aplicada a outras linhas de água, de carácter permanente, de modo a potenciar-se o usufruto desta tipologia de espaços por parte da população, tendo em conta que são espaços bastante ricos do ponto de vista cultural, mas essencialmente na componente natural.

Bibliografia

Águas, Tiago Santana, e Carla Rolo Antunes. "Paisagem e Património Ligados à Água na Serra de Monchique." *Água, Cultura e Sociedad.* Vigo: II Congresso Internacional de Ingenieria Civil Y Territorio, 2013.

Águas, Tiago. *Recuperação de Corredores Fluviais de Montanha - Barranco dos Pisões - Monchique.* Universidade do Algarve, Faro: UAlg, 2013.

Antunes, C. R., e M. A. Coutinho. *O papel da água na construção da paisagem.* Vol. 1, em *Estudos de Paisagem*, 216-243. Lisboa: Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa ISBN 978-972-96844-8-7, 2017.

Antunes, C., M. A. Coutinho, M. A. Coutinho, e G. Sousa. “Bioengineering technology for the restoration of river systems in the Sorraia's valley.” *World Forum on Soil Bioenginnering and Land Management New Challenges.* Cascais: ISBN 978-989-20-4788-1, 2014. 239-247.

Bell, Simon. *Landscape - Pattern, Perception and Process.* Oxon: Routledge, 2012.

Cunha, Fernando Reis. *O Clima do Algarve.* Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa - Instituto Superior de Agronomia, 1957.

CCDR Algarve. *Plano Regional de Ordenamento do Território do Algarve.* Ministério do Ambiente, Ordenamento do Território e Desenvolvimento Regional, Faro: CCDR Algarve, 2007.

Conselho da Europa. *Convention Européenne du Paisage et Rapport explicatif.* Estrasburgo: Conselho da Europa, 2000.

d'Abreu, Alexandre Cancela, Teresa Pinto Correia, e Rosário Oliveira. *Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental.* Vol. V. V vols. Lisboa: DGOTDU, 2004.

Fadigas, Leonel. *Fundamentos Ambientais do Ordenamento do Território e da Paisagem.* Lisboa: Edições Sílabo, 2007.

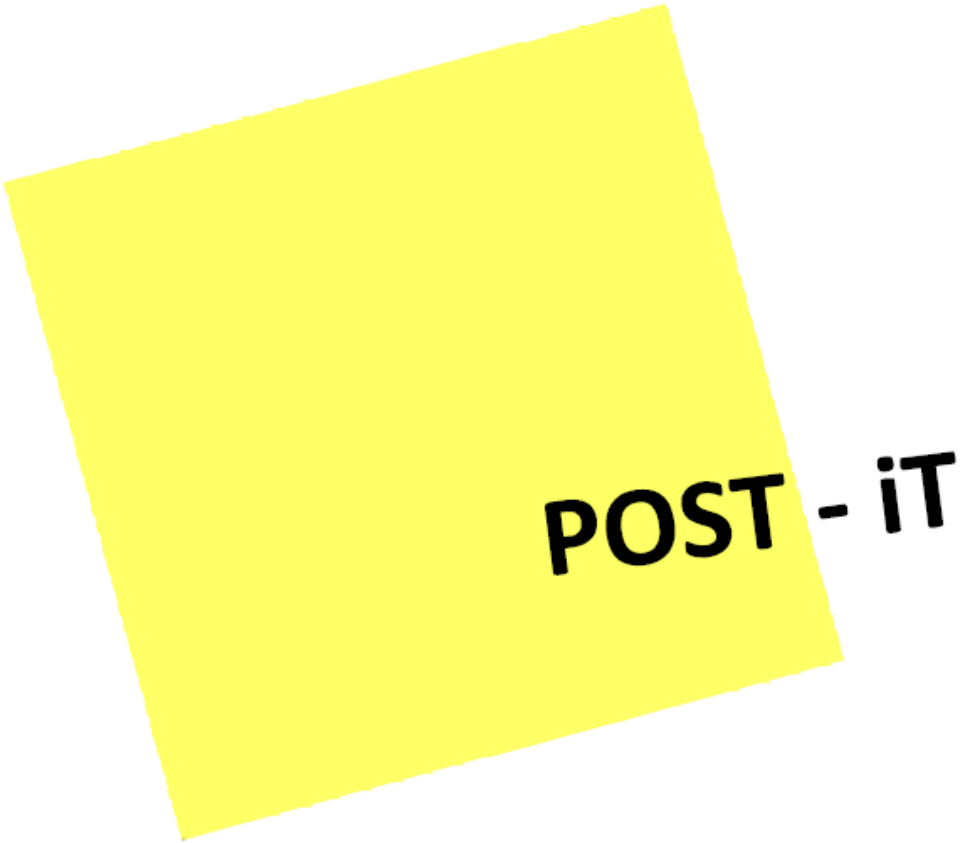
Gascon, José António Guerreiro. *Subsídios para a Monografia de Monchique.* 2ª Edição. Faro: Algarve em Foco, 1993.

Oliveira, Ernesto Veiga de, e Fernando Galhano. *Tecnologia Tradicional - Pisões Portugueses.* Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Cientifica - Centro de Estudos de Etnologia, 1977.

Pessoa, Fernando Santos. “A Morte da Paisagem no Algarve.” In *Intervir na Paisagem*, de Fernando Santos Pessoa, 65. Lisboa: Argumentum, 2017.

Santos, J., e P. P. Correia. “Paisagens de Montanha no séc. XXI.” *Congresso Paisagem e Território.* Lisboa, 2010.

Sampaio, José Rosa. *A Antiga Indústria Têxtil no Concelho de Monchique.* Monchique: José Rosa Sampaio, 2008.


POST - iT

O DESENHO DE DUARTE DE ARMAS COMO REGISTO DA PAISAGEM

Tomás Reis

A propósito de uma vistoria às fortalezas do reino, Duarte de Armas desenhou a paisagem fronteiriça em Portugal e Espanha. O registo dessa viagem chegou até hoje, em dois códices ilustrados. Além do levantamento das fortalezas, foram ilustrados pormenores da viagem de reconhecimento. Surgiu assim um registo inédito da paisagem.

O códice B, presente na Biblioteca Nacional de Madrid, foi truncado e alterado, estando mesmo incompleto. Já o códice A, que está no Arquivo Nacional Torre do Tombo, cujos desenhos são mais detalhados, está em melhor estado de conservação. Nele constam 110 vistas panorâmicas de 55 fortificações fronteiriças, ou seja, duas vistas de cada lugar. A primeiras representações referem-se a Castro Marim, junto à foz do Guadiana. Ao longo das páginas seguintes, são representadas as vistas das fortalezas num percurso feito ao longo da fronteira com Espanha, de sul para norte. O códice A inclui ainda plantas das fortalezas, uma vista de Barcelos e três de Sintra, povoações mais afastadas da fronteira.

As diferenças entre os desenhos dos dois códices podem sugerir que o códice A, mais aperfeiçoado, é uma cópia do B, que teria sido esboçado durante a viagem de reconhecimento. Contudo, o nível de detalhe presente no códice B já é assinalável, pelo que seria improvável que Duarte de Armas o tivesse utilizado durante a viagem. Por essa razão, podem ter existido outros esboços durante o processo.

O desenhador retratou-se, por vezes surgindo mais do que uma vez no mesmo desenho, montado a cavalo e com um acompanhante, que viaja a pé. Algumas representações são detalhadas na

indumentária e até na fisionomia destes dois viajantes: o cavaleiro, Duarte de Armas, usa turbante à mourisca, enquanto o acompanhante, criado ou aprendiz, usa uma gorra. Cada um segura a sua lança, enquanto se dirigem à próxima fortaleza. O sentido do percurso parece evidente nos desenhos de Castelo Rodrigo: os dois viajantes chegam vindos de sul e, no desenho seguinte, partem para norte, rumo a Freixo de Espada à Cinta.

Se o sentido do percurso parece ser consistente ao longo dos desenhos, a data da viagem e da elaboração dos desenhos é menos consensual. Manuel da Silva Castelo Branco sugere que a viagem teve início em Castro Marim, na primavera de 1509, e acabou em Caminha, 900 quilómetros e cerca de 7 meses depois. A seguir, Duarte de Armas terá regressado a Lisboa, passando por Barcelos. Mesmo com a deslocação a Sintra, deu início ao trabalho de gabinete, de aperfeiçoamento dos desenhos e de conclusão dos dois códices.

Esta encomenda real surgiu numa altura em que várias fortalezas do reino estavam a ser reparadas. Contudo, além de evidenciarem o estado de conservação das edificações, os desenhos representam elementos da paisagem envolvente. Distinguem-se as povoações, os habitantes, as cenas do quotidiano, os campos agrícolas, os rios, os rochedos e até as árvores, por vezes reconhecíveis na sua espécie. Terá sido o primeiro desenhador naturalista em Portugal? Efetivamente, da visita às fortalezas do reino, o desenhador fez um testemunho único da paisagem que encontrou.

Alguns dos elementos de paisagem representados são ainda reconhecíveis na atualidade. É o caso dos penhascos de Monsanto e Penha Garcia, do relevo e dos vales dos rios. Os desenhos são enriquecidos por um código gráfico coerente, que faz uma distinção entre paúis, dunas e rochas. No rio Minho é representada uma ave aquática junto da torre de Lapela, que hoje subsiste. No Guadiana vê-se um moinho de maré, numa zona hoje dominada por salinas. Na vegetação natural, distinguem-se frondosos arvoredos nas encostas de Castelo de Vide e Castelo Branco. A vinha, o olival e o pomar são referidos quer graficamente, quer nas notações. Aparecem na proximidade dos núcleos urbanos. Estes, por sua vez, são representados com minúcia: aparecem várias tipologias de edifícios e até exemplos de arquitetura vernacular. Veja-se o exemplo dos telhados em colmo (Montalegre) ou em xisto (Penas Róias).

O Livro das Fortalezas, além de ser pioneiro na representação da paisagem ao natural em Portugal, demonstra o progressivo interesse pelo território fora dos recintos muralhados. A qualidade destes desenhos já foi comparada aos de Villard de Honnecourt e Francesco Giorgio Martini. Apesar de assinaláveis erros de perspetiva, “d’étonnantes fautes de perspective” apontados por Comte Atanazy

Raczynski, os desenhos das fortalezas não deixam de apontar as mudanças que ocorreram na paisagem raiana, ao longo dos últimos cinco séculos.

Terá Duarte de Armas sido o primeiro desenhador da paisagem ao natural em toda a Europa? Decerto existem obras anteriores onde a paisagem é representada ao natural. Guillaume Revel, no século anterior, terá empreendido um livro manuscrito, onde foram representados vários castelos franceses. No *Armorial de Auvergne*, as representações das vilas muralhadas parecem ter afinidade com o trabalho de Duarte de Armas.

Contudo, além da representação da paisagem, existem elementos gráficos que retratam a viagem de reconhecimento. Assim, esta obra pode ser pioneira entre os livros de viagens ilustrados. Livros como este, a par do *Álbum de Desenhos das Antigualhas*, de Francisco de Holanda, ou *Rélation d'une Voyage au Levant*, introduzem uma nova conceção do mundo. Ao longo da Idade Moderna, os livros de viagens ilustrados desempenhariam um papel fundamental nas viagens de exploração.



Duarte de Armas retratou-se com o seu escudeiro, enquanto se aproximava de Castelo Rodrigo.
Fonte: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=3909707>, consultado em 08/08/2018.

Bibliografia

Brilhante, Miguel de Carvalho (2015). *Juromenha: a chave do Guadiana - o lugar, a fortificação e o futuro*. Tese de Mestrado em História de Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Castelo Branco, Manuel da Silva (1997). Introdução. In: Armas, Duarte de. *Livro das Fortalezas*. Edições Inapa e Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.

Faria, Miguel Figueira de (1995). Fortificações de Portugal na Fronteira da Extremadura Espanhola. In: *Anais*, Volume II, Série História. Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa.

Holanda, Francisco de (1989). *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*. Livros Horizonte, Lisboa.

Pimenta, Alfredo (1944). *Duarte Darmas e o seu livro das fortalezas*. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.

Pina, Rui de (1990). *Crónica de D. João II*. Publicações Alfa, Lisboa.

Raczynski, Comte Atanazy (1847). *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*. Jules Renouard et Cie ed. Paris, 1847. p. 74. Acessível em <http://purl.pt/6391/6/ba-259-2-p_PDF/ba-259-2-p_PDF_24-C-R0150/ba-259-2-p_0000_rosto-guarda_t24-C-R0150.pdf>, consultado em 06/11/2017.

Revel, Guillaume (1401-1500). *Registre d'armes » ou armorial d'Auvergne, dédié par le hérault Guillaume Revel au roi Charles VII*. Paris, Bibliothèque Nationale de France. Acessível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470455b/f21.item.zoom>, consultado em 27/11/2017.

Simancas, D. Manuel González (1911). Plazas de guerra y castillos medievales de la frontera de Portugal - estudios de Arquitectura militar. In: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomos XXII a XXV. Madrid.

Tournefort, Joseph Pitton de (1717). *Relation d'un Voyage du Levant*. Imprimerie Royale, Paris. Acessível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85336n>, consultado em 07/11/2017.

OS USOS DA PAISAGEM,

ENTRE HERANÇA E DESENVOLVIMENTO

Véronique Zamant

Resumo: Historicamente utilizado como base de identidade territorial, a paisagem agora merece uma atenção crescente na formulação de políticas urbanas e mais especificamente nas políticas de patrimonialização.

Quais tradições do conceito de paisagem são incorporadas em políticas de patrimonialização? Como a interpretação do patrimônio influencia a percepção de uma paisagem? Como se pode pensar, construir e reivindicar a escala paisagística de uma nova identidade territorial na articulação entre as questões relacionadas ao patrimônio e os de planejamento? Em que medida a paisagem pode contribuir para a evolução das políticas territoriais, enfrentando um triplo desafio de competitividade internacional, desenvolvimento sustentável e reconhecimento das especificidades locais?

Estas questões são levantadas a partir dos resultados de uma pesquisa etnográfica sobre o procedimento de patrimonialização de parte dos territórios da cidade do Rio de Janeiro para a Unesco para a obtenção do título de “paisagem cultural". Na análise das diferentes representações cartográficas da "paisagem cultural" carioca, deciframos os múltiplos usos que são feitos visando a elaboração de uma narrativa patrimonial.

Propomos contribuir para um debate sobre o lugar da paisagem na renovação territorial no Brasil questionando a articulação entre paisagem e patrimonialização num contexto territorial onde os desafios da competitividade e do desenvolvimento sustentável são acentuados.

Palavras chaves: Patrimônio; Paisagem; DesenvolvimentoTterritorial; Rio de Janeiro; Cartografia.

THE USES OF LANDSCAPE,

BETWEEN HERITAGE AND DEVELOPMENT

Véronique Zamant

Abstract: Historically used as territorial identity basis, the landscape now becomes an increasing interest for urban policies and more especially for heritage policies.

Which traditions from landscape concept are included in heritage policies? How does heritage interpretation influence the landscape perception? How can we think, build and claim the landscape scale of an incoming territorial identity through the articulation between heritage and town planning challenges? How can landscape participate in the evolution of territorial policies, facing a triple challenge of international competition, sustainable development and local specificities recognition?

These questions are taken from ethnographic research results concerning the heritage process of part of Rio de Janeiro territories for World Heritage title as “cultural landscape”. From the analysis of the different cartographic representations of the carioca cultural landscape, we decrypt the various uses, which are done, considering this purpose of heritage narrative elaboration.

We propose to contribute to the debate on the role of the landscape in territorial renovation in Brazil, questioning the articulation between landscape and heritage process in territorial contexts where competition and development challenges are increasing.

Keywords: Heritage; Landscape; Territorial Development; Rio de Janeiro; Cartography.

OS USOS DA PAISAGEM,

ENTRE HERANÇA E DESENVOLVIMENTO

Véronique Zamant

Introdução

A noção de paisagem se refere tanto ao ambiente ao nosso redor quanto ao modo como a percebemos. Por isso, a paisagem não só é o mundo que nos rodeia, mas também é uma construção desse mundo resultando duma produção social e cultural (Walter 2005). Desta maneira, a evolução das significações do termo paisagem[174] sempre foi de uma grande complexidade. Face a essa complexificação, propomos questionar, desde uma posição antropológica, as representações de uma paisagem, feitas no contexto de um procedimento de patrimonialização na Unesco para compreender como o modo de usar essa noção pode fazer eco às diferentes concepções da paisagem. O procedimento de patrimonialização de uma paisagem na Unesco supõe a princípio, o encaixe numa abordagem específica: a paisagem cultural[175]. Essa abordagem, formulada no corpus normativo das instituições patrimoniais brasileiras (Iphan) e internacionais (Unesco) (Zamant 2017), vem ampliar os numerosos debates ao redor da polissemia e da subjetividade da noção de paisagem. Ao mesmo tempo, precisa delimitar o objeto patrimonial numa cartografia para poder depois assegurar a sua preservação e a sua gestão.

[174] Anne Cauquelin, no livro dela "l'Invention du paysage" (2002(a)) faz o histórico dessa noção na Europa. Ela explica como a noção de paisagem foi concebida e construída como equivalente da natureza através da pintura durante o Renascimento e depois se desenvolveu em diferentes disciplinas como a literatura e a arquitetura dos jardins. Essa abordagem histórica lhe permite apontar como no contexto contemporâneo, a âmbito da paisagem se alargou para incluir dimensões ligadas ao entorno e as tecnologias audiovisuais; um conjunto de práticas que desmente a crença comum numa naturalidade da paisagem. Em seu livro (Le site et le paysage 2002(b)), Anne Cauquelin fala novamente da artificialidade da paisagem e apresenta a noção de « sitio »como ponto de encontro entre artificialidade da paisagem e a ilusão de natureza.

[175] https://whc.unesco.org/en/culturallandscape/ (acesso em abril 2018).

Como se faz a transição entre uma ideia de paisagem e a sua representação? Desde que escala vem essas representações e o que as suas articulações dentro de um território[176] nos revelam quanto a processo de construção da paisagem cultural? Como e em função de que os limites duma cartografia representando uma paisagem cultural são selecionadas?

Com base nos resultados de uma pesquisa etnográfica realizada entre 2011 e 2013[177] propomos analisar as representações cartográficas[178] da paisagem cultural carioca nas diferentes etapas do procedimento de patrimonialização, de parte dos territórios da cidade do Rio de Janeiro para a lista do Patrimônio Mundial da Unesco, que começou no início dos anos 2000 e terminou em julho de 2012[179] com a obtenção do título "paisagem cultural". Durante os dez anos de preparação, as três tentativas de candidatura sempre incluíram a zona sul da cidade (figura 1). Porém, observamos na escala dos bairros uma evolução dos territórios incluídos e depois excluídos[180] (figura2). Essas lacunas e sobreposições nas cartografias apontam a multiplicidade de representações possíveis de uma paisagem cultural a partir de um só território, resultando de uma interação entre um olhar específico sobre os territórios da cidade e o peso dos desafios da época. A partir dos resultados desta análise, estruturada em torno de quatro interpretações do que uma paisagem cultural pode ser, queremos entender por um lado, em que medida as diferentes apreensões da figura da paisagem contribuem para o desenvolvimento de uma narrativa patrimonial e de uma política de ordenamento do território, e por outro lado entender os diferentes usos que são feitos dessa paisagem de acordo com os objetivos de desenvolvimento e mercantilização territorial.

[176] A palavra «território» está concebida aqui como «espaço geográfico apropriado e ocupado por um grupo de homens quem se identifica a isso es se baseia sobre essa parte da identidade dele ao mesmo tempo que a implementação de um poder legitimo.» (Théry 2006)

[177] Essa etnografia foi desenvolvida no contexto de uma pesquisa de doutorado sobre a construção da paisagem carioca (Zamant 2015).

[178] Apesar da dimensão demiúrgica (J. B. Harley 1995 (1989); Jacob 1992; Lussault 2009), a carta beneficiou durante muito tempo de uma presunção de realidade (Cosgrove 2008) voltando-se a base dos projetos que vem transformando um territorio. Mas, na linha de Elisée Reclus, a carta permaneceuma abstração que ignora os contextos geográficos, culturais e sociais, como o ponto de vista dos moradores e dos utilizadores (Ferretti 2007). Assim é frequentemente denegrida por culpa de aplanar as sitiuações e não transcrever a complexidade dos territórios. Face a essas criticas, nossa posição é de considerar a carta a partir de “uma dimensão antropológica atenta à especificidade dos contextos culturais e teóricos, pensando a natureza do objeto como de seus poderes intelectuais e imaginários “ (Jacob 1992, 21, 458). Consideramos assim que a carta não pode ser reduzida ao papel de camada, que não objeta uma representaçao de verdade, nem uma decalcomania.

[179] A obtenção do título paisagem cultural em 2012 seguiu duas tentativas anteriores (em 2001 e em 2004) e conclui dez anos de trabalho durante as quais as diversas dinâmicas dos fenômenos de mundialização foram cada vez mais presentes.

[180] Assim alguns lugares, reconhecidos como património à escala local ou nacional (cf. Fig. 1 carta (a)), foram excluidos das diversas candidaturas (cf. Fig. 2 carta (e)); outros foram excluidos da primeira, depois incluidos nas seguintes (cf. Fig. 2 carta (g)). Por fim, outros são escolhas permanentes (cf. Fig. 2 carta (h)) mas a maneira na qual foram apresentados pode mudar de uma candidatura a outra.

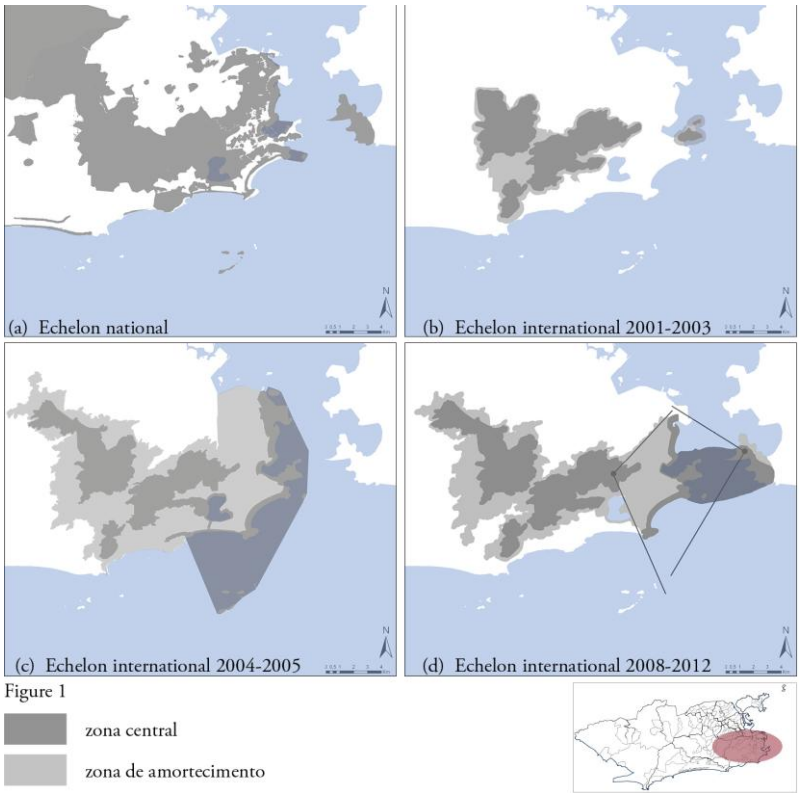


Fig. 1: Síntese dos elementos da paisagem carioca considerados como patrimônio na escala nacional e nos sucessivos dossiês.



Fig. 2: Cartografia das situações de exclusão e inclusão de espaços durante as diferentes candidaturas na Unesco e relativa aos elementos reconhecidos como patrimônio na escala nacional (essas situações só envolvem a zona principal e a zona de amortecimento).

A paisagem fragmentada:

«Rio de Janeiro: o Pão de Açúcar, a Floresta da Tijuca e o Jardim Botânico»

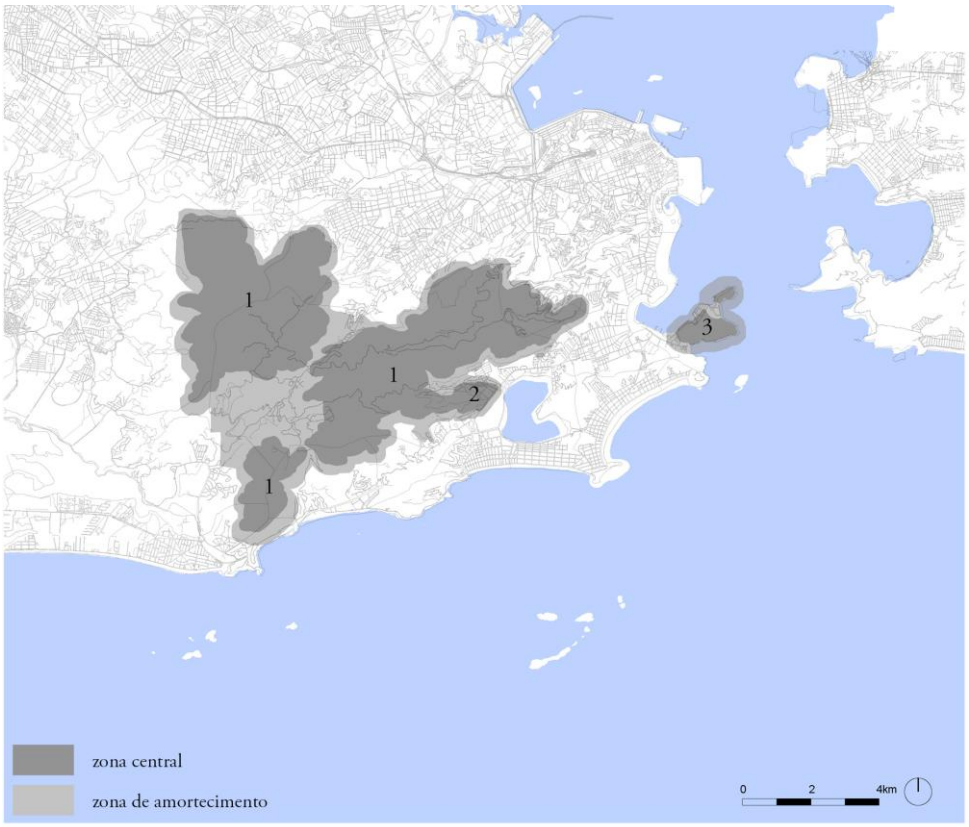


Fig. 3: A paisagem fragmentada. Zona delimitada para a candidatura de 2001-2003.

A carta do primeiro dossiê de candidatura identifica três entidades pertencendo à zona principal: os morros Pão de Açúcar, Urca e Cara de Cão, a Floresta da Tijuca e o Jardim Botânico. A delimitação dessas três entidades reemprega os limites administrativas dessas. Devido às características históricas e geomorfológicas das mesmas, cada uma dessas entidades ilustra uma abordagem diferente do homem em relação ao entorno e por isso à ideia de paisagem: O Jardim Botânico, além de ter um objetivo cientifico, se inscreve numa vontade de embelezamento e de saneamento das cidades, que faz eco aos jardins ornamentais e à arte dos jardins desenvolvida por as obras paisagísticas de Frederick Law Olmsted (1822-1903) e depois de Jean-Claude-Nicolas Forestier (1908). Nessas abordagens, «a «paisagem natural» é o resultado de uma intervenção penosa e continua do homem que não tem que deixar rastos» (Cauquelin 2002(a), 4). A paisagem nesse caso é o objeto privilegiado de uma elite, que a considera como um elemento natural que se tem que modelar e organizar para

tornar o lugar agradável à vista e funcional para pesquisas cientificas (Cosgrove 1984, 9). A natureza tem que tornar-se arte. A Floresta da Tijuca, apesar de ter sido inteiramente reflorestada ao fim do século XIX e voltando-se assim, como o jardim, uma criação intencional do homem, faz eco à ideia de uma nova conexão com a natureza original ficando uma « paisagem natural» que «passa a ser considerada como «forma» e considerada em «perspectivas monumentais»» (Pereira 2010, 157). As especificidades geomorfológicas dos morros e o lugar que têm no horizonte, os caracterizam como monumentos naturais e os acercam assim de uma visão iconográfica e simbólica da paisagem. Essas entidades paisagísticas se referem também a três declinações da paisagem cultural como descrito pela Unesco (Comité du Patrimoine Mondial 2008, p. 89-90): a paisagem como criação intencional do homem (Jardim Botânico e floresta da Tijuca), a paisagem evolutiva (a influência recíproca entre a floresta e a cidade) e a paisagem associativa (os morros com a estátua do Corcovado). A carta representa então três elementos solitários, escolhidos em função de critérios que vêm da escala internacional e ilustrando uma abordagem da paisagem influenciada por disciplinas através das quais nasceu e se desenvolveu no contexto ocidental (Cauquelin 2002 (a)). A paisagem é então considerada nesse primeiro dossiê como uma soma de monumentos naturais.

Por outro lado, notamos que na época da formalização dessa primeira cartografia, a Unesco faz ainda uma diferença entre o cultural e o natural na repartição dos critérios[181] e o Iphan ainda não possui instrumentos de regulamentação para a paisagem cultural[182]. Essa abordagem fragmentada da paisagem pode então ser considerada como resultado de um corpus de regulamentação que, no início dos anos 2000, não incita à um reconhecimento da paisagem como um conjunto.

> «O Brasil ainda não tinha bem resolvido esta questão da paisagem cultural e em 2005, parece que a gente começou a falar da paisagem cultural, mas não tinha muitas reflexões quanto a esse tema no campo do patrimônio.» [Rafael Winter, entrevista, Rio de Janeiro, abril 2011][183]

Enfim, as pressões de um contexto ambiental e de sociedade instável obriga a reduzir a área da zona de amortecimento e quebra a unidade necessária para a compreensão da candidatura:

> «[…] por exemplo, a Lagoa Rodrigo Freitas permite ligar entre elas as zonas do parque da Tijuca, mas não está integrada na candidatura por razões de poluição. A gente não podia fragilizar a candidatura com problemas ambientais ou sociais.

[181] A revisão em 2005 das «Orientações para Implementação da Convenção do Patrimônio Mundial» (Comité du Patrimoine Mondial 2005) anula essa separação e reconhece a imbricação natural/cultural na apreensão das paisagens culturais graças à transformação dos seis critérios culturais e quatro naturais em dez critérios únicos.

[182] Com objetivo de regulamentar as paisagens culturais, o Iphan adota em 2009 um texto titulado «paisagem cultural» (Iphan 2009).

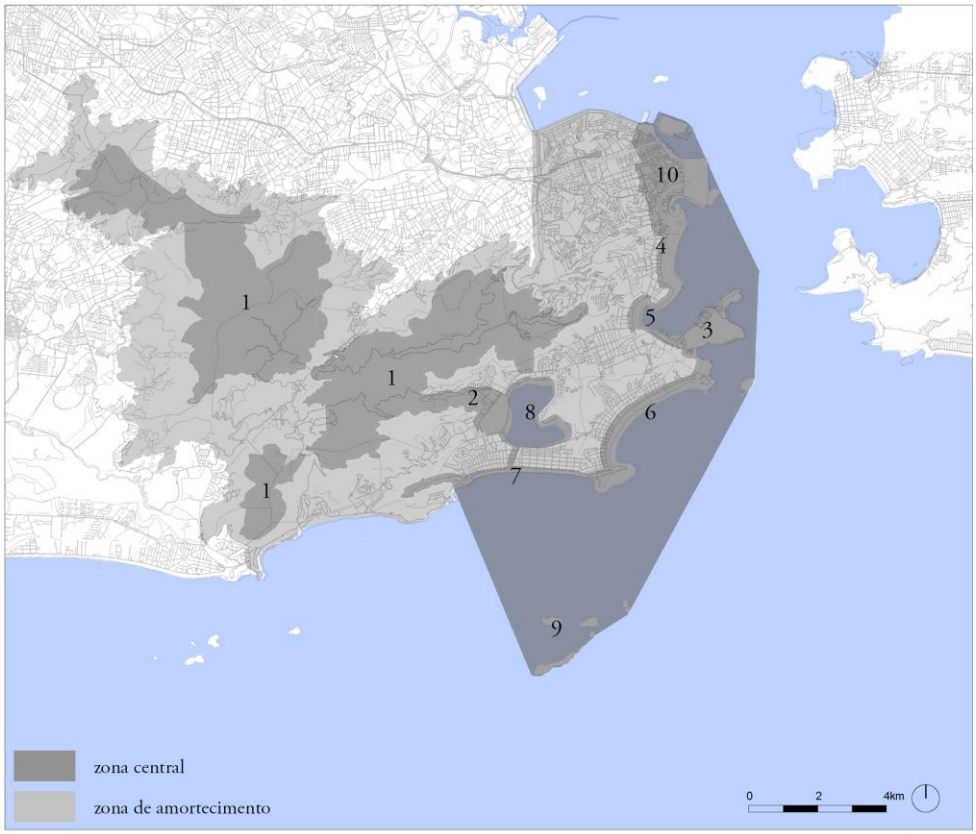
[183] Geografo, membro da equipe técnica.

Violência urbana, favelas não pacificadas, ocupação irregulares comprometiam a paisagem. Problemas de fragilidade ambiental dos ecossistemas, degradação da Lagoa Rodrigo de Freitas e da Baia de Guanabara que fundamentalmente tinha que ser a grande entrada para toda essa paisagem.» [Luiz Pizotti, entrevista, Rio de Janeiro, maio 2011][184]

Finalmente, essa leitura fragmentada da paisagem é imputada no momento da avaliação da candidatura, que se encontra ao fim negada pela *International Union for Conservation of Natur*e (IUCN 2003) e adiada pelo International Council of Monuments and sites (Icomos 2003).

A paisagem-mosaico:

«Rio paisagem cultural. Plano de gestão e conservação.»



1 Parque da Tijuca; 2 Jardim Botânico; 3 Moros Urca, Cara de Cao e Pao de Azucar; 4 Parque Flamengo; 5 Baia de Botafogo; 6 Copacabana; 7 Ipanema, Leblon; 8 Lago Rodrigo de Freitas; 9 ilhas oceânicas; 10 Centro historico

Fig. 4: A paisagem mosaico. Zona delimitada para a candidatura de 2004-2005.

[184] Luiz Pizotti arquiteto na secretaria munucipal do meio ambiente. Representante dessa no comitê técnico da primeira candidatura.

Em resposta aos comentários dirigidos à proposta precedente, a representação cartográfica desta segunda candidatura inclui todos os lugares abertos ao público[185] e que já têm legislação patrimonial, seja na escala local, regional ou nacional[186]. A paisagem é então concebida como um conjunto indivisível somando diversos elementos heterogêneos escolhidos por a sua dimensão iconográfica sem considerar o contexto. Assim pode ser considerada como um mosaico (Fig. 5):

> «(…) se tratava, na verdade, de uma soma de zonas da cidade. Por exemplo, a Lagoa Rodrigo de Freitas que estava incluída, mas sem o seu contexto urbano, uma parte do Jardim de Alah estava integrada, mas nem Ipanema, nem Leblon. A praia de Ipanema, sim, mas sem nenhuma relação com a cidade. Se tornou ao final numa certa escolha de cartões postais do Rio.» [Luiz Pizotti, entrevista, Rio de Janeiro, maio 2011]



Fig. 5: Ilustrações da primeira página do dossiê de 2004-2005.

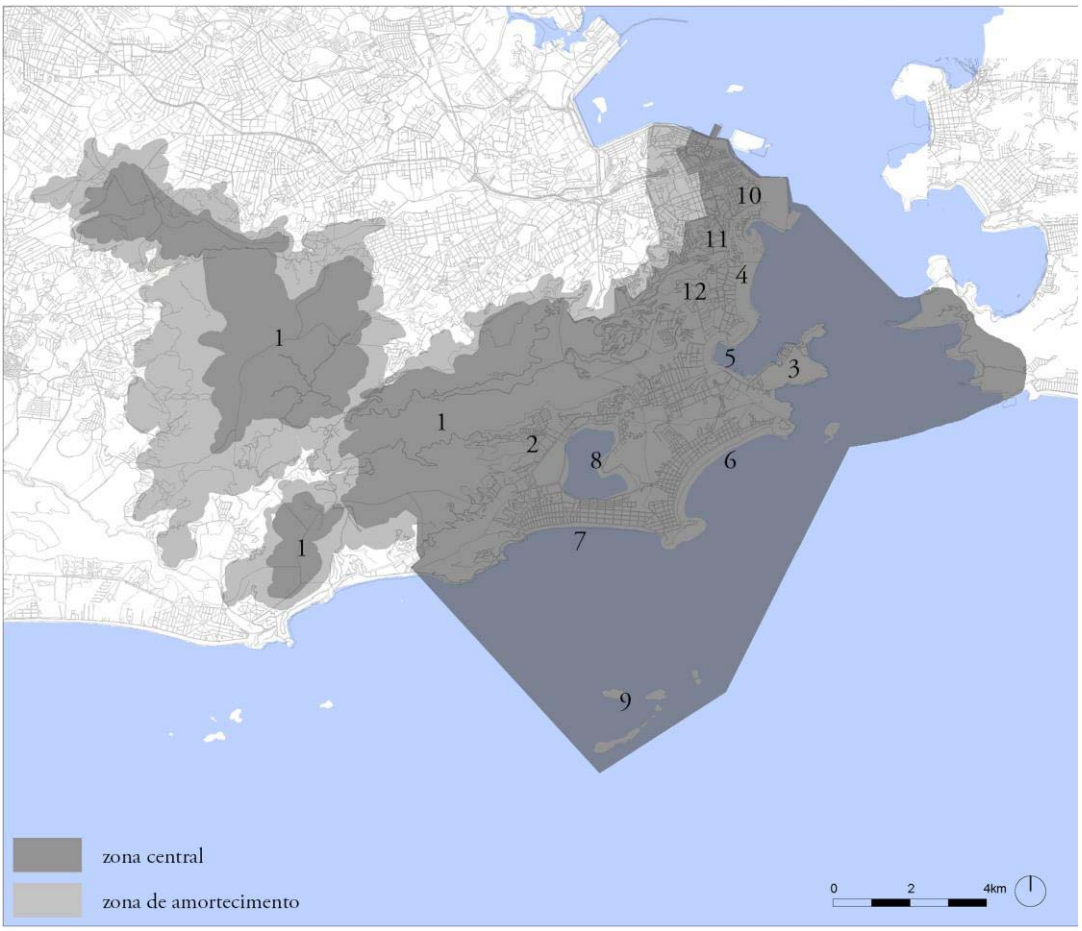
Paradoxalmente, como o indica o título do dossiê, a paisagem está apresentada como uma figura que permite trabalhar o território entre planificação urbana e desenvolvimento sustentável (Zanchetti

[185] As dimensões imateriais e subjetivais através da relação que a paisagem tem com um grupo social (Cosgrove 1984) e as dimensões mais científicas e materiais mais especificamente através das formas de uso de uma paisagem (Sauer 1925) têm aqui uma importância maior na linha da geografia e da geografia cultural.

[186] Se encontram tanto monumentos naturais (o Pão de Açúcar) como arquitetônicos (a biblioteca nacional), conjuntos paisagísticos (o Jardim Botânico e o Parque de Flamengo), conjuntos naturais (as águas territoriais com as ilhas da costa e oceânicas, as praias), conjuntos edificados (bairro da Urca) e também bairros inteiros (o centro histórico, a Lapa, a Glória).

2002). Essa abordagem tem que ser posta em eco com a reflexão nacional (iniciada depois da negação da primeira candidatura), tocando a elaboração de um texto normativo que propõe considerar a paisagem cultural como instrumento garantindo trabalhar com vontade patrimoniais num contexto de desenvolvimento territorial (Iphan 2009).

A paisagem panorama



1 Parque da Tijuca; 2 Jardim Botânico; 3 Moros Urca, Cara de Cao e Pao de Azucar; 4 Parque Flamengo; 5 Baia de Botafogo; 6 Copacabana; 7 Ipanema, Leblon; 8 Lago Rodrigo de Freitas; 9 ilhas oceânicas; 10 Centro historico; 11 Bairro da Gloria; 12 Bairro de Laranieiras

Fig. 6: Delimitação inicial para o primeiro dossiê da candidatura de 2008-2012.

Para esse último dossiê, uma primeira seleção geográfica inclui, além dos elementos já presentes nas candidaturas precedentes, numerosos bairros e elementos naturais ao redor dos quais estes têm se desenvolvido. Foi feita em função de três principais critérios:

- A percepção local da paisagem carioca na articulação entre o natural e o cultural, tal como concebida no Brasil desde o início dos anos 2000 (Zamant 2017).

«Estávamos muito interessados para mostrar a relação da cidade com seus elementos naturais e culturais. Na cidade do Rio, é difícil dizer que um elemento é só natural. (…) por isso, foi interessante reforçar a relação da cidade com a montanha e o mar.» [Cristina Lodi, entrevista, Rio de Janeiro, maio 2011]

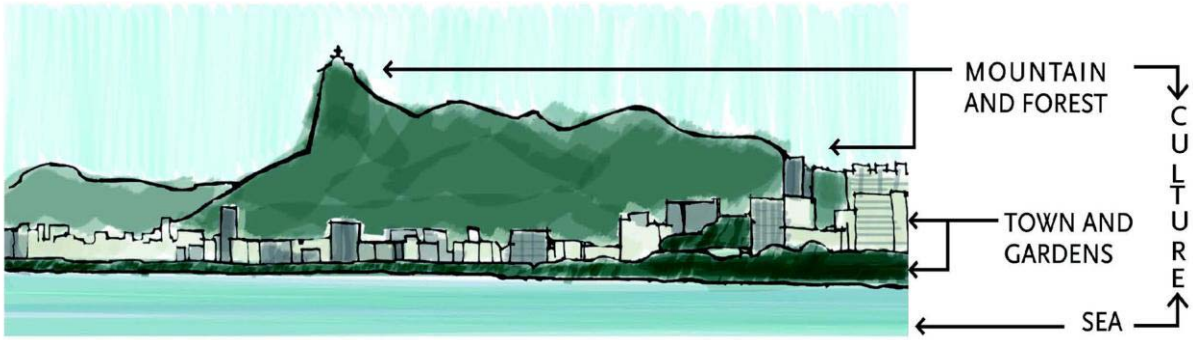


Fig. 7: Croquis ilustrando a imbricação entre elementos naturais e o tecido urbano na composição do panorama carioca. Fonte: Iphan 2012.

- A dimensão pública, no sentido de espaços comuns accessíveis a todos:

  «(…) todas as zonas escolhidas são espaços públicos para que toda a população tenha acesso e possa experimentar a paisagem.» [Rafael Winter, reunião pública, Rio de Janeiro, agosto 2012]

- A gestão, ou seja, que toda as zonas escolhidas já têm uma proteção patrimonial do Governo Federal, Estadual ou Municipal.

Porém, considerando a evidência que um conjunto tão grande não iria responder aos critérios da Unesco, a equipe decide trabalhar novamente essa delimitação em função da visão que a Unesco tem para o conceito de paisagem cultural. Assim, alguns territórios da cidade são excluídos do perímetro não por não terem importância na percepção local da paisagem cultural, mas porque aquela que a Unesco possui não permite de considerá-los (Zamant 2017). Essa segunda etapa é uma ocasião para largos debates no que diz respeito à possibilidade de incluir tecido urbano numa paisagem cultural (figura 8). Para alguns, o urbano aparece como antinômico de uma paisagem natural (Jakob 2008), entretanto no caso do Rio, participou da construção desses elementos paisagísticos considerados como naturais». A percepção local da paisagem cultural carioca vem assim apontar um desafio conceitual tocando a interpretação de uma paisagem cultural (ibidem).

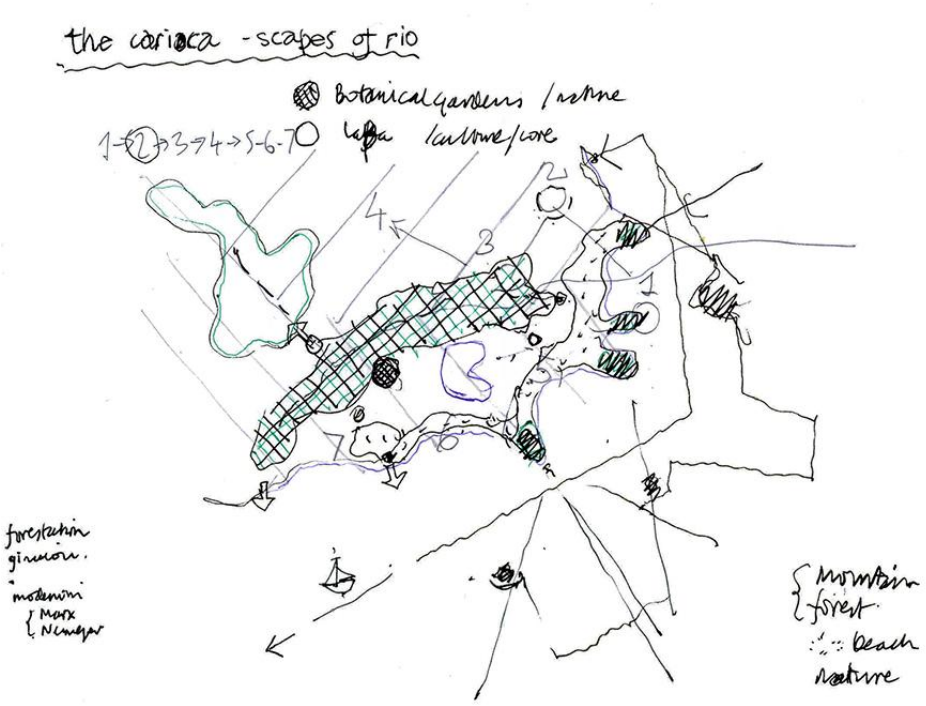
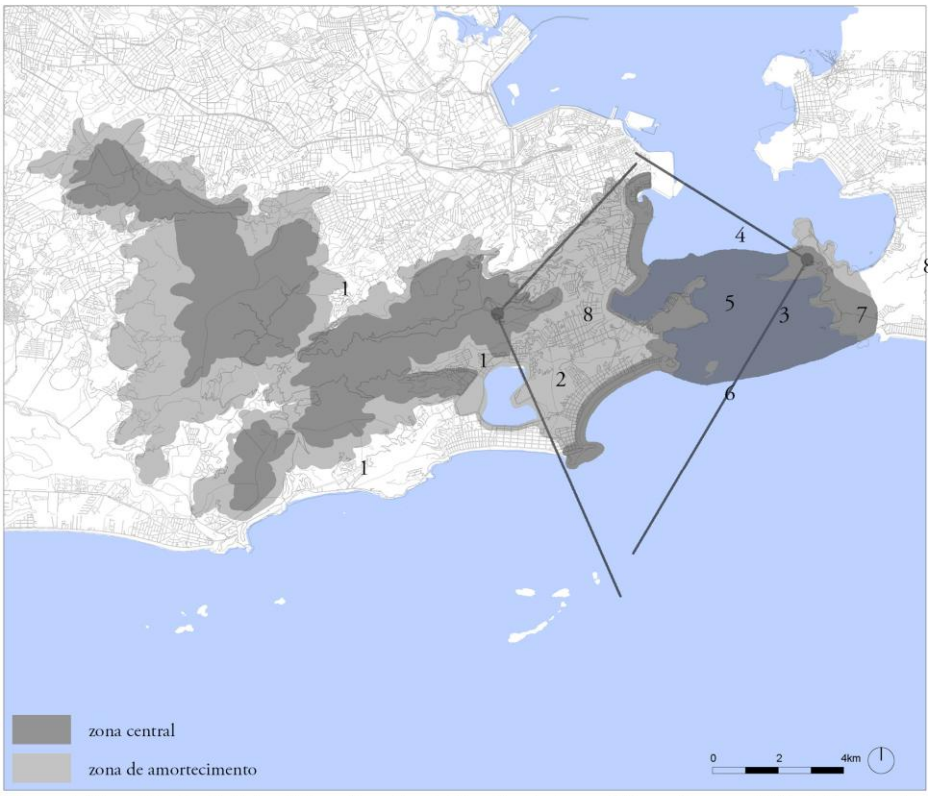


Fig. 8: esquema de trabalho de Michael (2009) explicando o que é uma paisagem cultural para ele.



1Parque da Tijuca; 2 Jardim Botânico; 3 Moros Urca, Cara de Cao e Pao de Azucar; 4 Parque Flamengo; 5 Baia de Botafogo; 6 Copacabana; 7 Baia de Guanabara e complexo de fortalezas; 8 Panoramas
Categoria "sitio cultural" como paisagem cultural: paisagem como criaçao intencional do homem; paisagem evolutivo; paisagem asociativo
Criterios (ii), (iii)e (vi)

Figure 9

Fig. 9: A paisagem-panorama. Zona delimitada para o segundo dossiê da candidatura de 2008-2012.

Os novos elementos paisagísticos dessa última candidatura fazem também eco a abordagens especificas da paisagem[187]. Além de a percepção da paisagem como um todo ser muito importante nessa candidatura, cada um desses elementos está posto de forma independente em relação com as declinações da paisagem cultural da Unesco (Comité du Patrimoine Mondial 2008, 89-90) [188]

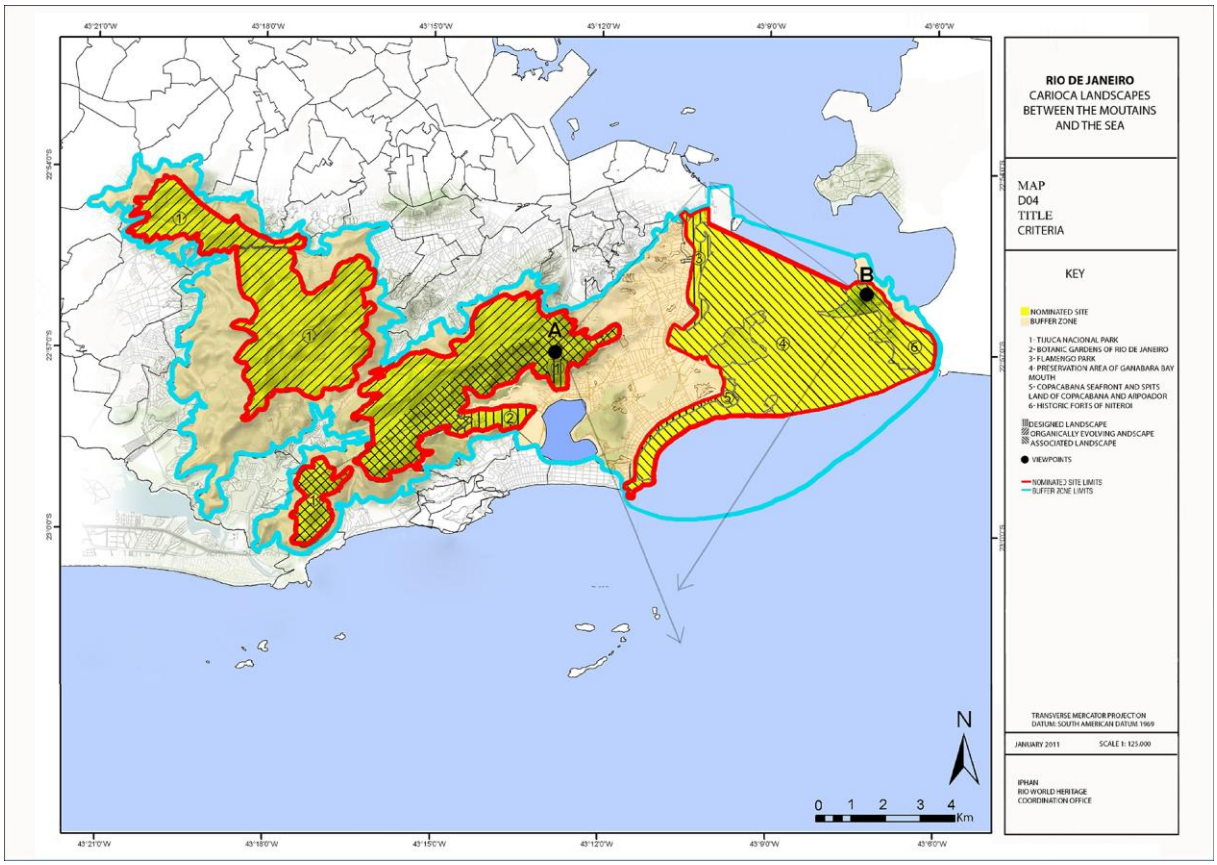


Fig. 10: Carta dos critérios paisagísticos considerados. Fonte: Iphan 2012.

A equipe técnica fica, porém, convencida de que a particularidade da paisagem do Rio não pode ser reduzida aos elementos naturais ou paisagísticos mas resulta realmente da interação da natureza com a vida urbana? Por isso identifica os pontos de vista sobre a carta, reconhecendo assim a existência de dois panoramas (Fig.s 11 e 12) internacionalmente valorizados desde a fundação da

[187] Copacabana e o parque de Flamengo são «peças paisagísticas» da época moderna (Iphan 2012, 61). Nessa época, a natureza estava ligada ao imaginario tecnicista privilegiando o tratamento da cidade como artifício contra a natureza e opondo assim homem e natureza.

[188] A Floresta da Tijuca está identificada como «paisagem evolutiva», o Jardim Botânico e o parque do Flamengo e Copacabana como « criação intencional do homem» e a entrada da baia da Guanabara, os morros, as fortalezas e uma parte da Floresta da Tijuca como « paisagem associativa».

cidade (Pereira 2010). Esses dois panoramas revelam o papel histórico da interpenetração entre o tecido urbanos e a natureza na constituição da paisagem cultural carioca.



Fig. 11: Desenho do Panorama A composto do tecido urbano localizado entre os elementos naturais que são o Pão de açúcar, o mar e o parque nacional da Tijuca. Fonte: Iphan 2012.



Fig. 12: Desenho do Panorama B composto dos mesmos elementos com um horizonte essa vez composto dos morros da cidade de Niterói. Fonte: Iphan 2012.

Permitem delimitar em plano um quadrilátero que inclui, na zona de amortecimento, o que encontra-se excluído da zona principal (Zamant 2012). A zona de amortecimento então tem seu papel de ligação que permite, apesar das restrições da Unesco, reconstituir a paisagem como um conjunto que não faz diferença entre o tecido urbano e os elementos naturais.

Introduzindo esses dois pontos de vista, essa terceira candidatura expande a paisagem carioca além dos limites da cidade sobre os territórios da municipalidade de Niterói (como o forte). Essa mudança de escala demostra um câmbio de dimensão da candidatura que agora se baseia também sobre um território fluminense e que supõe uma construção da paisagem concebida na escala metropolitana e não só na escala municipal.

Essa candidatura tem agora uma vontade de afirmação da região metropolitana do Rio de Janeiro através da valorização de uma identidade paisagística carioca construída a partir do imaginário dos territórios cariocas que se impuseram historicamente através de uma abundância de imagens ao redor da cidade do Rio. Essa construção identitária a partir de um território localizado para uma população mais ampla, não é nova. Rio de Janeiro não é mais capital do Brasil oficialmente, mas permanece simbolicamente.

> «Em 2009, quando a gente trabalhou essas diferentes seleções, chegamos a uma delimitação que nos levava a trabalhar o que é a região metropolitana, porque essa delimitação incluía uma parte da cidade do Rio, mas também de Niterói.» [Cristina Lodi, entrevista, Rio de Janeiro, maio 2011][189]

Finalmente, trabalhar o conceito dessa última candidatura a partir da figura do panorama permitiu à equipe técnica encontrar de um lado, uma espécie de equilíbrio entre critérios internacionais estritos e imperativos de um marketing urbano[190], por outro, uma percepção da paisagem cultural construída através das especificidades locais desde uma abordagem holística.

A paisagem-*leitmotiv*

Nessa última etapa do procedimento de patrimonialização, não se trata de construir uma representação do território como uma paisagem com valor patrimonial, mas se trata de implementar uma regulamentação permitindo à paisagem perdurar através do desenvolvimento do território. Pois, para integrar a lista do patrimônio mundial da Unesco, toda candidatura tem que incluir um plano de

[189] Arquiteta, chefe da equipe técnica.

[190] Apesar de não ter a possibilidade de desenvolver esse aspecto importante no contexto desse artigo, convém notar que a formalização da candidatura foi realizada considerando também as restrições ligadas à hospedagem da Copa do Mundo de Futebol (2014) e dos Jogos olímpicos de Verão (2016). Pois, como fazer transformações urbanas necessárias para a hospedagem desses megaeventos se os territórios tocados são reconhecidos como Patrimônio Mundial da Unesco? (Zamant, 2013(a)).

gestão que explique as disposições já implementadas e o estado de conservação do bem afetado. Nessa perspectiva, a zona principal goza de uma gestão que preserva seu valor patrimonial enquanto a zona de amortecimento goza de regras que regulam as transformações podendo impactar a zona principal. Constatamos então uma hierarquização no momento da gestão, consecutiva à diferenciação zona principal/zona de amortecimento. Considerando a abordagem holística da paisagem defendida pela candidatura do Rio, relacioná-la com essa hierarquização no momento da gestão teria como consequência uma ruptura da dimensão integrativa da paisagem. O desafio é então de implementar uma gestão harmonia entre zona de amortecimento e zona principal. Além disso, a importância da candidatura do Rio sendo uma relação e não um estado, essa gestão se inscreve mais numa dinâmica de evolução (projeção para o futuro) que numa de imutabilidade (manutenção de um passado). O plano de gestão é então pensado como ferramenta ligada a todas as regulamentações territoriais em curso ou futuras (figura 13) (Zamant, 2013(b)). O título paisagem cultural se volta então como um instrumento que através de diferentes objetivos, permite pensar a transformação urbana da cidade.

> « (…) implementar uma reflexão sobre o que é a construção da cidade em função de um novo olhar sobre o território. Um novo olhar que valoriza a preservação dos elementos que contribuem para a definição de seu valor. E fazer também que estes elementos, com a definição do Valor Universal Excepcional, sobrepassam as dificuldades urbanas. Sabendo que o plano diretor controla o conjunto de políticas para a gestão da cidade, incitamos a municipalidade se apoiar nesse plano diretor no qual a paisagem já está definida. O objetivo é de fazer com que esse conceito de paisagem muito importante para a nossa cultura seja cada vez mais empregado para proteger a nossa identidade. » [Cristina Lodi, apresentação pública, Rio de Janeiro, agosto 2012]

O primeiro objetivo é então que a ideia de paisagem seja um “motor” em todos os campos de investigação.

> «Hoje, os diferentes organismos já trabalham juntos. Já estabeleceram uma gestão compartilhada para os bens tombados ao nível nacional. Na verdade, o que é novo, é esta gestão compartilhada com um foco sobre a proteção da paisagem. E aqui que se encontra o nosso grande desafio. E um conceito novo. O que apresenta uma paisagem.» [Cristina Lodi, apresentação pública, Rio de Janeiro, agosto 2012]

O segundo objetivo é de chegar a uma harmonização e um aprofundamento do *corpus* de regulamentação existente. Essa vontade de harmonização impõe ir além das políticas urbanas implementadas para pensar a cidade em todas as escalas a partir da dimensão paisagística.

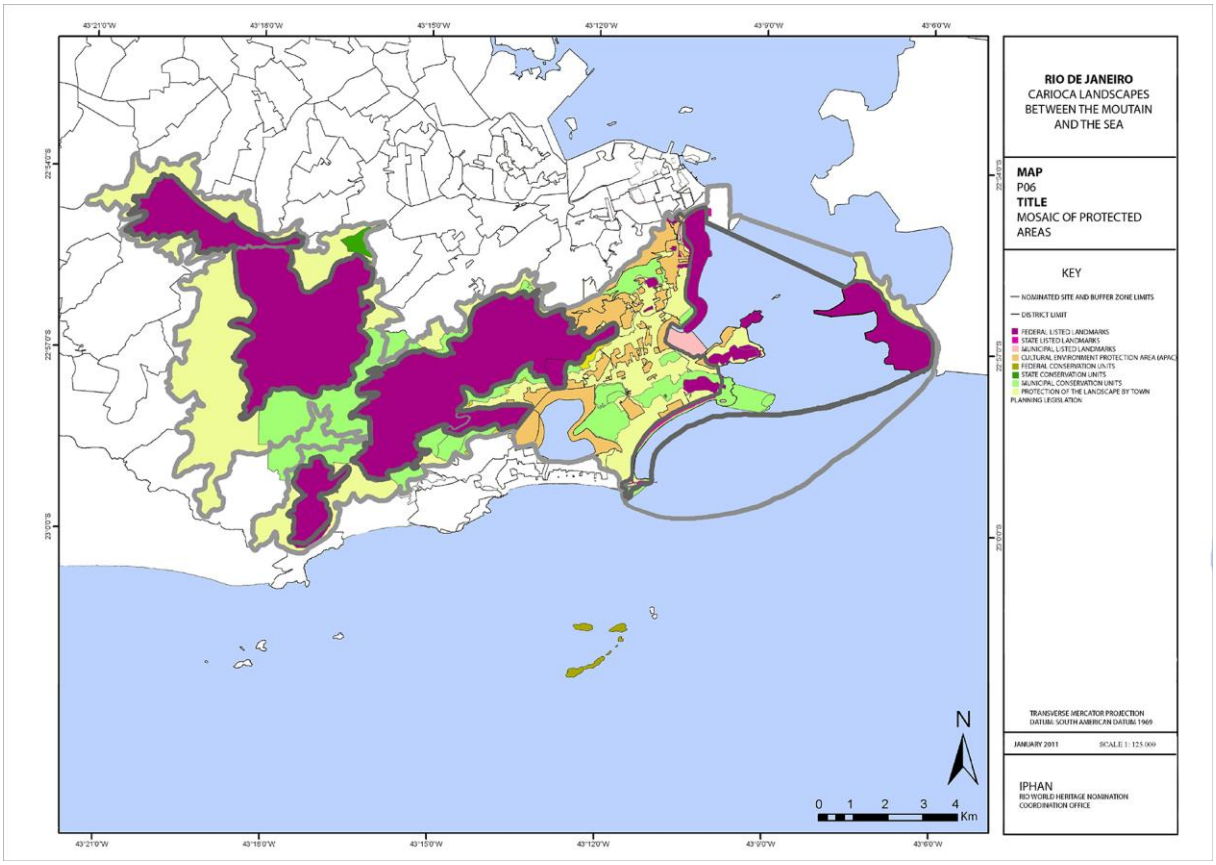


Fig. 13: Níveis de gestão na escala municipal, federal e nacional. Fonte: Iphan 2012.

> «A cidade já está quase inteiramente regulamentada em relação a sua proteção cultural e ambiental, e as zonas que ficam em branco já estão sob algum tipo de regulamentação urbanística. Por isso não se precisa criar novos instrumentos? O que a gente tem que fazer é criar mecanismos que permitem uma gestão compartilhada desses diferentes níveis de proteção (nacional, federal e municipal) considerando a paisagem cultural desde uma abordagem integrada (...)» [Rafael Winter, apresentação pública, Rio de Janeiro, agosto 2012]

O terceiro objetivo é de analisar cada um dos lugares para trabalhar a dimensão paisagística em todas as escalas. Assim a paisagem está trabalhada na grande escala (através da questão do gabarito e da densidade), mas também na escala intermediária (através das Áreas de Proteção Ambiental Cultural (Apac) e das Áreas de Proteção Ambiental (Apa)) e por fim numa escala menor (a das intervenções de desenho urbano e do controle de acesso aos monumentos naturais). A questão do acesso e do

transporte é outro objetivo muito importante para o comitê de gestão. O título se volta assim um *leitmotiv* para pensar nessa difícil questão da circulação na cidade.

O último objetivo do comitê toca a dimensão participativa. O título se torna efetivamente um instrumento eficaz para atrair o interesse da população, mas também das instituições e dos políticos da cidade sobre a dimensão patrimonial do entorno com o qual interagem no cotidiano. A participação da população e a sua implicação nas ações cotidianas tocando a gestão da paisagem é então indispensável uma vez que « o fator humano representa um ato decisivo para que o patrimônio e o desenvolvimento local se acordam » (Vernières 2011, 15). A paisagem é então apresentada como uma construção coletiva que tem que ser compreendida por todos os utilizadores.

> «A conservação pode ser eficaz só se a população e as instituições compreendem bem qual é o valor que a paisagem tem. Um plano de gestão tem que ser compreensível por todos e valorizar bem quais são as qualidades da paisagem, como identifica-las e porque as conservar.» [Paulo Vidal, entrevista, Rio de Janeiro, agosto 2012]

Finalmente a paisagem cultural é apresentada pelo comitê de gestão como uma figura territorial levando objetivos de desenvolvimento sustentável permitindo enfrentar de uma maneira responsável um conjunto urbano em transição. Mas na prática, esses objetivos se confrontam com os de um *marketing* urbano levando a resultados que não consideram os moradores e os seus usos cotidianos da paisagem carioca.

Conclusão

Na síntese entre percepções e práticas, o desafio para os responsáveis da última candidatura foi o de pensar a paisagem cultural como uma figura territorial capaz de integrar constantemente novas entidades vendo diferentes escalas, sem questionar o equilíbrio. Assim estabeleceram um "pensamento da paisagem" (Collot 2011) que permite reconhecer o imprevisível, o aleatório na configuração da cidade do Rio ao mesmo tempo que o equilíbrio existente entre os elementos diversos e a harmonia global que se destaca.

A paisagem está considerada como sendo construída pela inclusão de todas as facetas e componentes da cidade, como riquezas e não como complexificação pois "a heterogeneidade de uma cidade não é necessariamente o signo da ausência de coesão" (Jeudy 2003, 57). O binário patrimônio/paisagem permite então reafirmar as identidades territoriais através das diferentes escalas. Por outro lado, o título vem reforçar a presença da imagem historicamente presente na

construção da paisagem carioca. Assim a paisagem-imagem[191] se torna o ingrediente principal de uma identidade regional, e nacional reivindicada como internacional. Se nos interessamos à «(…) significação que as sociedades humanas dão ao seu entorno.» (Berque 2010, 29), podemos então considerar que esse interesse para a paisagem-imagem testemunho da presença crescente do símbolo, da iconografia e da cenografia na nossa sociedade contemporânea (Debord 1992 (1967)). Esse destacamento do real para chegar até uma fotogenia virtual, não é imutável. Assim no momento do plano de gestão, a questão da paisagem-coisa como território físico voltando-se suporte e objeto de práticas cotidianas, se impõe. E o peso dessas práticas cotidianas não consideradas ao largo do procedimento, leva numerosas dificuldades para a elaboração do plano de gestão. A fase do plano de gestão é efetivamente um momento importante para pensar a implementação dessa abordagem integrativa da paisagem. A paisagem passa a ser então um instrumento para construir entre práticas, disciplinas, saberes e competência urbanas, uma articulação do detalhe e da grande escala; um instrumento para pensar as transformações urbanas reconhecendo o valor global das pequenas experiências urbanas e das situações territoriais fora das normas internacionais. No contexto da elaboração do plano de gestão, a paisagem é valorizada através de seu valor patrimonial (paisagem legado), para depois ser utilizada para um desenvolvimento territorial e sustentável (paisagem recurso). Pois como o salienta Anne Cauquelin (2002(a), 3), «mais que um título estético, a paisagem da uma unidade de visão às diferentes facetas da política ambiental (…)». Essa evolução ao largo do procedimento para uma apreensão mais complexa e integrativa da paisagem cultural, que seja na sua conceptualização (o dossiê) ou na sua implementação (plano de gestão), ilustra o peso crescente da dimensão antropológica na abordagem patrimonial das paisagens. Essa evolução tem que ser posta em eco com a imbricação paisagem e desenvolvimento sustentável que se voltou desde o fim dos anos 1990 um « princípio normativo » no campo das políticas públicas de desenvolvimento (Fortin, Peyrache-Gadeau e Sgard 2010). Mas, além dessa convicção muito expendida, que a paisagem participaria das políticas de desenvolvimento, não é utilizada da mesma maneira pelos atores que lhe dão sentido e o moldam nos seus discursos (Zamant 2014).

O título paisagem cultural está conferido a uma parte dos territórios a partir de uma representação dessa paisagem vindo principalmente da conjugação entre pressões econômicas e critérios patrimoniais, apresentados como universais pela instituição internacional que os rege. E a longo do processo, a evolução das representações do conceito de paisagem cultural ilustra a busca de um equilíbrio entre os esquemas perceptivos de uma instituição internacional e a paisagem-coisa carioca que sofre transformações urbanas. Mas finalmente, essa representação foi construída em detrimento

[191] Constatamos a importância do olhar e da vista para poder se apropriar um espaço. A paisagem carioca passa a ser um espetáculo para olhar. E é possível ter um sentimento de pertença a essa paisagem porque a vemos sem ter uma prática cotidiana e física dessa paisagem. A construção do olhar corresponde a uma construção identitária.

de práticas locais privilegiando uma experiência dos lugares, e a vantagem de lógicas globais privilegiando uma percepção dos territórios em termos de fluxos (Castells 1998) de capitais e de inserção numa rede de mercadorias na qual a imagem do "produto" é tanto mais atraente quanto mais responde a critérios de universalidade. Pois, « (…) a paisagem não é um objeto universal. Sua existência precisa que uma certa sociedade se representa seu entorno de uma certa maneira. » (Berque 2010, 28). Michel Collot emprega a expressão de « pensamento-paisagem » para descrever essa necessidade, posta pela paisagem, de ter um pensamento não dualista. Um pensamento da relação que se liberte das clivagens tradicionais entre o sujeito e o objeto, criado pela razão moderna.

Efetivamente, a paisagem é ao mesmo tempo uma "coisa" física, com suas características geomorfológicas praticada cotidianamente e uma construção social como representação desta "coisa" como resultado de uma experiência sensível (individual e coletiva). E nessa imbricação dessas duas dimensões que se encontra a riqueza das paisagens. Pois as políticas patrimoniais internacionais têm há muito tempo incitado numa separação entre natural e cultural nas paisagens. Anne Cauquelin (1990) salienta essa inadequação das políticas patrimoniais no contexto das paisagens considerando que a constituição de uma paisagem se realiza nessa tensão entre um conteúdo que muda constantemente e uma forma que se transmite de maneira quase imutável. As políticas patrimoniais internacionais tendem assim a naturalizar a paisagem instaurando uma ordem de equivalência entre um artifício e a natureza: « o que é então legitimo, é o transporte da imagem sobre o original, um valendo para o outro. Melhor, seria a única imagem-realidade possível, encaixaria perfeitamente ao conceito de natureza, sem diferença.» (2002 (a), 30). Pois, como o salienta novamente Anne Cauquelin (*ibidem*, 105), a paisagem não é a natureza, mas a sua fábrica; desde então, o que nos interessa não é o objeto, mas a maneira como foi constituído. E é na tensão entre a prática da forma e a representação dessa forma que se revelam o conteúdo simbólico, as construções sociais, e as realidades do mundo; que todas participam da construção da paisagem cultural do Rio. Pois se o plano de gestão dos territórios envolvidos se baseia numa representação da paisagem construída a partir de valores precisos vistos da escala global, quais vão ser os impactos e efeitos sobre a população local?

Bibliografia

Berque, Augustin, *Milieu et identité humaine. Notes pour un dépassement de la modernité.* Paris : Donner lieu, 2010.

Castells, Manuel, *La société en réseau.* Paris : Fayard, 1998.

Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage.* 2ème édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2002(a).

Le site et le paysage. Paris : Presses Universitaires de France, 2002(b).

«Paysage, rhétorique et patrimoine», in *Patrimoines en folie.* Edited by Henry-Pierre Jeudy, pp. 227-234, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990.

Collot, Michel, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature.* Arles ; Versailles : Actes Sud ; ENSP, 2011.

Comité du Patrimoine Mondial, Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du Patrimoine Mondial, annexe 3. Paris : Unesco, WHC.08/01, 2008.

février 02. Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du Patrimoine Mondial. Paris : Unesco, WHC.05/2, 2005, http://whc.unesco.org/archive/opguide05-fr.pdf

Cosgrove, Denis, *Geography and vision. Seeing, imagining and representing the world.* London : I.B. Tauris, 2008.

Social Formation and Symbolic Landscape. Londres : Croom Helm, 1984.

Debord, Guy, *La société du spectacle.* Paris : Gallimard, 1992 (1967).

Ferretti, Federico, *Il mondo senza la mappa: Elisée Reclus e i geografi anarchici.* Reggio Emilia: Zero in Condotta, 2007.

Forestier, Jean Claude Nicolas. *Grandes villes et systèmes de parcs,* 1908.

Fortin, Marie-José, Véronique Peyrache-Gadeau and Anne Sgard, «Le paysage en politique», *Développement durable et territoires*, vol. 1, no.2 (september 2010)

Harley, John Brian, «Déconstruire les cartes», in *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, edited by Gould, Peter and Antoine Bailly, pp. 61-85, Paris : Anthropos-Economic, 1995(1989).

Icomos, Evaluation des biens culturels, Préparée par le Conseil international des monuments et des sites. Paris : Unesco, WHC-03/27COM/INF.8A, 2003.

Iphan, Portaria nº 127, nº 83, 30 abril 2009, Diário Oficial da União, 2009.

Rio De Janeiro : Carioca Landscapes between the Mountain and the Sea. World Heritage Nomination. Rio de Janeiro: Iphan, 2012.

IUCN, Évaluation UICN des propositions d'inscription de sites naturels et mixtes sur la Liste du patrimoine mondial, 27ème session. Rapport au Comité du patrimoine mondial. Paris : Unesco, WHC-03/27COM/INF.8B.IUCN, 2003.

Jacob, Christian, *L'Empire des Cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire.* Paris : Albin Michel, 1992.

Jakob, Mickael, *Le paysage.* Gollion (Suisse) : Infolio, 2008.

Jeudy, Henri-Pierre, *Critique de l'esthétique urbaine.* Paris : Sens & Tonka, 2003.

Lussault, Michel, *De la lutte des places à la lutte des classes.* Paris : Editions Grasset et Fasquelle, 2009.

Pereira, Margareht da Silva, «O Rio de Janeiro, o século XIX. Cenários, formas e virtudes de uma cidade-capital», in *Rio de Janeiro. Cinco séculos de história e transformações urbanas, edited by* Pinheiro, Augusto Ivan de Freitas, Rio de Janeiro : Casa da Palavra, pp. 126-161, 2010.

Prefeitura do Rio de Janeiro. «Plano diretor da cidade do Rio de Janeiro. » Rio de Janeiro, 2011

Sauer, Carl Ortwin, *The Morphology of Landscape.* Berkeley : University of California press, 1925.

Théry, Hervé, «Territoire.» Dans *Dictionnaire des mondialisations*, de Cynthia Ghorra Gobin, 365-366. Paris : Armand Colin, 2006.

Vernières, Michel, «Patrimoine, patrimonialisation, développement local. Un essai de synthèse interdisciplinaire», in *Patrimoine et développement. Etudes pluridisciplinaires* edited by Vernières, Michel, pp. 7-18, Paris : Karthala, 2011.

Walter, François, «Leitmotive, temps et contretemps de l'urbain. Les "lectures de villes" de Marcel Roncayolo», *Cybergeo : European journal of Geography* [en ligne], 2005, http://cybergeo.revues.org/764.

Zamant, Véronique, "Le paysage culturel, entre préservation et développement. Les enjeux institutionnels de la patrimonialisation du paysage de Rio de Janeiro." in l'*Information Géographique* 81, no2 (06/2017) : pp94-120, Paris: Dunod,

Hors-champs patrimonial. La construction du paysage de Rio de Janeiro entre transformations urbaines et labellisation Unesco, PhD diss. In urbanism and town planning, University of Nanterre Paris 10, 2015.

«Subtiles divergences: le patrimoine carioca entre « paisagem cultural » et « paysage culturel», in *Les vocabulaires locaux du patrimoine. Traductions, négociations et transformations.* Edited by Bondaz, Julien and al., Berlin-Münster-Wien-Zürich-London : Lit Verlag, 2014.

«Emballage. La patrimonialisation du paysage culturel urbain de Rio de Janeiro face au marketing urbain», in *Urban culture in action. Politics, practices and lifestyles. SICYurb. Proceedings of the second international conference of young urban researchers. II.* Edited by Ferro, Lígia, Abrantes, Pedro et Raposo, Otávio, pp. 181-212, Lisbonne : ISCTE, 2013(a).

«Lucrative coercions: the carioca "cultural landscape" as a construction of heritage determined by sustainable development», in *Landscape and Imagination. Towards a new baseline for education in a changing world*. Conference, Paris 2-4may 2013, edited by de Conor N., Nussaume Y., Bas P., p. 133-136, Florence, Pontedera: Uniscape, Bandecchi & Vivaldi, 2013(b).

«Aux marges de la patrimonialisation. De la reconnaissance d'un panorama à la gestion d'un paysage culturel.» in *Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine ?, Internationale de l'imaginaire n°27*, edited by Chérif Khaznadar, 423-439. Paris : Maison des cultures du monde, 2012.

Zanchetti, Sílvio Mendes, *Gestão do patrimônio cultural integrado. Gestión del patrimonio cultural integrado.* Recife : CECI; Editora da Universidade de Pernambuco, p. 316, 2002.

EL PAISAJE COMO RECURSO EN LA EDUCACIÓN PARA LA SOSTENIBILIDAD.

EJEMPLOS DE INICIATIVAS DOCENTES EN LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

Victoria Sánchez Giner y Manuel Fernández Díaz

Resumen: El paisaje ese término impreciso pero que tantas disciplinas aúna, es en la actualidad un referente de importancia significativa. Si en un principio el término surgió de la pintura poco a poco ha sido implementado y estudiado por diversas disciplinas científicas.

La Geografía y el Arte comenzaron a crear un imaginario que progresivamente la sociedad fue entendiendo como paisaje. Los mapas e imágenes pictóricas crearon códigos de interpretación cada vez más complejos y que todavía perduran en nuestra sociedad. Baste preguntar al ciudadano sobre qué es un paisaje y nos daremos cuenta, que la respuesta mayoritaria será un cuadro de naturaleza. Por tanto los artistas han sido y continúan siendo grandes divulgadores del paisaje, de valores visuales pero también en numerosas ocasiones de valores medio ambientales, críticos sobre las acciones irreversibles del hombre sobre la naturaleza. Es decir divulgadores de la conciencia medio ambiental que acompaña al pensamiento contemporáneo.

Dicho esto no cabe duda de que se continua en las tareas de educación para la sostenibilidad utilizando el recurso visual de imágenes como generadora de información, reflexión y acción. Aquí los profesionales de formación artística tiene un conocimiento específico muy importante, que debería revalorizarse porque llevamos varios siglos trasmitiendo a través de las imágenes de paisajes y a través de él hemos sido capaces de visualizar la relación que el ser humano ha tenido con el entorno. Baste recordar la pintura del Medievo donde la la representación del *Hortus conclusus,* evidencia el temor hacia los espacios más alejados como bosques y demás, la naturaleza es representada encerada y controlada dentro de un espacio acotado; o la representación por ejemplo del expresionismo alemán hacia el paisaje urbano como base fundamental del desarrollo social hacia la urbe, en fin ejemplos muy sencillos de la trasmisión del sentir social.

Palabras Clave: Transdisciplina; Enseñanza-Aprendizaje; Desarrollo Sostenible; Arte; Ciencias Naturales.

LANDSCAPE AS A RESOURCE IN EDUCATION FOR SUSTAINABILITY.

EXAMPLES OF TEACHING INITIATIVES AT THE UNIVERSITY OF MURCIA

Victoria Sánchez Giner and Manuel Fernández Díaz

Abstract: At present there are different areas of knowledge that deal with landscape studies, artists who work with visual and perceptive aspects and who traditionally have contributed an essential advance to the current concept of landscape would like to highlight the communication skills we have and the ability to transmit values about the landscape.

But by this we do not mean that the landscape is exclusive to art, far from it, the idea we put forward is that of multidisciplinary teams working together in Education for Sustainability. Each area of knowledge that works with landscape makes a contribution that complements the others, enriching the social concept of landscape. On the other hand, this concept is in a constant process of change and evolution.

That is why we consider that the concept of Landscape is so broad and enriching that it is suitable for Education for Sustainability.

Keywords: Transdisciplinary; Teaching-Learning; Sustainable Development; Art; Natural Sciences.

EL PAISAJE COMO RECURSO EN LA EDUCACIÓN PARA LA SOSTENIBILIDAD.

EJEMPLOS DE INICIATIVAS DOCENTES EN LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

Victoria Sánchez Giner y Manuel Fernández Díaz

En la actualidad son diferentes las áreas de conocimiento que abordan estudios de paisaje, los artistas que trabajamos con aspectos visuales y perceptivos y que por tradición hemos aportado un avance esencial para el concepto actual de paisaje nos gustaría destacar las capacidades de comunicación que poseemos y la capacidad de transmitir valores sobre el paisaje.

Pero con esto no queremos decir que el paisaje sea exclusivo del arte ni mucho menos, la idea que planteamos es la de equipos multidisciplinares que trabajen de forma conjunta en la Educación para la Sostenibilidad. Cada área de conocimiento que trabaja con el paisaje realiza una aportación que complementa a las demás, enriqueciendo el concepto social de paisaje. Concepto por otra parte en constante proceso de cambio y evolución.

Por ello consideramos que el concepto de Paisaje es tan amplio y enriquecedor que es el adecuado para la Educación para la Sostenibilidad.

En el Convenio Europeo de Paisaje podemos comprobar también la necesidad de un trabajo interdisciplinario y multidisciplinario en las tareas de protección, gestión y ordenación del territorio porque enriquece el conocimiento del paisaje.

Así en el apartado B *Formación y educación* nos gustaría destacar los los puntos a y c, así leemos que *cada parte* de los Estados adheridos al Convenio *se compromete a promover: a La formación de especialistas en la valoración de los paisajes e intervención en los mismos y* **c** *Cursos escolares y*

universitarios que, en las disciplinas correspondientes, aborden los valores relacionados con los paisajes y las cuestiones relativas a su protección, gestión y ordenación[192]

Los geógrafos, geólogos y ecólogos, que analizan el paisaje como escena y destacan el carácter funcional, como integridad, diversidad, cualidades percepcionales, etc, Los ingenieros, arquitectos, paisajistas y artistas que abordan el paisaje como escena visual de color, formas líneas. Los psicólogos, geógrafos humanos, antropólogos, sociólogos, y artistas, profundizan en el estudio del paisaje subjetivo desarrollando técnicas de valoración de la calidad del paisaje. Por tanto es necesario trabajar en equipo para alcanzar a crear material didáctico lo suficientemente amplio y diverso que ayude a comprender el paisaje como generador de conciencia medioambiental y cultural; y así la sociedad colaborar en su puesta en valor. Y así lo entendemos los autores de este artículo con formación Humanista desde las Bellas Artes y la educación y Científica desde la Biología y la educación ambiental. Cabe destacar que la colaboración viene desarrollándose de forma ininterrumpida desde el año 2007 en múltiples proyectos y que en la actualidad trabajamos en el Grupo de Innovación Docente Internacional "Arte en Construcción/Ecotono" en el que profesores de diferentes áreas de conocimiento aúnan esfuerzos por implantar acciones de innovación y mejora en torno al Paisaje.

1 - La Tierra en proceso de cambio: Cambio Global

1.1 - Problemas ambientales

Una sociedad de consumo, una sociedad del riesgo y una sociedad efímera son tres ideas, no las únicas, pero si complementarias, que nos ayudan, gracias a Baudrillard, Beck y Lipovetsky, a comprender la sociedad global actual y los problemas a los que se enfrenta… nos enfrentamos.

La Tierra se encuentra en una fase de cambio a todos los niveles. Un cambio que desde la ciencia se conoce como cambio global antropogénico. Este término define al conjunto de cambios ambientales provocados por la actividad humana; cambios que inciden de una u otra forma en el funcionamiento de todos los sistemas que componen la Tierra, es decir, afectan a la atmósfera, a la geosfera, a la hidrosfera y a la biosfera.

El cambio global antropogénico tiene dos causas fundamentales y numerosísimos efectos aparentes, así como otros indeterminados que iremos conociendo con el transcurso del tiempo.

[192] http://www.mma.es/secciones/desarrollo_territorial/paisaje_dt/convenio_paisaje/pdf/CONVENIO_EUROPEO_PA ISAJE _Web.pdf consulta 26 de octubre de 2010.

Las causas del cambio global antropogénico podemos resumirlas en dos fundamentales: 1) el incremento de la problación humana y 2) el incremento de la demanda de recursos, como consecuencia de la primera.

Una población humana en constante incremento, acentuado especialmente a partir de mediados del siglo XIX, necesita consumir recursos. Ese consumo de recursos provoca una degradación del capital natural terrestre, es decir, se alteran los recursos terrestres y se alteran los procesos naturales, que en muchos casos son servicios ecosistémicos que resultan alterados de forma irreversible.

Se entiende, por tanto, que estamos hablando de que la actividad humana genera un impacto ambiental que, independientemente de la localización geográfica donde se produzca, puede acabar teniendo consecuencias a escala planetaria.

Algunos de los efectos de lo anteriormente mencionado ya han sido corroborados por la ciencia. Se extinguen especies vivas a un ritmo acelerado, se contaminan las aguas y el aire por vertidos de diversa naturaleza, se pierde suelo fértil, se incrementa la temperatura media del planeta por el incremento de los gases de efecto invernadero, etc.

Pero los problemas generados por este cambio global no permacen únicamente en la esfera ambiental. A escala social asistimos al incremento de todo tipo de desigualdades: pobreza, enfermedades, falta de acceso al agua potable, escasez de alimento y hambrunas, falta de escolaridad en edades tempranas, etc., que en no pocas ocasiones derivan en la conformación de grupos sociales opresores y oprimidos, lo que suele conducir a conflictos armados.

1.2 - El paisaje como acumulador de hechos

Definitivamente, nuestro paso por la Tierra “deja huella”, para bien o para mal. Esto lo podemos percibir en nuestro entorno más cercano. En algunas ocasiones podemos incluso percibir la transformación a lo largo del tiempo. Tal vez no seamos capaces de percibir un ecosistema en su totalidad, debido a la complejidad de las relaciones internas y externas que en él se producen, pero sí somos capaces de percibir al menos una parte, eso que podemos denominar paisaje, tal como lo define el Convenio Europeo del Paisaje: *“…cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos”*.

Esa interaccion de factores naturales y humanos a lo largo del tiempo convierte a los distintos paisajes en acumuladores de historia y de acontecimientos que deben servirnos para conocer nuestro pasado, para tomar conciencia de nuestro presente y, en consecuencia, planificar y actuar para nuestro futuro.

2 - El Desarrollo Sostenible como propuesta para cambiar el Cambio Global

2.1 - Educacion ambiental y Educación para la sostenibilidad

Esa toma de conciencia y puesta en marcha de iniciativas, actuaciones y nuevas formas de pensamiento, para intentar cambiar la deriva planetaria podríamos datarla en 1977, con la celebración de la Conferencia Intergubernamental sobre Eduación Ambiental organizada por la UNESCO, en Tiflis (Tbilisi, capital de la actual República de Georgia, entre 1936 y 1991 formó parte de la URSS). No obstante, 15 años antes, en 1962, Rachel Carson en su "Primavera silenciosa", ya apuntaba los efectos de algunas conductas humanas.

El papel de la Educación Ambiental ante los problemas ambientales es el de actuar como herramienta integradora y facilitadora de la comprensión de dichos problemas y de la búsqueda de soluciones.

El objetivo básico de la Educación Ambiental, por tanto, consiste en que las personas puedan comprender las complejidades del medio ambiente y la necesidad de que las naciones adapten sus actividades y prosigan su desarrollo de tal manera que se armonicen con dicho medio. Por tanto, la Educación Ambiental debe adoptar una perspectiva integral en la que tengan cabida no solo los aspectos ecológicos, también los aspectos sociales, culturales, económicos, etc.

La Educación ambiental, como se puede ver, es una corriente de pensamiento y acción cuyo fin es procurar cambios individuales y colectivos, a nivel social, que provoquen una mejora ambiental y favorezcan un desarrollo sostenible.

El Desarrollo Sostenible debe ser entendido como aquella forma de desarrollo que garantiza y cubre las necesidades de las generaciones sin arriesgar el desarrollo de generaciones futuras. Así fue definido en el informe titulado *"Nuestro futuro común"*, promovido en 1987 por la Comisión Mundial para el Medio Ambiente y el Desarrollo de las Naciones Unidas[193].

La sostenibilidad, tal como fue definida, se asienta sobre tres ejes fundamentales: La protección ambiental y la conservación de los recursos naturales. La prosperidad económica. El bienestar social y la equidad. En la actualidad, la ONU, en su Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, persigue 17 objetivos que darían cumplida respuesta a esta necesidad.

[193] Para ver más: http://www.un.org/spanish/esa/sustdev/agenda21/agreed.htm

2.2 - Educación en Paisaje: el paisaje como recurso para la Educación para la Sostenibilidad

Si antes hablábamos sobre la educación ambiental como una de las vías hacia la sostenibilidad, no podemos dejar de lado la Educación en Paisaje, como ya apuntábamos anteriormente en el artículo 6.B del Convenio Europeo del Paisaje.

Esto, evidentemente entronca de forma clara con algunos de los objetivos de desarrollo sostenible, entre los que destacamos los siguientes:

- Objetivo 11. Lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles.
- Objetivo 14. Conservar y utilizar en forma sostenible los océanos, los mares y los recursos marinos para el desarrollo sostenible.
- Objetivo 15. Proteger, restablecer y promover el uso sostenible de los ecosistemas terrestres, gestionar los bosques de forma sostenible, luchar contra la desertificación, detener e invertir la degradación de las tierras y poner freno a la pérdida de la diversidad biológica.

En consecuencia, y desde los intereses de este grupo de profesores e investigadores de la Universidad de Murcia, tomamos el paisaje como un recurso didáctico de primer orden que nos sirve para avanzar en el camino de la sostenibilidad.

3 - Paisaje y Educación para la Sostenibilidad: algunas experiencias en el marco de la Universidad de Murcia

Como consecuencia de las relaciones que tienen la Educación en Paisaje y la Educación para la Sostenibilidad, se puede comprender que para nosotros el paisaje es un recurso didáctico de primer orden. Podemos decir que el paisaje y sus componentes son el eje central de algunas de nuestras experiencias educativas. De hecho, en 2011, conformamos un grupo docente denominado “Paisaje-Arte-Cultura”, al amparo de una convocatoria de la Universidad de Murcia para el desarrollo de acciones de innovación docente. Germen del actual GID (Grupo de Innovación Docente) *Arte en Construcción/Ecotono,* con docentes de España, Portugal y Argentina de diversas áreas de conocimiento.

Pasamos a detallar tres de las iniciativas que desarrollamos y que tienen como eje central el paisaje. Todas ellas se abordan desde una prespectiva transversal, con el aporte de distintas áreas de conocimiento, tanto científico-técnicas como artístico-humanísticas, en un intento de aproximarnos al conocimiento desde la perspectiva de las *Humanidades ambientales (Environmental Humanities)*.

3.1 - Paisaje UM versus Espacios Naturales Protegidos

Los destinatarios principales de esta iniciativa son los estudiantes del Grado en Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia en España. Esta iniciativa parte de una necesidad educativa detectada por el desconocimiento de la variedad, características y singularidad del paisaje murciano, y de sus componentes geológicos, bióticos y culturales en el amplio sentido del término.

Por ello el objetivo formativo principal es fomentar entre los alumnos el conocimiento del paisaje murciano, su análisis y la expresión artística personal para comunicar el paisaje a la sociedad. En cuanto al objetivo relacionado con la Educación en el Paisaje debemos destacar el de abordar los valores relacionados con los paisajes y las cuestiones relativas a su protección.

Los objetivos relacionados con la Educación Ambiental y los Objetivos de Desarrollo Sostenible anotamos:

- Conservar y utilizar en forma sostenible los océanos, los mares y los recursos marinos para el desarrollo sostenible.
- Proteger, restablecer y promover el uso sostenible de los ecosistemas terrestres, gestionar los bosques de forma sostenible, luchar contra la desertificación, detener e invertir la degradación de las tierras y poner freno a la pérdida de la diversidad biológica.

Se trata de una actividad formativa desarrollada en el seno de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, concretamente en la asignatura Pintura y Paisaje, asignatura optativa del grado en Bellas Artes desarrollada en tercer y cuarto curso.

El objetivo de esta iniciativa es que el alumnado conozca de primera mano las características, singularidades y problemáticas de los paisajes naturales de la Región de Murcia, y posteriormente comunique, mediante una obra pictórica, los resultados de su investigación y reflexión personal en torno al paisaje.

En el desarrollo de esta actividad se implican, además del profesorado y alumnado de la Facultad de Bellas Artes, personal de la Consejería de Medio Ambiente y de la Fundación Cajamurcia.

Biólogos e Ingenieros Forestales, técnicos de conservación y gestión de los espacios naturales protegidos acompañan a estudiantes y profesores de la Facultad de Bellas Artes a los distintos Espacios Protegidos. Así se aborda la interpretación naturalista y ambiental de los paisajes.

Posteriormente el alumnado, con la información recabada en las salidas de campo, trabaja en el taller para elaborar una obra pictórica con el fin de comunicar aquellos aspectos más relevantes relacionados con el paisaje natural estudiado, sin limitación de técnica potenciando el lenguaje personal de cada estudiante, pero sí con la insistencia de que sea una reflexión basada en la investigación resultante de la colaboración con los Ingenieros forestales y biólogos de la DG de Medio Ambiente, la lectura de textos de relevancia y la revisión de los trabajos de otros artistas del ámbito internacional que en la actualidad abordan el Paisaje.

En esta iniciativa, además de la Facultad de Bellas Artes y de la Consejería de Medio Ambiente, colabora la Fundación Cajamurcia. Fundación que colabora activamente con la Cultura de la Región de Murcia. Precisamente y gracias a su presencia en diferentes municipios de la Región es un aliado de importancia ya que aporta distintas salas de exposición en varios municipios murcianos con el fin de dar difusión a las obras pictóricas mediante la organización de una exposición colectiva itinerante. De la que a continuación podemos ver algunos trabajos.



Fig. 1: Cartel y díptico de la exposición Paisaje versus Paisaje protegido Cuatro Calas, Águilas.



Alejandro Llamas Sánchez
S.t.



Paula Javaloyes Azor
En el plano

Fig. 2: Trabajos de los estudiantes de Paisaje del Grado en Bellas Artes, UM.



Cristian Barqueros Galea
S.t.



Paola Luján Matas
S.t.

Fig. 3: Trabajos de los estudiantes de Paisaje del Grado en Bellas Artes, UM.



Rocío Caballero Fernández
Llanos paisajes



Aitor Cos Fontcuberta
S.t.

Fig. 4: Trabajos de los estudiantes de Paisaje del Grado en Bellas Artes, UM.

Entre los resultados principales de la actvidad cabe destacar que lleva desarrollándose 11 años. Durante 11 cursos los alumnos de las sucesivas promociones de la asignatura Pintura y Paisaje han tenido la oportunidad de conocer en profundidad los espacios naturales protegidos de la Región de Murcia, como son: 2008-*Parque Regional de Puntas de Calnegre y Cabo de Cope*, 2009-*Parque Regional de Calblanque y la sierra del Águila*, 2010-*Parque Regional de Sierra Espuña*, 2011-*Parque Regional de la Sierra de la Pila,* 2012- *Cañaverosa y Cañón de Almadenes*, 2013-*Sierra de la Muela y Cabo Tiñoso*, 2014-*Sierra del Carche y Monte Arabí*, 2015-*ZEPA Sierra del Molino, Embalse del Quípar y Llanos del Cagitán,* 2016-*Parque Regional de las Salinas y Arenales de San Pedro del Pinatar*, 2017-*Sierras de Moratalla*, 2018-*Paisaje Protegido de Cuatro Calas (Águilas).*

Como consecuencia se han celebrado 11 exposiciones itinerantes con una media de unas 40 obras pictóricas que han puesto en contacto a tres sectores de la sociedad murciana: universidad, gestores medioambientales y público en general. Debemos destacar la inclusión de este proyecto como uno de los seleccionados en el ámbito internacional en la publicación de PAYS.MED.URBAN, *Buenas prácticas para el paisaje* en la categoría de actividades de Comunicación sobre el Paisaje, del Premio Mediterráneo del Paisaje.[1]

3.2 - Libros ilustrados para la educación para la sostenibilidad

El presente proyecto surge al amparo de la convocatoria R-643/2016 para promover *Proyectos y acciones de innovación y mejora en la Universidad de Murcia para el curso 2016/2017*. En concreto, el proyecto se enmarca dentro del apartado "Innovación y buenas prácticas docentes, educación en valores para el desarrollo sostenible", desarrollado por los autores del presente artículo.

La idea principal del proyecto es la de iniciar una serie de publicaciones digitales breves cuyo eje vertebrador sea la sostenibilidad, dada la clara necesidad de un cambio de hábitos de vida en nuestra sociedad, ya que ha quedado demostrado que el proceso de cambio global en el que todos los sistemas de la Tierra permanecen inmersos está provocado por la actividad humana; y ese cambio implica un deterioro en todos los sistemas: atmósfera, geosfera, hidrosfera y biosfera.

Con el objetivo de contribuir al cambio hacia el desarrollo sostenible y una forma de vida más armoniosa y respetuosa con el entorno, un equipo multidisciplinar de profesores hemos optado por combinar los conocimientos y destrezas propios de campos como las artes, la educación y las ciencias naturales, para elaborar este primer material.

[1] Para ver la publicación: http://www.paysmed.net/upl_download/allegato_spa-18.pdf

El primer libro, de la que esperamos que pueda ser una serie algo más amplia, se basa sobre todo en la imagen para tratar de forma divertida, amena y desenfadada algunas cuestiones generales que ayuden tanto a grandes como a pequeños a comprender qué es el Cambio Global, cuáles son sus orígenes, cuáles son sus efectos, y cómo el Desarrollo Sostenible puede y debe guiarnos por un camino que palie los daños socioambientales causados.

A estas alturas del siglo XXI son ya numerosísimas las evidencias científicas que demuestran que todos los sistemas terrestres interconectados (atmósfera, geosfera, hidrosfera y biosfera) están experimentando profundos cambios. Muchos de estos cambios tienen carácter irreversible, en unas ocasiones las consecuencias son evidentes e inmediatas, en otras ocasiones las consecuencias son impredecibles y silenciosas como vimos al principio de este artículo.

Estos cambios a los que se enfrenta el planeta han sido desencadenados fundamentalmente por la actividad humana, especialmente a partir del siglo XIX con la denominada Revolución Industrial, y más críticamente a partir de los años 50 del siglo XX, tras la recuperación social, económica y tecnocientífica posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Vivimos, por tanto, en la época de los que los científicos denominan Cambio Global. Este cambio presenta consecuencias negativas como el cambio climático antropogénico, la pérdida de biodiversidad, cambios drásticos de uso del suelo, contaminación, pobreza, enfermedades, conflictos armados, etc. Todo lo anterior en razón de un desmesurado aprovechamiento, se podría decir que uso y abuso, del capital natural que ofrecen los ecosistemas, y de un desigual reparto de las riquezas que esos ecosistemas son capaces de generar. Pero la crisis actual no solo ocurre a nivel medioambiental. De hecho hay autores que ya hablan de una crisis mucho más profunda: una crisis del modelo de sociedad en el que estamos instalados, y de la que la crisis ambiental sería solo una de sus múltiples caras.

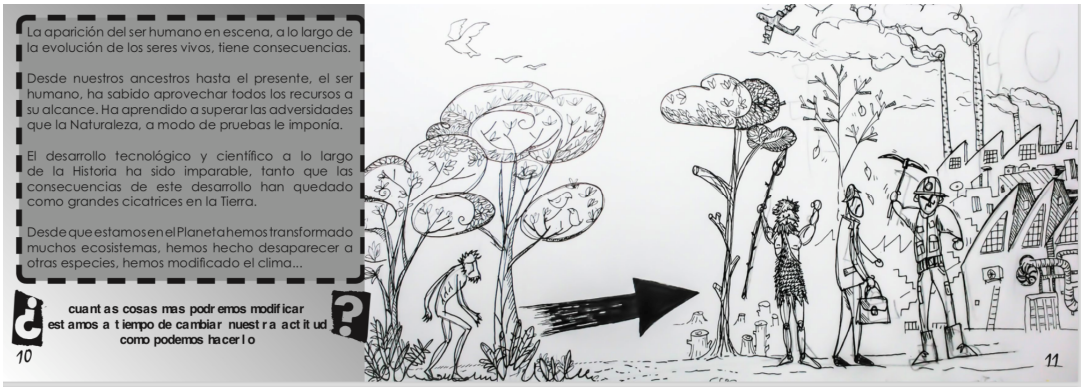
Ante lo anteriormente mencionado numerosas voces críticas de expertos procedentes de los campos del medio ambiente, la economía, la sociología, las artes, la educación, etc., se alinean con el concepto de desarrollo sostenible, con el fin de generar cambios de pensamiento y cambios de acción.

Con el fin de contribuir al cambio hacia la sostenibilidad, desde este proyecto, deseamos combinar los conocimientos procedentes de las artes y la educación para crear una colección de libros divulgativos, basados en la imagen, que aborden los problemas y las consecuencias fundamentales del cambio global y que ayuden a fomentar y transmitir valores y actitudes proambientales. La idea de esta colección de libros es que puedan tener lecturas a diversos niveles, tanto dentro de la educación formal (Infantil, Primaria, Secundaria, Universidad), como fuera de ella.

El trabajo realizado para este primer libro ha constado de una fase de documentación, en la que se han revisado tanto contenidos tecnocientíficos como recursos visuales, puesto que el producto final es fundamentalmente visual. En segundo lugar se han seleccionado una serie de contenidos generales sobre los que trabajar. Paralelamente se han realizado numerosos esquemas y bocetos tanto con la secuencia de contenidos como con la composición visual y estilo gráfico. La siguiente fase ha consistido en la elaboración de las imágenes definitivas y del texto que las acompaña. Por último se ha procedido a la digitalización de las imágenes y maquetación de textos.

A continuación incorporamos algunas de las páginas de la publicación:







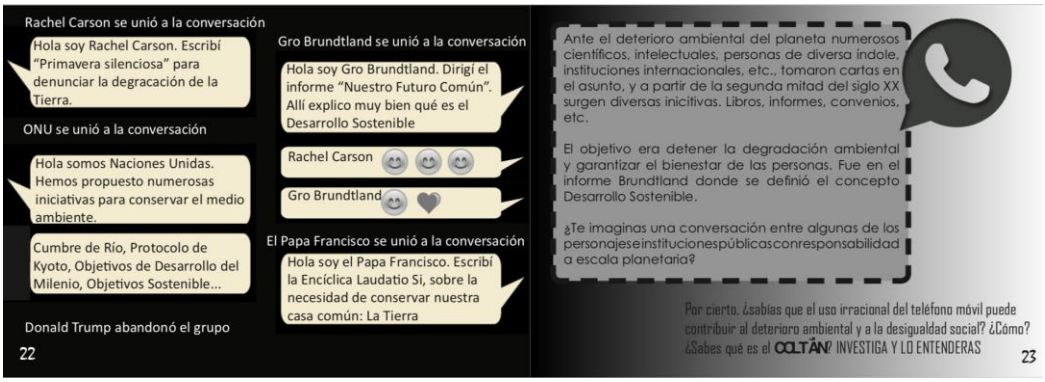


Fig. 5: Diferentes páginas del *stenibilidad* UM.2017.

3.3 - El Paisaje y las ciencias naturales dibujar tras observar [195]

El presente proyecto de innovación docente se desarrolló en la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia y es de carácter transdisciplinar. La actividad de los estudiantes fue tutelada por profesorado de los departamentos de Didáctica de las Ciencias Experimentales (Facultad de Educación) y Bellas Artes (Facultad de Bellas Artes). En concreto con los estudiantes de *Talleres de la Naturaleza* asignatura impartida en cuarto curso del Grado de Educación en Primaria, Mención en recursos para el ocio y el tiempo libre en la Facultad de Educación de Universidad de Murcia.

Esta actividad la comenzamos con la clase invertida o *Flipped Classroom.* Un procedimiento centrado en el alumno y en su trabajo, que de esta manera logra mejores resultados de aprendizaje, siendo el profesor un mediador o guía, pero no un simple transmisor de conocimientos (González Gómez et al., 2017). En nuestro caso, para esta fase se elaboraron materiales previos para el estudiante, con el fin de establecer los fundamentos teóricos y técnicos básicos, que los estudiantes podían consultar de forma autónoma.

[195] Extraído del artículo: Fernández Díaz, M., Ayuso Fernández, E., Sánchez Giner, V., Fernández Ruíz, F. (2018) *Aprendiendo ciencias naturales en el entorno: observar y dibujar.* Murcia: Universidad de Murcia. Congreso Internacional de Innovación docente CIID 2018 (Actas pendientes de publicación).

En la enseñanza y aprendizaje de las ciencias en educación primaria la observación del medio es necesaria y vital. Por ello es de importancia que los profesores adquieran y desarrollen habilidades, técnicas y estrategias que faciliten esa observación de los diferentes entornos naturales donde desarrollen a posteriori sus tareas docentes.

La herramienta de cuaderno de campo puede ser un recurso útil y ágil para documentar y componer una estructura estable de pensamiento, siendo además un soporte idóneo para la expresión artística según Mayor y Flores (2013). No olvidemos la relevancia para el avance de la ciencia de los dibujos, grabados y pinturas que se desarrollaron en los viajes y expediciones alrededor del mundo hace ya varios siglos.

El formato de este cuaderno accesible y manejable fomenta el interés por la observación científica de los espacios cercanos al estudiante a modo de trabajo de campo. Donde la mirada detenida de elemento bióticos y abióticos y sus fenómenos, su representación estudio e incluso la obtención y presencia física de elementos de relevancia incorporados al cuaderno, evocan y reiteran a los estudiantes la importancia de dichos elementos observados.



Fig.s 6,7 y 8: Algunos ejemplos de cuadernos de campo. UM 2017.

El dibujo, como representación visual, planteado de forma científica, permite al observador ir más allá de sus ideas y concepciones mentales previas para concentrarse en las características de los especímenes estudiados. Esta fase de trabajo los profesores del Departamento de Bellas Artes y del de Didáctica de las Ciencias Experimentales trabajaron cooperativamente poniendo en valor el conocimiento de sus respectivas áreas de estudio.

Es evidente que el dibujo y la representación de diferentes elementos de la naturaleza resultan de interés en diversas áreas de conocimiento, y de que el lenguaje visual, en la enseñanza de las ciencias, desempeña un papel tan importante como el lenguaje verbal (oral o escrito), aunque también debemos constatar tal como apuntan investigadores como Hay y Pitchford, (2016) y Rybska, 2016 en muchas ocasiones relegado a un segundo plano.

Podríamos afirmar por tanto que esta actividad tiene un planteamiento híbrido directamente relacionado con la *Metodología STEAM* (Science, Technology, Engineering, Arts & Mathematics), en la que se incorporan las artes, *sensu lato*, a la enseñanza transdiciplinar de las ciencias. De esta forma los estudiantes reciben una motivación necesaria para el aprendizaje de las ciencias naturales a través de la observación y creación de imágenes partiendo de un eficaz trabajo cooperativo, que favorece la adquisición de competencias propias de la materia y a la vez de un aprendizaje a lo largo de la vida. Así quedo reflejado en la evaluación de la actividad por parte del alumnado.

En relación con los resultados propiamente dichos de la actividad, los que implican la observación y registro de datos mediante la ilustración científica, se observa una amplia gama de registros y calidades. No obstante lo que se valora, sobre todo, es la intencionalidad y el esfuerzo en su realización. Debemos ser conscientes de que el alumnado, y así lo manifiesta un tercio de los participantes en el cuestionario, presenta serias dificultades con el dibujo del natural, sin embargo se valora positivamente la presencia y apoyo de profesorado de Bellas Artes. Esta última idea parece indicar que las metodologías transdisciplinares pueden contribuir positivamente a la formación inicial del profesorado.

La mayoría del alumnado destaca y valora positivamente el hecho de salir del aula y el contacto directo con ejemplares naturales. En este caso el trabajo se centró mayoritariamente en los árboles del entorno de la Facultad de Educación. Igualmente, más de la mitad de los participantes en la actividad señalaron la observación y destacaron su importancia como proceso, tanto para la creación de la ciencia como para su enseñanza-aprendizaje. Interpretamos estos resultados como una reacción a las formas habituales de enseñanza, centradas sobre todo en la transmisión de

conocimientos que ocurre, normalmente, en el aula, y que acaba convirtiéndose en una rutina monótona y carente de estímulos para los maestros en formación.

Por último, en cuanto a las emociones experimentadas durante el desarrollo del trabajo, y siguiendo la clasificación en el trabajo de Mellado et al. (2014), primaron las emociones de carácter positivo, destacando sobre todo la tranquilidad, el interés y la curiosidad.

4 - A modo de conclusión

Como conclusión el paisaje como recurso didáctico y generador de conciencia e identidad, está consolidándose como fundamental, ya que el estudio multidisciplinar favorece procedimientos de observación (percepción), análisis(conocimiento), y síntesis (comprensión-valoración), permite el desarrollo de normas y actitudes: respeto, valoración, reconocimiento, crítica y también Acción.

Para conseguir la puesta en valor de los paisajes y la incorporación de los mismos a nuestro acervo cultural es necesario que distintos sectores sociales se impliquen en la generación y transmisión de nuevos conocimientos en torno al paisaje.

Es necesario trabajar en equipo, con enfoques amplios, colaborativos y transdiciplinares para que se obren verdaderos cambios culturales y sociales que nos conduzcan hacia otros cambios económicos y medioambientales. Para ello el enfoque de las Humanidades ambientales parece el apropiado. En síntesis, aun asumiendo algunos problemas intrínsecos del diseño y desarrollo de las distintas actividades que hemos mostrado, consideramos que el poner en práctica diversas estrategias de aprendizaje donde se mezclan disciplinas, tanto científicas como humanísticas, contribuyen positivamente a la formación en materia científica y artística.

El paisaje, aunque no el único, sí es un recurso indispensable para la educación en general, y para la educación para la sostenibilidad en particular que nos permiten trazar puentes entre diferentes disciplinas para aprender y enseñar.

Bibliografia

AAVV(2011) Buenas prácticas para el paisaje. http://www.paysmed.net/upl_download/allegato_spa-18.pdf

Cañal, P., García Carmona, A. y Cruz-Guzmán, M. (2016*). Didáctica de las Ciencias Experimentales en Educación Primaria. Colección: Didáctica y Desarrollo.* Madrid: Ediciones Paraninfo.

Carson,R. (2016) *Primavera silenciosa*. Barcelona: Crítica.

Cruz, O. (2007). "El trabajo de campo como descubrimiento y creación". En de Souza, M. (Ed.), *Investigación social. Teoría, método y creatividad*. 41-52. Buenos Aires: Lugar Editorial.

Dempsey, B.C. y Betz, B.J. (2001). Biological drawing: A scientific tool for learning. *The American Biology Teacher*, 63(4), pp. 271-279.

Duarte, C. (2006). Cambio global. Impacto de la actividad humana sobre el sistema Tierra. Madrid: CSIC.

Fernández Díaz, M., Ayuso Fernández, E, Sánchez Giner, V., Fernández Ruíz,F. (2018) *Aprendiendo ciencias naturales en el entorno: observar y dibujar.* Murcia: Universidad de Murcia. Congreso Internacional de Innovación docente CIID 2018 (pendiente de publicación)

Fortanet, C.A., González, C., Mira, E. y López, J.A. (2012). *Aprendizaje cooperativo y flipped classroom. Ensayos y resultados de la metodología docente.* Universidad de Alicante.

Gómez Llombart, V. y Gavidia Catalán V. (2015). Describir y dibujar en ciencias. La importancia del dibujo en las representaciones mentales del alumnado. *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias*, 12(2), pp. 441-455.

González Gómez, D., Cañada Cañada, F., Su Jeong, J. y Gallego Picó, A. (2017). La enseñanza de contenidos científicos a través de un modelo "Flipped": Propuesta de instrucción para estudiantes del Grado en Educación Primaria. *Enseñanza de las Ciencias*, 35 (2), pp. 71-87.

Guerner Dias, A., Calejo, B., Pereira, S., Fonseca, M.J., Pissarra, J., Pereira, L.G, y Loureiro Gomes, M.M. (2014). *Ensino Experimental das Ciências. Um guia para professores do ensino secundario. Biología e Geología*. Porto: U. Porto Editorial.

Hay, D.B. y Pitchford, S. (2016). Curating blood: how student´s and researcher´s drawings bring potential phenomena to light. *International Journal of Science Education*, 38(17), pp. 2596-2620.

Katz, P. (Ed.). (2017). *Drawing for Science Education. An International Perspective.* Rotterdam: Sense Publishers.

Krippendorff, K. (2004). *Content Analysis. An Introduction to Its Methodology. 2nd Edition.* Thousand Oaks / London / New Delhi: SAGE Publications International Educational and Professional Publisher.

Martín Rodríguez, D. y Santiago Campión, R. (2016). Flipped Learning en la formación del profesorado de secundaria y bachillerato. Formación para el cambio. *Contextos Educativos*, Extraordinario 1, pp. 117-134.

Mayor, J., y Flores, M. (2013). El dibujo científico. Introducción al dibujo como lenguaje en el trabajo de campo. *Var,* 4(9), pp. 130-134.

Mellado, V., Borrachero, A.B., Brígido, M., Melo, L.V., Dávila, M.A., Cañada, F.y Bermejo, M.L. (2014). Las emociones en la enseñanza de las ciencias. *Enseñanza de las ciencias*, 32(3), pp. 11-36.

Osborne, J., (2015). Practical work in Science: misunderstood and badly used? *School and Science Review*, 96 (357), 16-24.

Parra, M., Domínguez, G. y Caballero, P. (2008). El cuaderno del campo: un recurso para dinamizar senderos desde la educación en valores. *Ágora para la Educación Física y el Deporte*. 7-8, 145-158.

Rivero García, A., Martín del Pozo, R., Solís Ramírez, E. y Porlán Ariza, R. (2017). *Didáctica de las Ciencias Experimentales en Educación Primaria*. Madrid: Editorial Síntesis.

Rybska, E. (2016). A model for conceptualizing drawing as a teaching-learning activity in biology education. *Edukacjia. Biologiczna I Srodowiskowa*, 59, pp. 74-81.

Vázquez-Manassero, M.A. y Vázquez-Alonso, A. (2017). Ciencia y arte se encuentran: el caso del telescopio de Galileo. *Enseñanza de las Ciencias*, 35 (3), 195-215.

ORGANIZACIÓN DE ESTADOS IBEROAMERICANOS – OEI. Programa de Acción Global. Un compromiso renovado por la Educación para la Sostenibilidad. http://www.oei.es/historico/decada/accion.php?accion=3#

ORGANIZACIÓN DE NACIONES UNIDAS – ONU. Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible. Objetivos de Desarrollo Sostenible. http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/69/L.85

CRIPTOPAISAGENS. VELAR PELO QUE NÃO SE VÊ E MAL SE ESCUTA

Vladimir Bartalini

Resumo: A paisagem é da ordem o visível. Com isso concordam tanto realistas – que entendem a paisagem como algo objetivo, independente do sujeito – como subjetivistas, para os quais a paisagem é projeção de um sujeito. Para ambos a paisagem está associada ao olhar. Este, por sua vez, ao tornar-se cognoscente, dá acesso ao ver, associando-se então ao conhecimento, à verdade. Há, no entanto, o embate entre os olhos e o coração, entre o pensar e o sentir. À beira de findar o século XVI, mais precisamente em 1585, Giordano Bruno, ao escrever os diálogos de *Os Heróicos furores*, buscava superar, pelo acordo poético entre olhos e coração, a dissociação entre conhecer e sentir, antecipando um pensamento que só lograria aceitação e respeitabilidade já avançado o século XX. É de se supor uma ação coordenada do olhar que perscruta, inquire, analisa, com o despertar de uma afetividade, condição essencial para o reconhecimento e a proteção do "objeto de desejo". O que ocorre, porém, quando o "objeto" não se dá a ver? É este o caso dos inúmeros corpos d'água – rios, córregos, lagoas – ocultados sob o chão das nossas cidades. Em que pese serem fatores decisivos na escultura dos relevos e na caracterização das paisagens, esses corpos d'água não se oferecem mais ao olhar na maior parte das nossas grandes cidades. Ao mesmo tempo fala-se em proteger os recursos hídricos ameaçados justamente pela expansão do mundo urbano. Como conhecer, querer e cuidar do que não se vê? Como velá-lo e velar por ele? Como, parafraseando Giordano Bruno, imprimi-lo no coração sem passar pelos olhos? Em muitos dos casos analisados em São Paulo, a mais extensa e populosa cidade brasileira, a chamada "naturalização" ou mesmo o simples destamponamento de córregos não se mostram factíveis. Há, no entanto, vários vestígios da presença desses corpos enterrados, e tais vestígios estão à superfície sendo, portanto, visíveis, embora passem despercebidos ao olhar desatento. Na detecção e re-significação desses índices, operação que o fazer poético pode realizar, vê-se uma oportunidade de promover a associação entre o conhecer e o sentir, imprescindível não só para proteger e para gerir com sucesso a paisagem, mas também para fazer emergir novas paisagens no meio urbano.

Palavras chave: Paisagem e Visão; Paisagem e Poesia; Córregos Ocultos; Paisagem na Cidade; São Paulo.

CRIPTO-LANDSCAPES.
WATCHING OVER THE UNSEEN AND THE BADLY HEARD

Vladimir Bartalini

Abstract: Landscape has to do with the visible. At this point both the objectivists _ who understand the landscape as something objective, independent of the subject _ and the subjectivists _ for whom the landscape is the projection of a subject _ agree. The eyes, in turn, when becoming cognizant, give access to seeing, which is associated with knowing the truth. There is, however, the clash between the eyes and the heart, between thinking and feeling. At the end of the sixteenth century, more precisely in 1585, Giordano Bruno, in writing the dialogues that compose *De gli eroici furori* (The Heroic Fury), sought to overcome, by the poetic agreement between eyes and heart, the dissociation between knowing and feeling, anticipating a thought that would only achieve acceptance and respectability already advanced the twentieth century. It is to be supposed a coordinated action of the eye that peers, inquires, analyzes, with the awakening of an affectivity, a condition essential for the recognition and the protection of the "object of desire". What happens, however, when the "object" is not seen? This is the case of the numerous bodies of water - rivers, streams, ponds - hidden under the paving of urban streets. Although they are decisive factors in the sculpture of the reliefs and the characterization of the landscapes, these bodies of water are no longer offered to look at in most of our great cities. At the same time, much is said about protecting the water resources threatened precisely by the expansion of the urban world. How to know, to want and to take care of what one can not see? How to watch over him? How, to paraphrase Giordano Bruno, to print it in the heart without passing through the eyes? In many of the cases analyzed in São Paulo, the most extensive and populous Brazilian city, the so-called "naturalization" or even the simple settling of streams are not feasible. There are, however, several vestiges of the presence of these buried bodies, and such vestiges are on the surface and are therefore visible, although they go unnoticed by the inattentive gaze. In the detection and re-signification of these indexes, an operation that the poetic can do, there is an opportunity to promote the association between knowing and feeling, essential not only to protect and successfully manage the landscape, but also to lead to new landscapes.

Keywords: Landscape and Vision; Landscape and Poetry; Hidden Streams; Landscape in the City; São Paulo.

CRIPTOPAISAGENS. VELAR PELO QUE NÃO SE VÊ E MAL SE ESCUTA

Vladimir Bartalini

"O que os olhos não veem o coração não sente", diz o provérbio popular. Por mais surrados que sejam os provérbios, eles guardam uma sabedoria que nada tem de ingênuo. Deitam suas raízes em experiências bem vividas e refletidas, trazendo à luz um pensamento que surpreende "não por ser exótico, mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio", como disse o poeta[196]. O argumento ganha dimensão filosófica no terceiro diálogo da segunda parte da obra *Os Heroicos Furores*, de Giordano Bruno, publicada em 1585 e dedicada ao poeta inglês Philip Sidney. É nesse diálogo que se trava a discussão entre os olhos e o coração do Furioso, recuperada em tempo oportuno por Adauto Novaes (1988) em "De olhos vendados", que serve de apresentação ao livro *O Olhar*, por ele organizado. Antes, porém, de nos determos na controvérsia entre o ver e o sentir, cabem algumas palavras sobre o que vêm a ser esses *furores* e por que são *heroicos*.

Furor equivale ao que os gregos denominavam *manía*, ou loucura. Platão, ao reproduzir a conversa que Sócrates e Fedro mantiveram fora dos limites da polis, distingue dois tipos de loucura: a que é doença humana e aquela de origem divina. Quanto à loucura divina, apresentam-se quatro tipos: a inspiração profética, o delírio místico, o delírio poético e a loucura do amor, a mais elevada de todas (Platão, 2008: 87, 88). Aquele que é acometido por esse quarto tipo de loucura divina está em comunhão com os deuses e "como ele se afasta dos interesses humanos e volta sua atenção para o divino, é censurado pelas pessoas ordinárias que o julgam perturbado" (Idem: 63). Sua alma é provida de asas, de modo que, "ao ver a beleza sobre a Terra, ao se lembrar da verdadeira beleza, sente que suas asas crescem e anseia por distende-las para um voo ascendente, porém não é capaz de fazê-lo e, como uma ave, fita o alto e não presta atenção nas coisas abaixo" (Idem: 64).

[196] Caetano Veloso, na canção "Um índio".

O furioso de Bruno é, assim, um amante tomado pela loucura ou furor do amor. Bruno considera, ainda, duas espécies de furor divino amoroso: a primeira é o furor passivo, ou a "santa ignorância", que nem por isso deve ser desprezada, pois "dizem os mais profundos e divinos teólogos que mais se honra e ama a Deus mediante o silêncio do que através da palavra" (Bruno, 1987: 214); a segunda é o furor ativo, ou furor heroico, marcado pelo ímpeto racional. Maria Rosario González Prada, na esclarecedora introdução à edição espanhola de *Os Heroicos Furores*, sublinha a origem natural do amor heroico em Bruno, ou seja, tanto quanto o amor dito vulgar, o amor heroico faz parte da natureza do homem e só se diferencia daquele pela qualidade do seu objeto. Que objeto é esse que faz do furioso de amor um herói? O objeto do furioso heroico é, antes de mais nada, um objeto inacessível, daí o destino trágico do herói. O amor heroico é um "ato racional que parte do intelecto e que é auxiliado pela vontade quando o intelecto já não é mais capaz de compreender" (Prada, 1987: XLII). No encalço de seu objeto inacessível, o furioso herói conduz sua alma por uma trajetória que parte da multiplicidade da natureza em direção ao "conhecimento das coisas divinas" (Idem: LII), afastando-a de tudo o que pertence ao mundo exterior. Essa morte do herói para o mundo natural é, porém, matizada por Bruno ao reconhecer um "fim imanente" e um "fim transcendente" no furor amoroso. Enquanto o fim transcendente, embora conatural ao homem, é inatingível por situar-se além da razão humana, o fim imanente poderá ser alcançado pelo herói "nesta vida temporal, e não é outro senão a única Diana, a divindade em vestígio, a *explicatio* divina no universo" (Idem). De todo modo, cria-se uma contradição inevitável no herói pelo fato de ser "conveniente e natural que o infinito seja, pelo fato de sê-lo, infinitamente perseguido" (Bruno, 1987: 78).

Tal contradição, a de ser naturalmente atraído por um objeto inacessível à sua natureza, é responsável pelo contínuo tormento do herói o que, no entanto, também lhe estimula o desejo e lhe confere o prazer de voar cada vez mais alto. O herói furioso tem consciência não só do insucesso das suas tentativas e do sofrimento daí decorrente, como também "da sublimidade e privilégio do seu destino, e fica contente por estar sob o jugo de Diana, a Diana caçadora que simboliza o mundo físico, reflexo da divindade, que a quase todos permanece oculta, mas que não é totalmente inacessível" (Prada, 1987: XLIII).

Em que pese a frustração inevitável, e sabedor disso, o furioso não desiste do objeto situado acima do seu alcance. Limitado por sua finitude natural, o furioso não se conforma passivamente a ela e tampouco se desespera por essa sua condição. Ao contrário, sem abdicar do seu desejo pelo infinito, orgulha-se de pertencer ao reino de Diana, a deusa virginal dos animais e das florestas, dos montes e dos rios, servida por um séquito de ninfas aquáticas e terrestres. Seu fim está acima da natureza e, no entanto, vive plenamente sua condição natural.

É irresistível a tentação de estabelecer relações entre o herói furioso e aquele que sai em direção à paisagem. Para constituir-se, a paisagem é arrancada da unidade indivisível da natureza. A paisagem, parte de um todo, implica uma delimitação, uma singularidade e, no entanto, quer valer pelo todo. "Que a parte de um todo se torne, por sua vez, um conjunto independente, que se desprende do precedente e reivindica seus direitos diante dele – eis talvez a tragédia mais fundamental do espírito", escreveu Georg Simmel (1988: 234). "A paisagem é atormentada pelo infinito", comenta Jean-Marc Besse, "e, talvez, no fundo, esta insistência, esta presença transbordante do infinito no finito, seja a força mais íntima da experiência paisagística" (Besse, 2006: VIII). As associações com a paisagem se prolongam na aventura de Petrarca ao escalar, em 1335, o Ventoux para simplesmente usufruir da vista descortinada do cimo de um monte respeitado pela sua altura, façanha que os historiadores da paisagem interpretam como o ato inaugural do olhar moderno sobre o mundo, olhar direto, factual, e não mais mítico ou simbólico. É certo que a alma de Petrarca se debate diante da transgressão efetuada. De fato, ele se pergunta de que vale a imensidão que se oferece ao olhar do alto do monte diante da imensidão da alma. No entanto, essa dúvida, que recupera o impulso para o transcendente ainda presente no poeta, não impede Giordano Bruno de criticar em Petrarca a submissão aos amores vulgares. Além do mais, faltaria a Petrarca a vontade, a força da vontade, o que, aliás, o próprio Petrarca admitiu na carta que escreveu ao seu confessor relatando a escalada do Ventoux. Petrarca tem seu eu "dissociado por seus múltiplos desejos" (Besse, 2006: 6), sofre e se lamenta por isso. Tenta justificar a curiosidade dos olhos (a concupiscência do olhar) ensaiando uma metáfora entre a ascensão física e a ascensão da alma, mas logo se dá conta, pela leitura casual de um trecho das *Confissões* de Santo Agostinho, da insinceridade do seu intento. Empreende a volta, a descida do monte, cabisbaixo, envergonhado da sua fraqueza. Os furores de Bruno, ao contrário, são heroicos. É justamente a condição humana que faz do furioso bruniano um herói, atormentado, sim, e por isso mesmo herói, por ser provido de olhos e coração e dispor-se a enfrentar o embate entre esses dois infinitos: o coração, que sente e deseja desmesuradamente, e os olhos, insaciáveis no seu ímpeto de inquirir e insuperáveis nessa função, uma vez que, "dos cinco sentidos, somente a audição (no referente à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento" (Chauí, 1988: 37).

Até mesmo o modo como Bruno inicia o terceiro diálogo da parte II de *Os Heroicos Furores* convida a tecer relações com a paisagem: "Repousava o Furioso à sombra de um cipreste quando, tendo seus outros pensamentos – coisa admirável – concedido alguma trégua à sua alma [...]" (Bruno, 1987: 185). Note-se o paralelismo com a condição temporária de repouso (do corpo e do espírito) e com as características do lugar escolhido por Fedro para entabular com Sócrates a conversação que, para alguns, é tida como o "lugar teórico" onde "Platão [...] delineou o sentido filosófico da paisagem como espaço estético"(Carchia, 2009: 218): "Por Hera", exclamou Sócrates, "é um lugar de repouso

encantador. Este plátano é largo e altaneiro; quanto ao salgueiro, alto e oferecendo muita sombra, é de grande beleza [...]" (Platão, 2008: 36).

Estava, portanto, o Furioso provisoriamente apaziguado à sombra de uma árvore, quando o coração e os olhos se puseram a discutir, imputando um ao outro a responsabilidade pelo sofrimento de que a alma padecia.

Primeiro queixou-se o coração do incêndio, que nem toda a água do oceano pode debelar, nele provocado pelo fogo procedente dos olhos que, no seu ofício de conhecer, acende o desejo no coração.

Os olhos, por sua vez, acusam o coração de "perversor da ordem" por inundar, com "rios sempiternos", as "duas luzes" que a natureza lhes concedeu, privando-os de agir (Bruno, 1987: 186, 187). De fato, "o coração inflamado e afligido faz brotar lágrimas aos olhos" (Idem: 187).

A isso responde o coração:

> Ah, olhos, se em mim uma chama imortal resplandece,
> E não sou senão um ardente fogo;
> Se tudo o que se me aproxima vira fumo
> E se meu incêndio veemente chega ao céu,
>
> Como tão grande chama não vos consome
> E em vós sentis contrário efeito?
> Como é que vos afogo e não abraso,
> Se não é água, mas fogo, minha substância?
>
> Credes vós, cegos,
> Que derive de tal ardente incêndio
> A dupla corrente e que as duas vivas fontes
>
> Tenham origem em Vulcano?
> Como pode suceder que adquira
> Força um contrário e o outro lhe resista? (Idem: 187)

Ao que retrucam os olhos:

> Ah, coração, tanto te confunde tua paixão
> Que perdeste o caminho certo.
> Tudo quanto em nós vê e o quanto se esconde
> É semente dos mares, e é daqui

E não de outro lugar, que poderia Netuno recobrar
Seu grande império, caso o perdesse.
Como de nós derivaria a ardente chama
Se somos nós os duplos pais dos mares?

Tão falto de juízo tu te encontras
Que crês poder a chama atravessar-nos
Deixando atrás de si úmidas portas

Para fazer-te sentir imenso ardor?
Como um raio de luz pelos cristais,
Crês por acaso que é assim que ela nos penetra?

Se os olhos são sementes que guardam mares em potência, "onde estão os rios transbordantes, onde a torrente que modere a minha chama?" (Idem: 190), indaga o coração. Que potência é essa que não se traduz em ato? Como pode o coração ser fonte de água quando os sentidos mostram exatamente o oposto? (Idem).

Os olhos replicam perguntando por que o coração, que se diz incendiado de amor, não se torna, pela combustão, matéria leve e não se eleva, mais rápido que o vento, até o sol. Ao contrário, não se nota o menor sinal de fogo, nem fumaça.

Responde então o coração:

Tolo é aquele que só pelas aparências,
Mais do que pela razão, crê nos sentidos.
Não pode o meu fogo voar alto,
E o infinito incêndio não se percebe.

Pois cobre-lhe o mar que dos olhos brota
E um infinito não supera outro infinito [...](Idem: 191)

Por sua vez, os olhos se lamentam

Ai, que o ímpeto das nossas fontes acabou,
Pois potência contrária o retém [...]

O infinito vigor do coração ardente
Até aos maiores rios nega passagem,
E assim a dupla corrente ao mar não flui [...]

e propõem ao coração que admita o igual vigor da oposição que ele lhes faz, não havendo, nesse duelo, nem vencedor, nem vencido:

> Diz então, oh coração dolente,
> Que podes nos opor igual vigor.
> Quem poderá vangloriar-se
>
> De ser arauto de amor tão infeliz,
> Se o teu mal, como o nosso,
> Quanto maior, menos se nota? (Idem: 192)

Infere-se do diálogo que os dois poderes da alma – o inteligível e o sensível – perseguirão infinitamente seu objeto sem serem satisfeitos por ele. Esses poderes contrários, que permanecem sempre em potência e nunca se realizam em ato[197] pelo próprio fato de serem ambos igualmente vigorosos e infinitos, "contêm um ao outro e se suprimem" (Idem: 192).

Olhos e coração têm, cada qual, dois encargos: aos olhos compete afetar o coração e dele receber afecções, do mesmo modo que ao coração cumpre receber afecções dos olhos e afetá-los.

Bruno explicita, no final do diálogo, a dinâmica que se opera entre eles: "Os olhos apreendem as espécies[198] e propõem-nas ao coração, que as deseja ardentemente e apresenta esse desejo aos olhos; estes concebem a luz, difundem-na e põem fogo no coração, o qual, aquecido e inflamado, envia aos olhos seu humor para que estes o digiram" (Idem: 195).

Assim sendo, se a cognição desperta o afeto, este desperta a cognição. Quando o movimento parte dos olhos, estes estão secos, pois exercem o papel de espelho representativo de imagens. Em seguida, ao serem movidos pelo coração, os olhos se turvam, pois o intelecto passa a perceber o que é belo e bom e a deseja-lo, sem, no entanto, poder atingi-lo. Olhos lacrimosos querem dizer a dificuldade da separação entre o ser desejoso e o objeto desejado, separação que não causa fastio nem fadiga, pois é comparável "ao esforço de um infinito afã, sempre de posse e sempre em busca do seu objeto, pois a felicidade dos deuses é expressa no beber – e não no ter bebido [...]" (Idem: 196).

---

[197] Mas não se deduza disso, adverte Bruno, que não haja satisfação na potência: "[...] os olhos afetam o coração [...] e suscitam na vontade um infinito tormento de suave amor, não havendo sofrimento em não se lograr aquilo que se deseja, e sim felicidade por se alcançar sempre aquilo que se persegue sem nunca chegar à saciedade, pois sempre cresce o apetite e, portanto, o deleite, diferentemente do que ocorre com o corpo que, com a saciedade, perde o gosto pelos alimentos [...]" (Bruno, 1987: 194).

[198] Interpretamos que o termo "espécies" se refere à multiplicidade da natureza, ou seja, ao que não é uno.

As questões que envolvem o conhecer e o sentir, os olhos e o coração, bem como a relação entre a beleza do mundo e a beleza divina, ganham espaço também no quarto diálogo da segunda parte de *Os Heroicos Furores*, onde são apresentados os discursos dos nove cegos. Será excessivo abordá-los agora, bastando, para o que se quer tratar aqui, remeter ao comentário de Maria Rosario Gonzalez Prada que aponta, nesse diálogo, Circe não apenas como origem do mal, mas também como a mãe do bem; não só causa de cegueira, mas também fonte de iluminação, visto que

> a beleza corporal incita o descobrimento da divina e é seu reflexo. Deste modo, o conhecimento da natureza se situa entre o amor humano e o amor divino, e na matéria se encontraria já a possibilidade de salvação para o homem (possibilidade que unicamente pode abrir o amor heroico); desta perspectiva, a mística bruniana pode ser considerada uma mística da exterioridade, um processo de conhecimento do universo que leva à unidade através de um método [...] apoiado numa abertura dos sentidos ao mundo [...] (Prada, 1987: LVII).

A esta altura, talvez se faça necessário tornar mais explícita a relação do título deste texto ("Criptopaisagens. Velar pelo que não se vê e mal se escuta") e de tudo o quanto foi dito até aqui, com o *1º Congresso Ibero Americano em estudos de paisagem*, que tem como tema "Conhecer para proteger, Gerir e Ordenar Sustentavelmente".

A paisagem é da ordem do visível (Besse, 2006: 64). Com isto concordam tanto realistas – que entendem a paisagem como algo objetivo, independente do sujeito – como subjetivistas, para os quais a paisagem é projeção de um sujeito. Para ambos, e também para terceiros, que a situam entre o sujeito e o objeto (Berque, 1994: 5), a paisagem está associada ao olhar. Este, por sua vez, ao tornar-se cognoscente, dá acesso ao ver, conduzindo então à evidência, à verdade, ao conhecimento.

No entanto, como já foi visto, à beira de findar o século XVI, mais precisamente em 1585, quando a ciência, empenhada em entender o funcionamento da visão, teria preferido recorrer à dissecação do globo ocular, Giordano Bruno tentava superar, pelo acordo entre olhos e coração, a dissociação entre conhecer e sentir, antecipando um pensamento que só lograria aceitação e respeitabilidade já avançado o século XX.

Ao relacionar conhecer com proteger, gerir e ordenar sustentavelmente a paisagem, o tema do *1º Congresso Ibero Americano em estudos de paisagem* abre espaço a uma ação coordenada do olhar que perscruta, inquire, analisa, com o despertar de uma afetividade, condição essencial para o reconhecimento e a proteção do "objeto de desejo".

O que ocorre, porém, quando o "objeto" não se dá a ver?

Os vínculos entre a paisagem e o visível, ou, mais genericamente, entre a paisagem e sua apreensão pelos sentidos corpóreos são complexos e não deixam de carregar certos paradoxos. No início da segunda metade do século XX, o geógrafo francês Éric Dardel desconcertou, de algum modo, a linha então dominante na geografia, com a publicação do pequeno (mas muito inspirador) volume intitulado *O homem e a terra. Natureza da realidade geográfica*. O livro tem apenas dois capítulos: um se chama "O espaço geográfico", o outro, "História da geografia". O primeiro é dividido em oito itens que recendem ao assim dito "Bachelard noturno", a Heidegger e Merleau-Ponty (estes últimos sobretudo no item 8, "Existência e realidade geográfica"). Os itens anteriores recebem os nomes de "Espaço geométrico, espaço geográfico", "Espaço material", "O espaço telúrico", "Espaço aquático", "Espaço aéreo", "Espaço construído" e "A paisagem", que é um dos mais curtos itens do conjunto. Aliás, Dardel quase não faz uso do termo paisagem no decorrer do livro, embora se possa considerar a obra fortemente paisagística, a ponto de seu autor citar, referendando, o aforismo de Lucien Febvre: "Toda a geografia reside na análise da paisagem" (apud Dardel, 1990: 41).

Embora minúsculo, o item "A paisagem" traz uma afirmação intrigante de Dardel: "[...] a paisagem não é, na sua essência, feita para ser olhada [...]" (Idem: 44). No entanto, no parágrafo seguinte, ele diz: "Há, na paisagem, um rosto, um olhar, uma escuta, como uma espera ou uma lembrança" (Idem: 45) e, algumas páginas adiante, já no último item, ele volta à metáfora do rosto: "O que o homem procura na Terra é um 'rosto', um certo acolhimento" (Idem: 60).

Ora, o que é o rosto senão a parte do corpo que melhor serve para nos identificar visualmente? Não foi por menos que Georg Simmel dedicou-lhe um ensaio, denominado "O significado estético do rosto" (Simmel, 1988: 139-146), onde analisa, justamente, as razões da sua eficácia estética na obra pictórica ressaltando, dentre os elementos do rosto, o papel preponderante do olhar:

> Na medida em que nele culmina a performance do rosto como reflexo da alma, o olho realiza, no plano puramente formal, o papel mais fino: interpretar o simples fenômeno de uma maneira que não tem nada a ver com um retorno a uma espiritualidade invisível situada *atrás* desse fenômeno. Mas exatamente ali, bem como o rosto, ele traz o pressentimento, e mesmo a garantia, que a solução dos problemas artísticos da pura visibilidade, da pura representação sensível dos objetos, é ao mesmo tempo a solução de outros problemas que se aninham entre a alma e o fenômeno, problemas do velamento e do desvelamento (Idem: 146).

Não se trata, portanto, de apelar a uma espiritualidade invisível situada atrás do fenômeno paisagem, mas do próprio fenômeno paisagem. Se a Terra tem um rosto, esse rosto é a paisagem. A paisagem estaria, assim, intimamente relacionada ao conceito de *fisionomia*, utilizado e amplamente divulgado por Paul Vidal de La Blache, e que até hoje desfruta de razoável estabilidade (Besse, 2006: 66). Diga-se ainda que nada há de frivolidade, de superficialidade num rosto, mesmo que o ser que o porta seja frívolo, superficial. Vale reproduzir aqui esta observação de Jean-Marc Besse: [...] o aspecto do território não é apenas uma aparência sensível, uma aparência que se deveria rapidamente abandonar para reencontrar a sua verdade teórica. Ao contrário, é sobre o plano das aparências que é preciso se situar para apreender toda a sua densidade epistemológica e ontológica"(Idem: 66-67).

Afora isso, mesmo que não passe de uma máscara atrás da qual não há nada a não ser o vazio, a paisagem não deixará de constituir uma "bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana", parafraseando o que disse Octavio Paz a respeito da poesia (Paz, 2012: 21).

Assim sendo, se a paisagem é o rosto e se o rosto está intrinsecamente ligado ao reconhecimento visual, ao olhar, o que teria levado Dardel a afirmar que a paisagem não é, na sua essência, feita para ser olhada? Deduz-se, de outras passagens, que Dardel busca se afastar da ideia de paisagem como "uma justaposição de detalhes pitorescos" para valorizá-la como um conjunto: "uma convergência, um momento vivido [...] [que] põe em jogo a totalidade do ser humano, seus vínculos existenciais com a Terra, ou, se quisermos, sua *geograficidade* original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização" (Dardel, 1990: 41-42).

Continua então válida a analogia entre o rosto e a paisagem: um rosto só é rosto quando visto por outro que não o ser ao qual ele pertence (no caso do nosso próprio rosto refletido no espelho, já somos o outro). Ele é, de certo modo, um objeto que se dá a conhecer ou a ser reconhecido. No entanto, ele não é mero objeto, uma vez que reage (inclusive fisionomicamente) e provoca reação (inclusive fisionômica) naquele que seria, supostamente, o sujeito que o olha. Há conhecimento, reconhecimento e afeto em jogo, ao mesmo tempo.

Vem à tona, novamente, a pergunta feita atrás: o que ocorre quando o "objeto" não se dá a ver? É este o caso dos inúmeros corpos d'água – rios, córregos, lagoas – ocultados sob o chão das nossas cidades. Embora seja um fator decisivo na escultura dos relevos e na caracterização das paisagens, sobretudo as tropicais, e em que pese ser considerada não só "o instrumento maravilhoso do narcisismo [cósmico]" (Bachelard, 2002: 27) mas também "o verdadeiro olho da terra [...]"(Idem: 33) –, a água não se oferece mais ao olhar na maior parte das nossas grandes cidades. Leve-se ainda em conta a observação de Simmel, transcrita acima, de que no olho culmina a performance do rosto

como reflexo da alma, e tem-se que a água poderia bem ser considerada o ponto culminante da performance da paisagem. No entanto, ela foi banida da cena urbana a ponto de não restar, praticamente, um só córrego, ao menos na cidade de São Paulo, em que ela possa ser vista e sentida condignamente, uma vez que, quando aparece naqueles que restaram destapados, a céu aberto, ela já não participa do mundo: está imunda. Ela não é vista no dia a dia das nossas cidades, a não ser em situações excepcionais, quando das grandes catástrofes, ou já destituída de seu poder de excitar a imaginação, convertida em mercadoria, em clichês de paraísos artificiais.

Ao mesmo tempo fala-se em proteger os recursos hídricos ameaçados, a propósito, pela expansão do mundo urbano. Propagam-se as benesses da água, seus "serviços ambientais", como se o seu papel se limitasse a nos servir como um manso instrumento, como se ela não nos fosse vital para a alma! Como conhecer e desejar o que não se vê? Como velar pelo que está fora do alcance dos nossos sentidos? Como, remetendo mais uma vez a Giordano Bruno, imprimir no coração sem passar pelos olhos?

Não é só à visão que a água é furtada, mas igualmente ao tato, ao olfato (a não ser pelo mau cheiro que exala dos ralos urbanos) e à audição. Falta às nossas cidades o silêncio para ouvir a água. Obviamente fala-se em sentido figurado. Não se trata de reclamar para a cidade o silêncio dos cemitérios, de recusar o burburinho que agita e dinamiza a vida urbana e alegra as ruas. Trata-se antes de denunciar a estridência que massacra os nossos órgãos dos sentidos e as nossas consciências, estridência que se manifesta sonora e visualmente.

O geógrafo italiano Eugenio Turri, que dedicou um livro ao tema paisagem e silêncio, aponta as montanhas como o lócus preferido pelas mais remotas práticas religiosas para favorecer o contato com o divino. Era ali, no silêncio das alturas, que se poderia dialogar com Deus. No entanto, já no início da modernidade, prossegue Turri, ao colocar-se no centro do mundo, o homem mudou radicalmente sua relação com Deus e com a Terra: "Ele, de certo modo, se contrapõe à natureza e procura nela o sinal reconfortante de si mesmo, do seu poder, da sua autonomia, da sua centralidade enquanto *imago Dei*" (Turri, 2014: 28). A partir de então, o processo que fez da natureza um objeto à disposição da vontade e do poder humanos foi ininterrupto e acelerado. Novos e mais altos rumores suplantaram as possibilidades de o silêncio ser ouvido.

É sabido que a noção de ruído é relativa, e que os novos ruídos produzidos pela modernidade foram acolhidos pela arte, tendo como exemplo os entoa-ruídos (*intonarrumori*) criados na década de 1910 pelo artista plástico italiano Luigi Russolo (1885-1947), que resultaram em geradores de frequência que reproduziam zumbidos, gotejamentos, trovões, etc. Ruído, numa acepção mais generosa, não tem uma conotação necessariamente negativa. Seria, antes, aquilo que atrapalha ou impede uma

comunicação desejada. Nada impede que sons não obedientes às convenções musicais sejam assimilados, tanto que já se disse ser música tudo o que se ouve com a intenção de ouvir música.

No entanto, nem o som, nem o ruído dispensam o silêncio, e vice-versa. Em todo caso, parece bem válida esta observação de Eugenio Turri: "[...] o silêncio é como o pano de fundo do mundo vivo que está em torno de nós, o mistério sobre o qual, como a tela do pintor, construímos os nossos ruídos, sejam musicais, sejam aqueles simplesmente ligados ao agir cotidiano e ao produzir" (Idem: 33).

Cabe então a seguinte pergunta: seria necessário levar à literalidade o retiro nas montanhas para escutar o silêncio? A prática de subir aos pontos altos para aproximar-se do absoluto, da taciturnidade divina, implica no distanciamento do mundo, no afastar-se do murmurinho dos vales onde correm ou descansam as águas. Não há razão que obrigue a separar as montanhas dos vales até porque, para sua própria definição, um precisa remeter ao outro: eles são mutuamente indispensáveis. As águas nascem do alto e no alto. Ao chegarem aos vales carregam as montanhas. *Shanshui*, ou seja, montanha e água, é a palavra chinesa para dizer paisagem.

Como visto acima, há um co-pertencimento dos opostos: tanto os olhos como o coração têm água e fogo infinitos. Há de se encontrar, portanto, o silêncio das montanhas no murmurinho dos vales, e há de se encontrar nos vales a água que vem das montanhas. Só é preciso criar condições para vê-los e ouvi-los, ou melhor, é preciso procurar e reconhecer seus rastros em meio e sob as camadas que os obliteram, e decifrar sua língua espectral, como disse Agamben (2009).

Assim se passa com os corpos d'água das nossas cidades – rios, córregos, lagoas, brejos – que já motivaram tantos artistas da paisagem – escritores, poetas, pintores, fotógrafos, músicos – e que hoje já não se vê e mal se escuta.

Em muitos dos casos analisados em São Paulo, a mais extensa e populosa cidade brasileira, a chamada "naturalização" ou mesmo o simples destapamento de córregos não se mostram factíveis. Há, no entanto, vários vestígios da presença desses corpos enterrados, e tais vestígios estão à superfície sendo, portanto, visíveis, embora passem despercebidos ao olhar desatento. Em várias ocasiões, saindo a campo, no meio do tumulto urbano, é possível ouvir a água corrente, mas isso exige, antes de mais nada, antes ainda da atenuação do ruído externo, um silêncio interno, requer ouvidos alertas, querer ouvir os sons abafados e desejar ver o que não se vê. Tudo o que se perceberá, a princípio, serão indícios isolados, não só de paisagens pretéritas, mas também de paisagens futuras.

Muito se tem a ganhar quando se recorre à sensibilidade dos artistas. Ocorre agora o nome do cineasta chileno Patricio Guzmán que, no início do livro sugestivamente intitulado *Filmar o que não se vê*, escreveu o seguinte sobre o modo de fazer documentários:

> Há, em cada lugar da cidade, nas ruas, nas casas, em todas as partes, em todas as horas, inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço da vida, uma cena microscópica da existência humana. Esses átomos são como letras soltas de um enorme abecedário, e com essas letras o cineasta constrói palavras; com estas palavras, constrói frases. E pouco a pouco o cineasta (o poeta) vai fabricando histórias com aqueles átomos que voam pelo ar (Guzmán, 2017: 19).

Nas condições adversas que o meio urbano contemporâneo impõe aos que se interessam e se ocupam da paisagem, um bom desafio aos paisagistas seria o de explorar as possibilidades de formular convites e de criar oportunidades para o público apurar olhos, ouvidos, enfim, todos os sentidos, para captar o que o ruído de fundo e a pletora de imagens afastam e obscurecem. Em poucas palavras, identificar e amplificar os sinais que a natureza emite mesmo nos ambientes mais artificializados, sinais tênues, quase sempre, mas incessantes.

Na detecção e ressignificação desses índices, operação que o fazer poético pode realizar, vê-se uma oportunidade de promover a associação entre o conhecer e o sentir, imprescindível, ao que nos parece, não só para proteger e para gerir com sucesso a paisagem, mas também para fazer emergir novas paisagens no meio urbano.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. 2009. *Nudità*. Roma: Nottetempo.

ACHELARD, Gaston. 2002. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Título original *L'eau et les rêves* (1942). Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

BERQUE, Augustin (dir.). 1994. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon.

BESSE, Jean-Marc. 2006. *Ver a terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Título original *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie* (2000). Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva.

BRUNO, Giordano. 1987. *Los Heroicos Furores*. Título original *De gli Eroici Furori* (1585). Trad. Maria Rosario González Prada. Madrid: Editorial Tecnos.

CARCHIA, Gianni. 2009. "Per una filosofia del paesaggio", in D'ANGELO, Paolo (ed.), *Estetica e paesaggio*. Bologna: Il Mulino.

CHAUÍ, Marilena. 1988. "Janela da alma, espelho do mundo", in NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.

DARDEL, Eric. 1990. *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*. Paris: Editions du CTHS.

GUZMÁN, Patricio. 2017. *Filmar o que não se vê. Um modo de fazer documentários*. Título original *Filmar lo que no se ve: una manera de hacer documentales* (2013). Trad. José Feres Sabino. São Paulo: Edições SESC.

NOVAES, Adauto. 1988. “De olhos vendados”, in NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.

PAZ, Octavio. 2012. *O arco e a lira*. Título original *El arco y la lira* (1955). Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac e Naify.

PLATÃO. 2008. *Diálogos – Fedro*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro.

PRADA, Maria Rosario González. 1987. “Introducción”, in BRUNO, Giordano. *Los Heroicos Furores*. Madrid: Editorial Tecnos.

SIMMEL, Georg. 1988. “La signification esthétique du visage” (1901), in SIMMEL, Georg, *La tragédie de la culture et autres essais*. Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris: Editions Rivages.

1988. “Philosophie du paysage” (1913), in SIMMEL, Georg, *La tragédie de la culture et autres essais*. Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris: Editions Rivages.

TURRI, Eugenio. 2004. *Il paesaggio e il silenzio*. Venezia: Marsilio Editori.

NOTAS CURRICULARES

Ana Beatriz Jardim Alves é estudante de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá.

Aline Defellipe Câmara é estudante de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá. Estagiária na área de patrimônio histórico, com interesse nas áreas de arquitetura sustentável e projetos de interesse social.

Carla Rolo Antunes é Licenciada em Engenharia Biofísica pela Universidade de Évora (1993), Mestre em Hidráulica e Recursos Hídricos pelo Instituto Superior Técnico (1996) e Doutorada em Geociências, ramo Hidrologia pela Universidade do Algarve (2010). De 1995 a 2001 exerceu atividades de engenheira projetista (Hidroprojecto), na área de Recursos Hídricos, Ordenamento do Território e Estudos Ambientais. De 2011 a 2015 foi diretora do curso da licenciatura em Arquitetura Paisagista. Professora Auxiliar na UAlg, membro do Centro de Investigação para os Recursos Biológicos e Alimentos Mediterrânicos (MeditBio) e do Centro de Estudos em Património, Paisagem e Construção (CEPAC), diretora de curso de mestrado em Gestão Sustentável dos Espaços Rurais e membro do Conselho Cientifico da Faculdade de Ciências e Tecnologia. Tem desenvolvido a sua atividade científica na área dos recursos hídricos e do ordenamento do território, sendo autora de vários artigos e capítulos de livros nestas temáticas.

Érica Lemos Gulinelli é Doutoranda em Arquitetura, Urbanismo e Território na Pontifícia Universidade Católica - PUC-Campinas, na linha de pesquisa Teoria, História e Crítica em Arquitetura e Urbanismo. Mestre em Arquitetura e Urbanismo, na linha de pesquisa "Teoria História e Projeto" pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/Bauru (2016). Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003). Pós-graduada no Curso de Gestão Ambiental, pela Faculdade Anhanguera de Bauru (2011); docente no curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade do Sagrado Coração – USC; membro do Grupo de Estudos sobre a Paisagem, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARQ) da UNESP-Bauru/SP; membro do grupo de pesquisa História das Cidades: Ocupação Territorial e Ideários Urbanos, vinculado à Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC).

Fernanda Moço Foloni é Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP-Bauru/SP em 2018. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) de maio/2017 a março/2018. Graduada em Arquitetura e Urbanismo também pela UNESP-

Bauru/SP em 2012. Participa, desde 2016, do Grupo de Estudos Sobre a Paisagem, incorporado ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARQ) da UNESP-Bauru/SP, e atua principalmente com os temas: paisagem, rios urbanos, infraestrutura verde e drenagem sustentável.

Juliana Christiny Mello da Silva é estudante de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá.

Karina Andrade Mattos é Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP-Bauru/SP (2017); Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP-Bauru/SP (2012); Docente no curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Lins (UNILINS); Professora substituta do Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista (UNESP); membro do Grupo de Estudos sobre a Paisagem, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARQ) da UNESP-Bauru/SP.

Karla Garcia Biernath é Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP-Bauru/SP em 2018. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) de março/2017 a fevereiro/2018. Especialista em Estratégias Competitivas: Comunicação, Inovação e Liderança pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" em 2014 e graduada em Arquitetura e Urbanismo em 2010 pela mesma universidade. Participa, desde 2016, do Grupo de Estudos Sobre a Paisagem, incorporado ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARQ) da UNESP-Bauru/SP, e atua principalmente com os temas: paisagem urbana, paisagem industrial, ferrovia e patrimônio.

Manuel Fernández Díaz es maestro y biólogo por la Universidad de Jaén. Entre su formación de postgrado se encuentran el Máster en Producción y Gestión Artística, Máster en Educación y Museos y el Máster en Gestión de la Biodiversidad en Ambientes Mediterráneos, cursados en la Universidad de Murcia. Durante su ejercicio profesional se dedica a la gestión y conservación de espacios naturales protegidos, labores que compagina con su actividad docente en la Universidad de Murcia, donde imparte clases de Ciencias de la Naturaleza en el Grado en Maestro de Educación Primaria. Entre sus líneas de investigación se encuentran la didáctica de las ciencias, los medios audiovisuales como recurso para la enseñanza, la innovación docente, y el paisaje como punto de encuentro de diversas áreas de conocimiento. Entre su producción científica se cuentan varios capítulos de libro y diversas aportaciones a congresos sobre Educación, Paisaje e Innovación docente.

Meri Lourdes Bezzi possui Graduação em Estudos Sociais pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras/ Imaculada Conceição - FIC- Santa Maria (1981); Bacharelado em Geografia pela Universidade Federal de Santa Maria (1982); Graduação em Geografia Licenciatura Plena pela Universidade Federal de Santa Maria (1983); Mestre em Geografia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Rio Claro (1986) e Doutora em Geografia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Rio Claro (1997). Atualmente é professora Titular no Departamento de Geociências/UFSM, atuando nos Cursos de Graduação em Geografia Bacharelado e Geografia Licenciatura Plena e no Programa de Pós - graduação em Geografia da UFSM orientado mestrado e doutorado. Coordena o Núcleo de Estudos Regionais e Agrários, NERA - UFSM. Coordenadora do Curso de Geografia

Licenciatura- EAD. Atua nas seguintes linhas: Organização do Espaço, Região e Regionalização, Geografia Cultural, Desenvolvimento local/regional e Geografia Agrária.

Miguel Ángel Lozano Jiménez es Graduado en Bellas Artes por la Universidad de Murcia, y habiendo realizado con posterioridad un Posgrado de Producción y Gestión Artística. Actualmente, investigador doctoral, en la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia, Programa de Artes y Humanidades.

Mirela Duarte é Arquiteta e Urbanista com mestrado em Desenvolvimento Urbano (2014), atualmente é professora assistente substituta da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) onde ministra disciplinas de projeto de arquitetura, urbanismo e paisagismo, e oficinas de arquitetura da paisagem, além de colaborar com pesquisas e eventos científicos do Laboratório da Paisagem (UFPE). Para obtenção do título de mestra, desenvolveu a pesquisa intitulada “A paisagem urbana nas representações imagéticas do Recife do século XIX” entre 2012 e 2014, recebendo menção honrosa no IX Prêmio Brasileiro "Política e Planejamento Urbano e Regional" na categoria Dissertação de Mestrado, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR) em 2015.

Miriam Victoria Fernandez Lins é MSc. Pesquisadora e professora de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá.
Arquiteta Urbanista graduada em 2011 e Mestra em Urbanismo aprovada com louvor em 2015 pela FAU/UFRJ, onde é Professora Substituta da disciplina de Projeto Paisagístico I junto ao Atelier Integrado I. Professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estácio de Sá, ministrando disciplinas de projeto e representação. Na mesma instituição é Coordenadora de Pesquisa de Iniciação Científica que investiga as relações entre infraestruturas e forma urbana. Possui experiência em projetos urbanos, estudos de impacto ambiental e planos municipais.

Nara Nastari Villela Gardel Barbosa é estudante de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá (nngardel2@gmail.com). Participou da pesquisa “Estruturas localmente indesejáveis e seus impactos na forma urbana: um estudo sobre a área central de Niterói” e participa como bolsista PIBIC da pesquisa “Impactos morfológicos do sistema elétrico na área central e pericentral de Niterói”, ambos coordenados pela professora Miriam Victoria Fernandez Lins. Tem interesse na área de Urbanismo, Morfologia Urbana, Ambiente Urbano, Vazios Urbanos.

Norma Regina Truppel Constantino possui Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2005), sendo, atualmente, professor assistente doutor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Bauru) no Curso de Arquitetura e Urbanismo e no Mestrado Acadêmico em Arquitetura e Urbanismo. Mestre em Planejamento Urbano e Regional Assentamentos Humanos pela UNESP-Bauru/SP (1994). Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná (1979). Fundadora e coordenadora, desde 2016, do Grupo de Estudos Sobre a Paisagem, incorporado ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGARQ) da UNESP-Bauru/SP.

Nuria Freire González es estudiante de doctorado de la UDC (Universidade da Coruña). Ha estudiado arquitectura en la ETSAC (Escola Técica Superior de Arquitectura de A Coruña) y tiene un Master en Arquitectura del Paisaje por la UDC, la USC (Universidad de Santiago de Compostela) y la Fundación Juana de Vega. Ha tenido la oportunidad de participar en diversos proyectos de arquitectura y paisaje desde 2013 con arquitectos y paisajistas como Isabel Aguirre de Urcola, Cristina García Fontán o el estudio portugués PROAP. Actualmente colabora con el Grupo de Investigación de la Escola Galega da Paisaxe en algunos proyectos de paisaje sostenible y planificación territorial.

Patrícia Freire é Licenciada e Mestre em Antropologia pelo ISCTE-IUL. É diretora do Aura Festival e vice-presidente da Criaatividade Cósmica – associação cultural. É investigadora colaboradora do CITAD / Universidade Lusíada de Lisboa e integra o Social Light Lab.

Pedro Fidalgo é Doutorado com a tese "Elementos Visuais Determinantes da Paisagem Litoral - O Potencial presente e endógeno na confluência do Tejo com o Atlântico" pela "Escuela Técnica Superior de Arquitectura" da "Universidad Politécnica de Madrid". É Pós-Graduado em "Direito do Urbanismo, Ambiente e Património" pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.
Concluiu o "Curso de Mestrado em Planeamento Regional e Urbano" da Universidade de Lisboa, é Mestre em "Salvaguard du Patrimoine Bati" pela "Université Politécnique de Lausanne" e licenciado em Arquitetura - área de Reabilitação e Restauro, pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.
É investigador do Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
Desenvolve também uma atividade profissional com arquiteto, destacando-se entre os seus trabalhos um conjunto de intervenções no Teatro Nacional Dª Maria II e Teatro Nacional de São Carlos em Lisboa, sendo coautor do Projeto de Recuperação da Praça de Touros do Campo Pequeno.

Rafael Winter Ribeiro é geógrafo com doutorado pela Univesidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e estágio doutoral na Université de Pau et des Pays de l'Adour, França. Professor do Departamento de Geografia da UFRJ, atualmente é vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Geografia e também professor no Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). É um dos coordenadores do Laboratório Geoppol (Grupo de Estudos e Pesquisas em Política e Território) e editor da Revista *Espaço Aberto*. Membro do ICOMOS, atuou em diferentes projetos na área de preservação do patrimônio e da paisagem, entre os quais a preparação do dossiê de inscrição do Rio de Janeiro na Lista de Patrimônio Mundial da UNESCO como Paisagem Cultural (2009-2012) e seu Plano de Gestão (2012-2014). Entre suas publicações estão os livros *Paisagem Cultural e Patrimônio* (IPHAN, 2007), *Rio de Janeiro, paisagens entre a Montanha e o Mar / Rio de Janeiro, landscapes between the mountain and the sea* (UNESCO, 2016) e a organização da coletânea *Espaços da Democracia* (Bertrand Brasil, 2013).

Ricardo Stedile Neto é Graduado em Geografia Licenciatura Plena pela Universidade Federal de Santa Maria; Acadêmico do curso de Geografia Bacharelado pela Universidade Federal de Santa Maria; Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Santa Maria. Membro do Núcleo de Estudos Regionais e Agrários (NERA/UFSM). Desenvolve pesquisa sobre cultura, espaço e lugar, tendo como orientadora a Prof.ª Meri Lourdes Bezzi.

Rosana Sommaruga es Coordinadora Académica del Programa de Investigación “Paisaje y Espacio Público” del Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo FADU - Universidad de la República, Udelar, y Directora Académica del Diploma de Especialización en Proyecto de Paisaje FADU Udelar / Uruguay.

Roseline Vanessa Santos Oliveira é Arquiteta e Urbanista formada na Universidade Federal de Alagoas (UFAL-1999), Mestre (2002) e Doutora (2009) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia/Universidade do Algarve (Portugal). É professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFAL e do seu programa de pós-graduação, onde atua também como pesquisadora do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem. Foi Tutora do Programa de Educação Tutorial, consultora da FAPEAL e membro do Comitê de Ética e do Conselho Editorial da EDUFAL. Tem participado de inúmeros eventos de abrangência nacional e internacional com apresentação e publicação de trabalhos. É autora de capítulos de livros e daquele intitulado “As vilas e seus gestos urbanos” o qual se encontra em processo de editoração. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Patrimônio, atuando principalmente nos seguintes temas: paisagem, história urbanística, iconografia e design. Atualmente desenvolve pós-doutoramento junto à Universidade de Évora investigando as estratégias de divulgação do patrimônio disponíveis em museus e centros culturais portugueses.

Rui Florentino é Professor Auxiliar da Escola Superior Gallaecia, onde coordena a área de Urbanismo e Planeamento no seu Centro de Investigação. Arquitecto pela Universidade do Porto e Doutor em Urbanismo e Ordenamento do Território pela Universidade Politécnica de Madrid, fundou em 2014 o capítulo português da International Network for Traditional Building, Architecture and Urbanism (INTBAU Portugal). Foi Vogal do Conselho Directivo da Associação dos Urbanistas Portugueses e presentemente é Vogal do Conselho Directivo Nacional da Ordem dos Arquitectos.

Samuel Roda Fernandes é licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa e doutorado em Reabilitação Arquitectónica e Urbana pela Universidade de Sevilha. É professor da cadeira de Desenho I na Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa e é professor de Oficinas de Iluminação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa. Colaborou com a A.D.R. –Agência de Desenvolvimento Regional e com a Fundação Castelo do Crato. Foi vice-presidente da Extramuros – Associação Cultural para a Cidade e presidente do Centro Português de Iluminação. Atualmente é também, diretor do Aura Festival em Sintra, responsável pelo Social Light Lab do CITAD/Universidade Lusíada de Lisboa e presidente da Criaatividade Cósmica, associação cultural que procura ter uma intervenção eticamente fundamentada em questões relativas ao meio urbano e à divulgação científica, cultural e artística.

Sebastiano Antonio Raimondo completou o Mestrado em Arquitetura na Faculdade de Palermo em 2013, com a tese em fotografia: “Uma ponte – la fotografia come modo di abitare il mondo e costruirlo”, orientada pelo Prof. e Fotógrafo Giovanni Chiaramonte e pelo Prof. Arq. Paulo Tormenta Pinto.
Em 2014 fundou o grupo “Presente infinito” na cidade de Napoli, com quem editou o livro manifesto homónimo, fez várias exposições em Itália e o produziu o projeto comum “Napoli – nuova luce”.
Foi convidado em 2011 e 2015 como fotógrafo para trabalhar na área arqueológica de Selinunte em Sicilia, onde teve a possibilidade de desenvolver estudos sobre arqueologia e representação.

Atualmente vive em Lisboa, onde prossegue os seus estudos de Fotografia no Doutoramento em "Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos" no ISCTE-IUL com filiação ao centro Dinâmia-Cet e bolsa financiada pela FCT.

Taís Alvino da Silva é Mestre em Arquitetura Paisagística pelo Programa de Pós-graduação e Urbanismo (PROURB) na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (UFRJ,2017). Membro participante do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa em Paisagismo na UFRJ. Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN,2014).

Teresa Madeira da Silva é Arquiteta, Professora Auxiliar do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa e Investigadora do DINÂMIA'CET-IUL, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território do ISCTE-IUL. Colabora em redes internacionais tais como: o portal da Fundação C. Gulbenkian - Património de Influência Portuguesa, o Secretariado Permanente do CIHEL - Congresso Internacional de Habitação no Espaço Lusófono e a Faculty of Design and Technology da Technische Universitat Darmstadt. Publicou vários artigos em revistas científicas com revisão por pares, capítulos de livros, trabalhos em atas de Congresso e participou em vários encontros científicos. Leciona no Mestrado Integrado em Arquitetura (ISCTE-IUL), no Mestrado em Estudos Urbanos (ISCTE-IUL / UNOVA de Lisboa) e no Doutoramento em Estudos Urbanos (ISCTE-IUL / UNOVA de Lisboa).

Tiago Santana Águas é Licenciado em Arquitetura Paisagista pela Universidade do Algarve (2010), Mestre em Arquitetura Paisagista pela Universidade do Algarve (2013). De 2013 a 2015 exerceu atividade como arquiteto paisagista em instituições privadas e públicas. De 2015 até ao presente acumula as funções de arquiteto paisagista e diretor técnico na empresa B-Leaf Landscaping, Gardening and Forestry. Autor de alguns artigos na temática da arquitetura paisagista e ordenamento do território, nomeadamente gestão de corredores fluviais de montanha.

Tomás Reis nasceu em 1991, desde cedo se interessou pela relação entre o desenho e o território. A bolsa Erasmus levou-o à Universidade de Lund, na Suécia, onde estudou Sustainable Urban Design. Recebeu o Prémio de Mérito José Lamas com o trabalho final de Mestrado, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Estagiou junto da equipa de arquitetura da Broadway Malyan, onde colaborou nos mais variados projetos internacionais. Atualmente trabalha no Departamento de Arquitetura Conceptual da Sonae Sierra, mantendo contacto com o mundo académico. Nos tempos livres, colabora com a associação Urban Sketchers Portugal, tendo já organizado sessões de desenho, além de participar em várias publicações e exposições coletivas.

Vanessa Carla Sayão Cortez é estudante de graduação, Escola de Arquitetura Urbanismo e Design – Universidade Estácio de Sá.

Véronique Zamant é Arquiteta, Doutora em Planejamento de Território e Urbanismo, Pesquisadora Membro da LAA-LAVUE UMR CNRS 7218 Em setembro de 2015, Véronique Zamant defendeu uma tese de doutorado em planejamento territorial e urbanismo relacionada à construção da paisagem do Rio de Janeiro na articulação entre o procedimento de patrimônializaçao de uma parte dos territórios da cidade na Unesco como paisagem cultural e as transformações territoriais realizadas como parte da hospedagem de mega-eventos. Esta pesquisa atua no cruzamento entre as disciplinas de antropologia urbana, geografia, urbanismo e ciência política. Desde então,

Véronique Zamant continua suas reflexões sobre o entrelaçamento dos processos de patrimonialização e as transformações urbanas através de várias pesquisas, sobretudo no caso da Grand Paris e dos Jogos Olímpicos de 2024. A pesquisadora publica regularmente em revistas e participa de simpósios internacionais. Além disso, Véronique Zamant ensina na Escola Nacional de Arquitetura em La Villette e na Universidade de Versailles Saint Quentin en Yvelines. Ela também trabalha como arquiteta em uma grande agência de arquitetura parisiense.

Victoria Sánchez Giner es doctora en Bellas Artes con Mención Europea por la Universitat Politécnica de Valencia, Master en Educación y Museos, Patrimonio, identidad y mediación por la Universidad de Murcia, y artista visual.
Desarrolla su carrera docente en la Universidad de Murcia desde el año 2004, en el área de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, donde en la actualidad es la Secretaria de la Junta de Centro y coordina los Trabajos Fin de Grado.
Su línea de investigación es el paisaje, tanto en el ámbito de la producción científica, como de la producción artística. Desde 2012 coordina el proyecto de innovación docente "Paisaje, Arte y Cultura", en la Universidad de Murcia, cuyo objetivo es la creación de un grupo docente multidisciplinar especializado en paisaje, germen del grupo internacional de innovación docente *Arte en Construcción/ecotono* de la UM de constituido en 2016.
Fruto de la reflexión continua en el punto donde convergen pintura y paisaje, a lo largo de estos años, su producción pictórica se ha visto respaldada por más de una treintena de exposiciones colectivas y más de una quincena de exposiciones individuales, tanto nacionales como internacionales.
Como resultado de la investigación sobre paisaje y arte, ha realizado numerosas aportaciones a publicaciones y a encuentros científicos de carácter nacional e internacional. Forma parte del Grupo de investigación I2ads-NAD de la Universidade do Porto, como miembro integrado, y colabora en el proyecto de investigación *Bases conceptuais da Investigação em pintura 2014/2019*.

Vladimir Bartalini é Arquiteto e urbanista formado em 1972 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É mestre (1988) e doutor (1999) em Estruturas Ambientais Urbanas pela mesma instituição. Desde o início de sua carreira profissional e acadêmica dedica-se ao paisagismo. Entre 1973 e 1984 trabalhou como arquiteto paisagista, contratado por instituições públicas ligadas à municipalidade de São Paulo, na produção de projetos para espaços verdes públicos. De 1985 a 2008 prestou consultoria em paisagismo para escritórios de arquitetura e engenharia. Lecionou disciplinas de Paisagismo em diversas instituições de ensino superior no Estado de São Paulo. Desde 1985 é professor e pesquisador na Área de Paisagem e Ambiente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sendo um dos fundadores do Laboratório Paisagem, Arte e Cultura desta Faculdade. Na sua linha de pesquisa atual, intitulada Estudos sobre a Poética da Paisagem, dedica-se à investigação dos "córregos ocultos", tendo escrito vários artigos e capítulos de livros sobre o assunto, publicados no Brasil e no exterior.


FCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
INSTITUTO
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA
FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR