

# ATLAS XV

investigações para um  
método de representação  
de corpografias urbanas  
cotidianas



# ATLAS XV

investigações para um  
método de representação  
de corpografias urbanas  
cotidianas

Matheus Lima Rodrigues  
Gustavo Badolati Racca (orientação)

Trabalho Final de Graduação  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 2020.

<b>sumário</b>	04	<b>Agradecimentos</b>
	05	<b>Lista de Figuras</b>
	08	<b>Resumo</b>
	09	<b>1 Introdução</b> <i>Sistematizando um método de produção de representações sensíveis às narrativas transitórias do cotidiano</i>
	11	<b>2 Do espaço vivificado à representação gráfica sensível: calibrando suportes gráficos para abarcar os eventos cotidianos da Praça XV</b>  2.1 Um panorama sobre representação, espaço e tempo a partir dos registros da Praça XV  2.2 Um mecanismo possível para a produção de representações sensíveis aos eventos cotidianos da Praça XV
	30	
	45	<b>3 Laboratório na Praça XV: processos híbridos de produção de representações vivificadas do espaço</b>  3.1 Registros etnográficos: a sensibilidade do desenho de registro, da fotografia e do vídeo  3.2 Atlas como método e como interface  3.3 Transcrição de produtos gráficos  3.4 Corpografias da Praça XV
	58	
	62	
	64	
	66	<b>4 Considerações finais: Atlas XV</b>
	68	<b>Apêndice</b> Questionário Discente FAU UFRJ
	80	<b>Referências Bibliográficas</b>

## agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Jacinta, e ao meu pai, Luiz Marcelo, cujo apoio incansável sempre esteve presente em todas as minhas andanças e me motiva a voos mais generosos e ambiciosos. Agradeço à Júlia pelas conversas recheadas de curiosidades e por contar o tempo. Às minhas tias, Luza, Marizé e Fátima e às minhas primas Bianca e Thayná, por comemorarem comigo as vitórias desta etapa e pelo suporte nas fases mais apertadas. À minha vó Maria, que sempre elogia minha barba grande e a Moana, mascote parceira. Todo meu agradecimento a Vinícius, pela amizade atenciosa e pelo apoio constante e a Renan, pelo carinho e companheirismo infinito – são pessoas que carregam no coração.

A Mariana, Rodrigo, Rafaela, Isabella e Nana pela andança sincronizada e pelos momentos de decompressão. Ao queridíssimo Clube do Racca – Bea, Dani, Hieiga, Alex, Laura – pelas inquietações e pela construção coletiva de conhecimento. A Gustavo e a Leandro pelo acolhimento em vários momentos críticos e a Igor pelas conversas de café, até mesmo sem café.

Agradeço também à galera querida do AQ – André, Mary, Lara, Pedro, Daniel, Pri, Andrews, Alek, Vitinho, Asaf e Alan – pelas confraternizações e pela torcida. Agradeço especialmente a Marcos, quem me salvou inúmeras vezes com seu conhecimento técnico e com sua amizade fiel.

À equipe de Layout do MP, que muito me apoiou e me deu o suporte necessário para concluir este trabalho.

Ao meu orientador Gustavo Racca, por atuar no tempo e no contratempo e por todo seu afeto e confiança. A Ethel Pinheiro, pelas tutorias sempre precisas e fundamentais, e a Gabriel Girnos, pelas preciosas contribuições a esta pesquisa. Agradeço também a Ayara Mendo e Cauê Capillé, cujas aulas me despertaram para a escala do corpo e para o pensar interfaces. A Eunice, Ana Amora e Rafael Fonseca, pelo carinho e pelos muitos ensinamentos.

Estendo o agradecimento também às professoras que me ajudaram a sensibilizar com relação ao mundo: Ubiratan de Souza, Marília Fontenelle, Petar Vrcibradic, Fabiana Izaga, Pedro Varela, James Miyamoto, Rodrigo Cury Paraíso, Glauci Coelho e Luiz Felipe Cunha. Agradeço ainda a Alain Flandes pela gentileza de me fornecer ferramentas para a execução deste trabalho.

E agradeço ao Deus que se fez presente através de todas essas pessoas.

## lista de figuras

## iconografia

- 12 **fig01** André Vaz Figueira. *Carta Topographica da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro*. 1750.
- 13 **fig02** P. S. F. Souto. *Planta da Cidade do S. Sebastião do Rio de Janeiro*. 1812-1817.
- 14 **fig03** Julio Lohmann. *Planta do Rio de Janeiro*. 1862.
- 15 **fig04** E. de Maschek. *Mappa do Municipio Neutro*. 1870-1875.
- 16 **fig05** Jean-Baptiste Debret. *Transport d'une Voiture Démontée*. 1816.
- 17 **fig06** Jean-Baptiste Debret, Thierre Frères. *Vue de la place du palais, à Rio de Janeiro*. 1839.
- 17 **fig07** Jean-Baptiste Debret, Thierre Frères. *Cortége du baptême de la princesse royale: D<sup>a</sup>. Maria da Gloria, à Rio de Janeiro*. 1839.
- 17 **fig08** Jean-Baptiste Debret. *Vue de L'Extérieur de la Galerie de L'Acclamation du Roi D. Jean VI*. 1818.
- 18 **fig09** Jean-Baptiste Debret. *Refrescos do Largo do Paço*. 1834-1839.
- 18 **fig10** Thomas Ender. *Haupteingang in den koenigl. Pallast*. 1817.
- 18 **fig11** Thomas Ender. *Brunnen do Terr.º do Passo*. Koenigl. Stallungen. 1817.
- 19 **fig12** Louis Comte. *Chafariz do Largo do Paço*. 1840.
- 20 **fig13** Marc Ferrez. *Doca e mercado da praia do peixe*. 1880.
- 20 **fig14** Marc Ferrez. *Largo do Paço e rua Primeiro de Março*. 1890.
- 21 **fig15** Marc Ferrez. *Quiosques da Praça XV de Novembro*. 1890.
- 21 **fig16** Marc Ferrez. *Inauguração da estátua do General Osório, no Largo do Paço*. 1894.
- 21 **fig17** Marc Ferrez. *Estátua do General Osório, vendo-se ao fundo o Morro do Castelo*. 1895.
- 22 **fig18** Marc Ferrez. *Estação das Barcas na Praça XV*. 1900.
- 22 **fig19** Marc Ferrez. *Monumento em homenagem ao Marechal Osório, estátua equestre, em frente ao Paço Imperial*. 1903.
- 22 **fig20** Marc Ferrez. *Vista da Praça XV*. 1903.
- 24 **fig21** Arquivo Nacional, com edições do autor. *Frames extraídos do vídeo "O Turismo através da história (década de 1960) - sem som"*. Postado em 10/01/2018.
- 24 **fig22** Arquivo Nacional, com edições do autor. *Frames extraídos do vídeo "O Turismo através da história (década de 1960) - sem som"*. Postado em 10/01/2018.
- 25 **fig23** Arquivo Nacional, com edições do autor. *Frames extraídos do vídeo "Restaurante Albamar, Praça XV, RJ (1974)"*. Postado em 05/11/2018.
- 26 **fig24** Google Street View. *Panoramas da Praça XV de Novembro*. 2012.
- 26 **fig25** Google Earth. *Praça XV de Novembro, ainda com vistas à Avenida Perimetral*. 09/2020.

## lista de figuras

- 27 fig26 Imagem de divulgação. *Nova frente marítima: Praça XV ? Largo da Misericórdia*. 2014.
- 27 fig27 Pablo Jacob. *Início da instalação dos tapumes na Praça XV para as obras do Porto Maravilha*. 2014.
- 28 fig28 B+ABR - Backheuser e Riera Arquitetura. *Planta General del Proyecto Orla Conde*. 2010.
- 28 fig29 Bruno Bartholini. *Eventos abertos ao público durante os Jogos Olímpicos de 2016*. 2016.
- 28 fig30 Bruno Bartholini. *Eventos abertos ao público durante os Jogos Olímpicos de 2016*. 2016.
- 28 fig31 Bruno Bartholini. *Eventos abertos ao público durante os Jogos Olímpicos de 2016*. 2016.
- 28 fig32 Bruno Bartholini. *Eventos abertos ao público durante os Jogos Olímpicos de 2016*. 2016.
- 29 fig33 SKTBR, com edições do autor. *Frame extraído do vídeo "SkatistaBR apresenta Praça XV"*. Postado em 28/09/2013.
- 29 fig34 SKTBR, com edições do autor. *Frame extraído do vídeo "SkatistaBR apresenta Praça XV"*. Postado em 28/09/2013.
- 29 fig35 SKTBR, com edições do autor. *Frame extraído do vídeo "Obstáculos muito loucos de skate"*. Postado em 04/02/2019.
- 29 fig36 SKTBR, com edições do autor. *Frame extraído do vídeo "Obstáculos muito loucos de skate"*. Postado em 04/02/2019.
- 30 fig37 Autor desconhecido. *Praça reestruturada, com a estação das barcas ao fundo*. [s.d.]
- 30 fig38 Foto autoral. *Praça XV, arredores da estação das barcas*. 28/08/2020.
- 31 fig39 *Apropriações no chafariz do Mestre Valentim*. 2019.
- 33 fig40 Corpo de Dança da Maré. *Maré do Corpo de Dança*. 2002.
- 33 fig41 Pedro Seiblitiz. *Corpografias da Maré*. 2002.
- 33 fig42 *Cartografia do Morro do Timbau*. 2002.
- 34 fig43 Antônio Lamas. *Itinerários*. 2002.
- 35 fig44 Renata Marquez e Wellington Cançado. *Mapas - Antônio*. 2002.
- 37 fig45 Imagem autoral. *Interface livro - Maré: Vida na favela*. 2020.
- 37 fig46 Imagem autoral. *Interface atlas - Atlas Ambulante*. 2020.
- 38 fig47 *Variáveis de sistema proposto*. 2020.
- 38 fig48 *Variáveis de sistema proposto*. 2020.
- 39 fig49 *Variáveis de sistema proposto*. 2020.
- 39 fig50 *Variáveis de sistema proposto*. 2020.
- 39 fig51 *Variáveis de sistema proposto*. 2020.
- 43 fig52 Wootton. *Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, panel 6 (recovered)*. 2020.
- 44 fig53 Wootton. *Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, panel 77 (recovered)*. 2020.

## lista de figuras

- 57 **fig54** *Corpos manipulando ferramentas de representação.* 2019.  
59 **fig55** *Esboço de cartografia da Praça XV.* 2020.  
60 **fig56** *Moodboard 1- Registros etnográficos da Praça XV orientados em mapa.* 2020.  
60 **fig57** *Construção de moodboard pela plataforma Miro.com.* 2020.  
61 **fig58** *Moodboards de fios narrativos.* 2020.  
62 **fig59** *Sobreposição de fotografias.* 17/09/2020.  
63 **fig60** *Decalques de fotografias autorais da Praça XV.* 17/09/2020.  
63 **fig61** *Decalques de fotografias autorais da Praça XV.* 17/09/2020.  
63 **fig62** *Decalques de fotografias autorais da Praça XV.* 17/09/2020.

## tabelas

- 46 **tab01** *Incursões à Praça XV com finalidade de registro gráfico.*

## gráficos

- 41 **gr01** *Fins de produção gráfica do corpo discente FAU UFRJ.*  
41 **gr02** *Acesso a ferramentas de representação gráfica.*  
41 **gr03** *Adequação da ferramenta de representação gráfica ao propósito – atividades externas.*  
41 **gr04** *Adequação da ferramenta de representação gráfica ao propósito – atividades internas.*  
42 **gr05** *Suportes gráficos utilizados nos processos de projeto.*

## resumo

O presente trabalho tem por objetivo a sistematização de um método de produção de representações gráficas “vivificadas”, cuja construção possui fases de proximidade aos objetos representados, por um olhar de perto e de dentro, para contribuir com novas leituras sobre o espaço urbano a partir das alteridades de sua microescala, de suas *corpografias* e de seus tempos. Para abordar os tempos da microescala, em referência às montagens visuais de Aby Warburg (*Atlas Mnemosyne*), utilizamos a estrutura atlas como método pelo qual a vivificação das representações acontece. Para a identificação das componentes do sistema proposto, analisamos as obras *Maré: vida na favela* (2002) e *Atlas Ambulante* (2011), ao passo que relacionamos produtos nelas contidos com as contribuições teóricas de outras autoras, que se estendem aos campos da geografia, da antropologia e dos estudos de mídia. Escolhemos o recorte da Praça XV de Novembro (Centro, RJ) para verificação da metodologia apresentada, inicialmente pela apresentação de seu espaço por sua iconografia e posteriormente por meio de incursões etnográficas visando a criação de registros utilizando diferentes suportes gráficos (desenho, fotografia e vídeo), investigando suas potencialidades enquanto ferramentas de representação. Por fim, utilizamos o atlas como modo de orientar as representações obtidas e a reunir representações com temporalidades diversas, evidenciando fios narrativos possíveis e explorando-os em processos de montagens gráficas.

Palavras-chave: *Atlas, representações vivificadas, Praça XV.*



# 1

## introdução

O presente trabalho tem por objetivo a sistematização de um método de produção de representações “vivificadas”, isto é, sensíveis aos acontecimentos cotidianos e às apropriações urbanas que revelam latências imprescindíveis para uma leitura crítica de cidade e para a construção de bases sólidas que suportem a criação de possíveis respostas às suas questões.

*Sensibilizar representações* aqui se configura como um exercício para nos contrapormos ao modo de se fazer e pensar cidade pautado em um imaginário moldado internacionalmente que homogeneízam os processos urbanos. Paola Berenstein Jacques aponta que essa “*espetacularização urbana contemporânea*” está intrinsecamente conectada a

*estratégias de marketing urbano, ditas de revitalização, que buscam construir uma nova imagem para a cidade que lhe garanta um lugar na nova geopolítica das redes internacionais* (JACQUES, 2004, p. 23)

nas quais figuram representações igualmente hegemônicas, que para veicular uma cidade-produto desconsideram os conflitos sociais, apagam vivências e omitem desigualdades em prol de uma grande e ofuscante narrativa.

Ainda em relação às “camadas” omitidas pelas representações contemporâneas, Renata Marquez sinaliza que estes apagamentos se estendem aos suportes que utilizamos para nos orientarmos no mundo, como é o caso do *Google Earth* e similares, onde a cidade aparece veiculada cartograficamente do ponto de vista macro em sua totalidade, mas sua proximidade com a escala *micro* varia de acordo com os interesses geopolíticos de cada local, o que evidencia a distinção do interesse entre centros e periferias e culmina em uma visão turva, mas não menos reveladora, de mundo – a qual a autora identifica como miopia dos satélites (MARQUEZ, 2015, p. 46).

Escolhemos a Praça XV de Novembro – Centro, Rio de

Janeiro – como recorte de estudo por ser um espaço público livre cuja centralidade é reforçada por sua inserção como elemento de importância nas conexões de tráfego da cidade, sublinhada pela relação do espaço com o serviço de transporte aquaviário e pelo acesso ao VLT – veículo leve sobre trilhos. Além disso, a praça está inserida no trecho urbano de orla marítima que sofreu drásticas alterações na paisagem – alterações que fugiram aos olhos dos satélites – e em sua dinâmica com as obras do consórcio Porto Maravilha para comportar os eventos desportivos no âmbito dos Jogos Olímpicos de 2016 e, durante esse período, recebeu uma aproximação notável dos registros imagéticos a fins de cobertura das grandes operações *porvir* e da bateria de grandes performances da cidade que este “novo espaço” poderia comportar.

Em contraponto à *macronarrativa* criada, nos interessam as *micronarrativas*, uma vez que

*elas enfatizam a questão da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades* (JACQUES, 2012, p.20-21).

Sendo assim, este trabalho consiste na definição das variáveis do sistema proposto, de valores que exemplifiquem seu funcionamento e em uma verificação da metodologia apresentada, em sugestão ao alinhamento da necessidade de lidar com os “graus de miopia” das formas mais atualizadas de incursão no espaço existente com a incorporação dessa sensibilidade às bases de projeto urbano e arquitetônico, principalmente em fases de instrumentalização, como um exercício interescalar e multimodal de compreensão fina entre escala e informação, objeto e representação, em ampliação ao arcabouço gráfico de quem representa.

A partir disso, à luz do conceito de *corpografia*, de Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques, e da *forma atlas*, de Abraham Warburg, propomos aqui o trabalho de inclusão das transitoriedades,

das apropriações e dos eventos cotidianos da Praça XV de Novembro em perspectivas cônicas digitais montadas a partir de registros de ordem etnográfica, como o desenho analógico, a fotografia e o vídeo. Para tal, consideramos um sistema de produção de representações gráficas hipotético, subdividido em *objeto, corpo, instrumentos, produtos gráficos e interface*, cujas particularidades são discutidas ao longo do processo de verificação prática proposto.

Considerando este texto introdutório, o presente trabalho se estrutura em 4 partes.

No **capítulo 2**, com o item 2.1, procuramos construir um panorama sobre a Praça XV de Novembro por meio de suas representações ao longo da história até os dias de hoje, para que seja possível estabelecer uma crítica entre produção gráfica, autoria e contexto, bem como destacar a importância das representações “vivificadas” para uma leitura do espaço. No item 2.2, trazemos a proposição de uma maneira de calibrar essa mesma produção para que seja possível abarcar as microscopias do cotidiano, explicitando as precedências do sistema proposto e definindo os itens a serem aplicados na experimentação prática.

No **capítulo 3**, apresentamos a aplicabilidade metodológica do apresentado, a começar pela abordagem etnográfica. O item 3.1 concentra observações sobre o desempenho das ferramentas de representação adotadas e dos formatos obtidos *in loco*, observando suas especificidades. No item 3.2, esmiuçamos o conceito de atlas como método de elucidação visual e como interface, a fim de orientar as incursões no espaço e como recurso narrativo de compilação e exposição de informações. O item 3.3, por sua vez, registra os recursos utilizados para a realização da transcrição dos produtos gráficos diretos obtidos *in loco* para desenhos “vivificados” e o item 3.4 descreve as informações reveladas por uma leitura de espaço a partir da metodologia aplicada.

No **4º e último capítulo**, trazemos as considerações finais sobre o trabalho, em consideração aos resultados obtidos no capítulo 3, em verificação ao proposto no capítulo 2.

## 2

### **do espaço vivificado à representação gráfica sensível: calibrando suportes gráficos para captarem os eventos cotidianos da Praça XV de Novembro**

#### **2.1 Um panorama sobre representação, espaço e tempo a partir dos registros da Praça XV**

Situada na orla marítima da cidade do Rio de Janeiro, a Praça XV de Novembro é espaço de muitos tempos. Conformava-se, no início do século XVII, na articulação entre Rua da Misericórdia e a Rua Direita – atual Primeiro de Março –, quando estas eram as principais vias de ligação entre o Mosteiro de São Bento e o Morro do Castelo (COLCHETE FILHO, 2008, p.43) e começou a ganhar contornos físicos mais consolidados com construções tanto de caráter religioso, como a Igreja do Carmo, em 1761, quanto de caráter não-religioso, como o Paço Real, em 1743, e o Arco do Teles (Idem., p.45). Hoje, a centralidade da praça é reforçada por sua inserção como elemento de importância nas conexões de tráfego da cidade, sublinhada pela relação do espaço com o serviço de transporte aquaviário e pelo acesso ao VLT – veículo leve sobre trilhos.

A praça abrigou os marcos históricos – e também os eventos mais ordinários – de um Rio de Janeiro que ainda carregava São Sebastião em seu nome e assim o

fez em tempos de império, de república e de ditadura, sofrendo em si as reverberações das transformações urbanas de períodos distintos da história do centro da cidade. Sua cicatriz mais recente se deu no processo de revitalização que o trecho sofreu nos anos 2010s, para moldá-lo “de acordo” com os eventos internacionais que estavam por vir.

Essas multiconfigurações do espaço da praça se prolongam no tempo por meio de registros diversos; fragmentos de memória da praça, de suas arquiteturas e de suas dinâmicas perpetuam-se no imaginário coletivo como narrativas possíveis de um objeto intangível, transcritos nos rastros de incursões feitas por meio do suporte das representações gráficas, que incorporam em si as influências de um contexto especificamente datado e das possibilidades técnicas de dado período.

O desenvolvimento do trecho urbano e sua importância para momentos distintos da cidade está

impresso em uma grande diversidade de formatos - mapas, plantas, gravuras, fotografias, vídeos, entre outros - pelos quais o espaço vivido era desvelado e que hoje estruturam uma iconografia vasta e diversa, com o poder de gerar interpretações e construções mentais acerca do representado.

Como bem reforça Jorge Luiz Barboza,

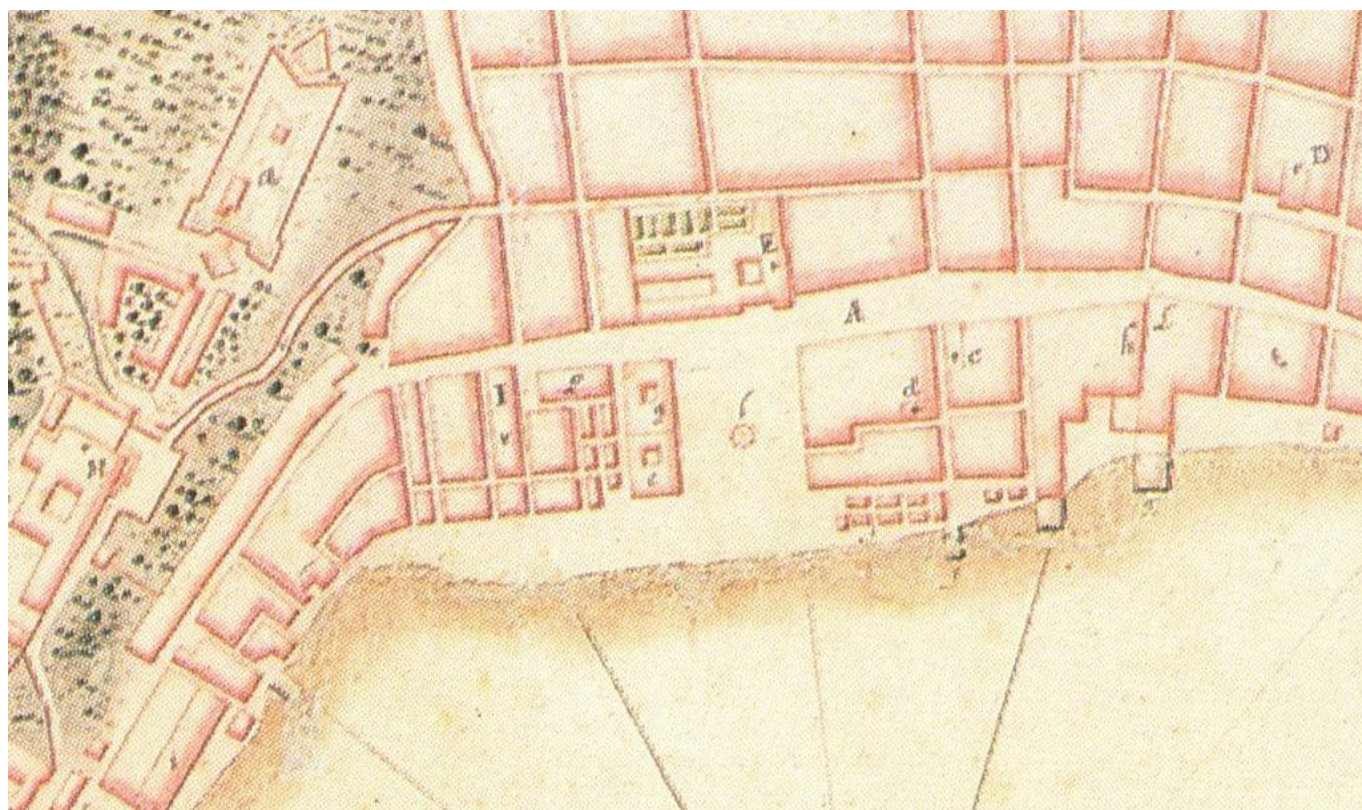
*a representação não é redutível ao objeto externo, assim como não é produto imediato da memória ou uma tradução mimética da experiência. A representação possui um caráter construtivo e autônomo que comporta a percepção/interpretação/reconstrução do objeto e a expressão do sujeito. A representação é uma criação, por isso, plena de historicidade no seu movimento de enunciar ou revelar pelo discurso e pela imagem o movimento do mundo (BARBOSA, 2000, pág. 73).*

As representações da Praça XV possuem, neste sentido, um caráter construtivo, criativo e autônomo (JODELET, 1989, apud. BARBOSA, 2000, p. 74) pelas quais seu espaço pode ser reconstruído e interpretado pelo sujeito que o representa, acrescentando à reprodução sua expressão artística e política, o que faz com que não possam ser concebidas como passivas ou inertes, uma vez que se constituem de formas e momentos

diversos que ganham superposições, alterações e transformações historicamente determinadas (Idem, p. 73).

Tecemos neste item um breve panorama historiográfico, para que seja possível estabelecer uma crítica a partir da produção gráfica, de sua autoria e do contexto de seu desenvolvimento, uma vez que a indissociabilidade entre o sujeito que representa e o objeto representado, apontada por Jorge Luiz Barbosa (2000), pode ser identificada nas multimídias pelas quais o espaço da Praça XV já foi registrado.

A Praça XV surge como espaço representado em meados do século XVIII, principalmente nas representações cartográficas da área central da cidade do Rio de Janeiro. Não é por acaso que a cartografia vai ser uma das primeiras representações utilizadas para fins militares: ela carrega consigo a noção de conhecimento e posse daquilo representado por ela, e este atributo a torna fundamental em um momento da cidade onde, com a descoberta de ouro nas Minas Gerais e pelo porto do Rio ser o principal ponto de escoamento deste tipo de matéria para a Metrópole, a necessidade de desenvolvimento de fortificações era urgente e se intensifica com a transferência da capital do Vice-Reinado de Salvador para o Rio, em 1763 (COLCHETE FILHO, 2008, p.44).



**fig. 01** - André Vaz Figueira. *Carta Topographica da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro*. 1750. [Recorte] fonte: Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro

A *Carta Topográfica* (1750) sob autoria de André Vaz Figueira [fig. 01] traz a Praça XV já conformada pelo Paço Real e o conjunto do Arco do Teles, bem como o Convento do Carmo. Para além das edificações havia, como aponta Colchete Filho,

no espaço livre público, as presenças de chafariz e pelourinho. O primeiro abastecia indiscriminadamente a população de água – bem precioso, e o segundo, punia os condenados. Ambos eram também a mais evidente lembrança do poder constituído no lugar-símbolo do Rio de Janeiro colonial (COLCHETE FILHO, 2008, p.46).

Posteriormente ao registro, devido às medidas de caráter urbanístico que começaram a ser aplicadas na cidade, como aterros e aquedutos para abastecimento de água, a praça recebe um novo chafariz, pelas mãos do Mestre Valentim, em 1789, que abastecia não somente a população como também embarcações que atracavam no local (Idem., p. 47).

A cartografia, segundo Paulo Knauss, é tradicionalmente uma construção que reflete a relação do indivíduo produtor com a realidade

geográfica (KNAUSS, 1997, p.138), e neste recorte temporal, os produtores de mapas e plantas eram a elite que detinha os saberes técnicos para tal função e os principais interessados em ter registrada a cidade de ponto de vista de “onde tudo se vê”, seja com objetivos estratégicos, de arquivo ou de poder. Knauss destaca ainda que a cartografia

como o registro espacial ganha uma dimensão pública e refere-se a uma imagem compartilhada pela experiência coletiva, que constituiu-se em uma produção socialmente condicionada e historicamente circunscrita, relacionada com sujeitos sociais e históricos específicos. A investigação da produção cartográfica evidencia a multiplicidade do seu discurso tecnicamente conduzido e as especificidades dos diversos enunciados possíveis acerca do mesmo território (Idem., p. 140).

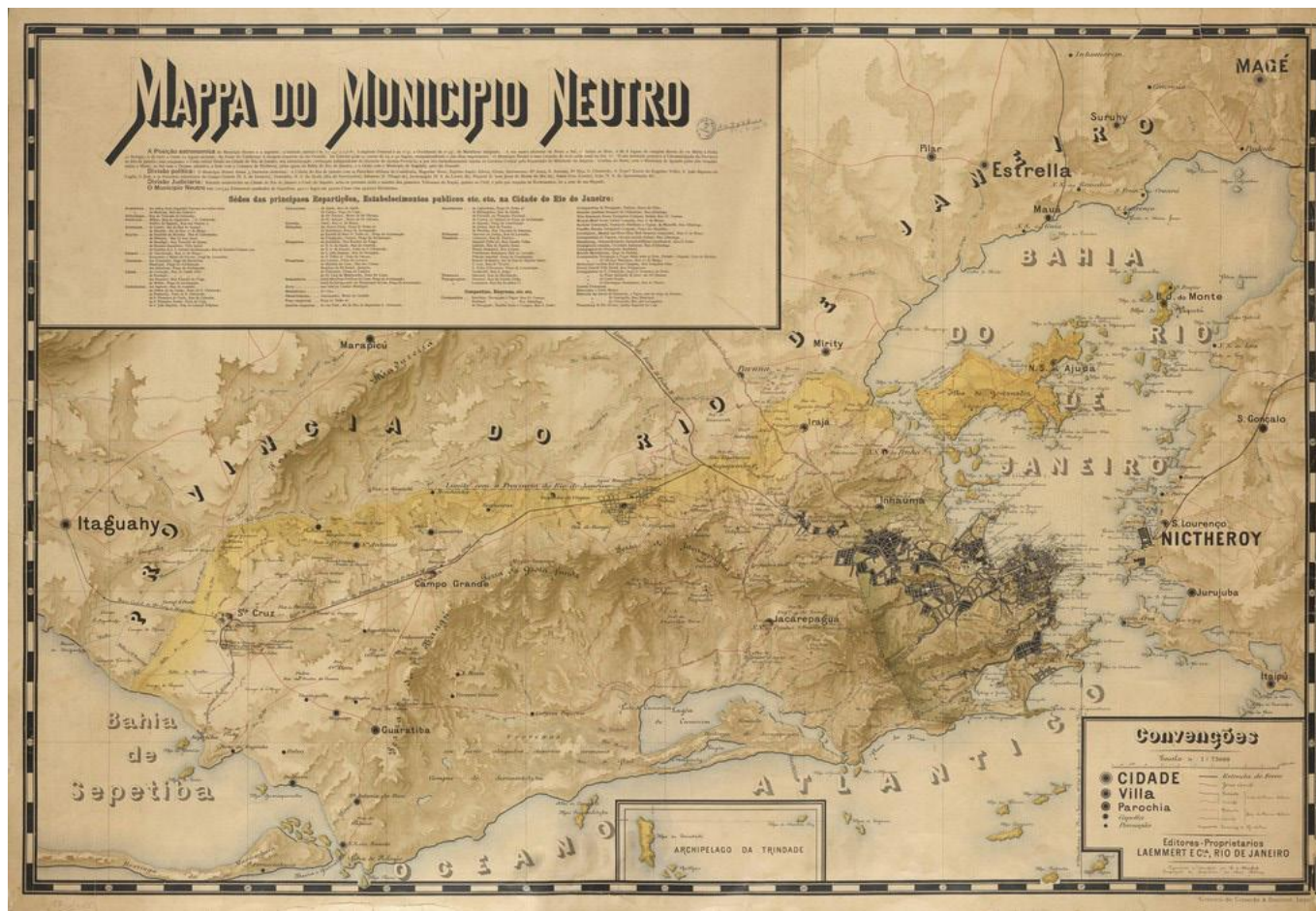
A *Planta da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro* de 1817 [fig. 02] – uma redução de uma produção anterior, de 1812 – é posterior à instalação da família real e da Corte Portuguesa no Paço, o que, segundo Antonio Colchete Filho, “trouxe notório desenvolvimento e selou o destino da Praça XV como sede do poder imperial”



**fig. 02 - P. S. F. Souto.**  
*Planta da Cidade do S. Sebastião do Rio de Janeiro. 1812-1817.*  
**fonte:** Odebrecht, 1993.



fig. 03 - Julio Lohmann. *Planta do Rio de Janeiro*. 1862.  
fonte: Arquivo Nacional (Brasil).



**fig. 04** - E. de Maschek. *Mappa do Municipio Neutro*. 1870-1875.  
**fonte:** Biblioteca Nacional (Brasil).

(COLCHETE FILHO, 2008, p.47). Isso faz com que nela esteja representada a paisagem geográfica portuária já modificada pelas construções, o relevo existente em um entorno imediato, as ruas, as edificações tidas como mais importantes no Período Colonial – igrejas, fortes, domínios dos regentes etc. –, assim como também os espaços livres públicos adjacentes a estas e equipamentos públicos auxiliares na manutenção da cidade. A escala escolhida consegue incluir no recorte informações espaciais desde a Praia de Nossa Senhora da Glória até o Saco dos Alferes, depois da região da Gamboa.

A possibilidade proporcionada pela representação cartográfica de compreender espacialmente grandes trechos de espaço também a vinculou aos registros de alterações do espaço consequentes de transformações urbanas associadas à expansão de um Rio de Janeiro sob império português. Na planta da cidade feita por Julio Lohmann, em 1862 [fig. 03], a representação registra o nivelamento das ruas do Resende, Arcos, Mangueira, Largo da Lapa e travessa da Lapa até o mar, como evidenciado em sua descrição. O *Mappa do Município Neutro* (1870-1875) [fig. 04], em escala maior, traz em notações

convencionadas os avanços de domínio sobre o território, destacando a extensão das linhas de ferro, outros municípios do estado e uma orientação similar à utilizada em plataformas de geolocalização atualmente. Já o *Mappa Architectural*, datado de 1874, traz em si um maior rigor nas informações a respeito das edificações que comportam o entorno imediato da praça, sobrepondo a implantação de cada edifício com vistas de suas fachadas e representando rigorosamente a orla marítima.

Segundo Knauss, a *percepção do espaço pode ser múltipla, devido a seu sentido polissêmico, construído na relação do terreno e seus elementos com o observador* e é a partir daí que a cartografia vai se apresentar *como resultado de um esforço intelectual de organização do espaço*, compreendendo-o por meio de camadas de informações traduzidas em convenções gráficas (KNAUSS, 2002, p. 137). Independentemente da orientação adotada, é possível reconhecer a Praça XV nas cartografias apresentadas como um espaço não-preenchido, de perímetro ocupado pelo Paço Imperial, por templos e edificações e, quando permitido pela escala adotada, com um chafariz no centro. No entanto, as vivências do espaço da

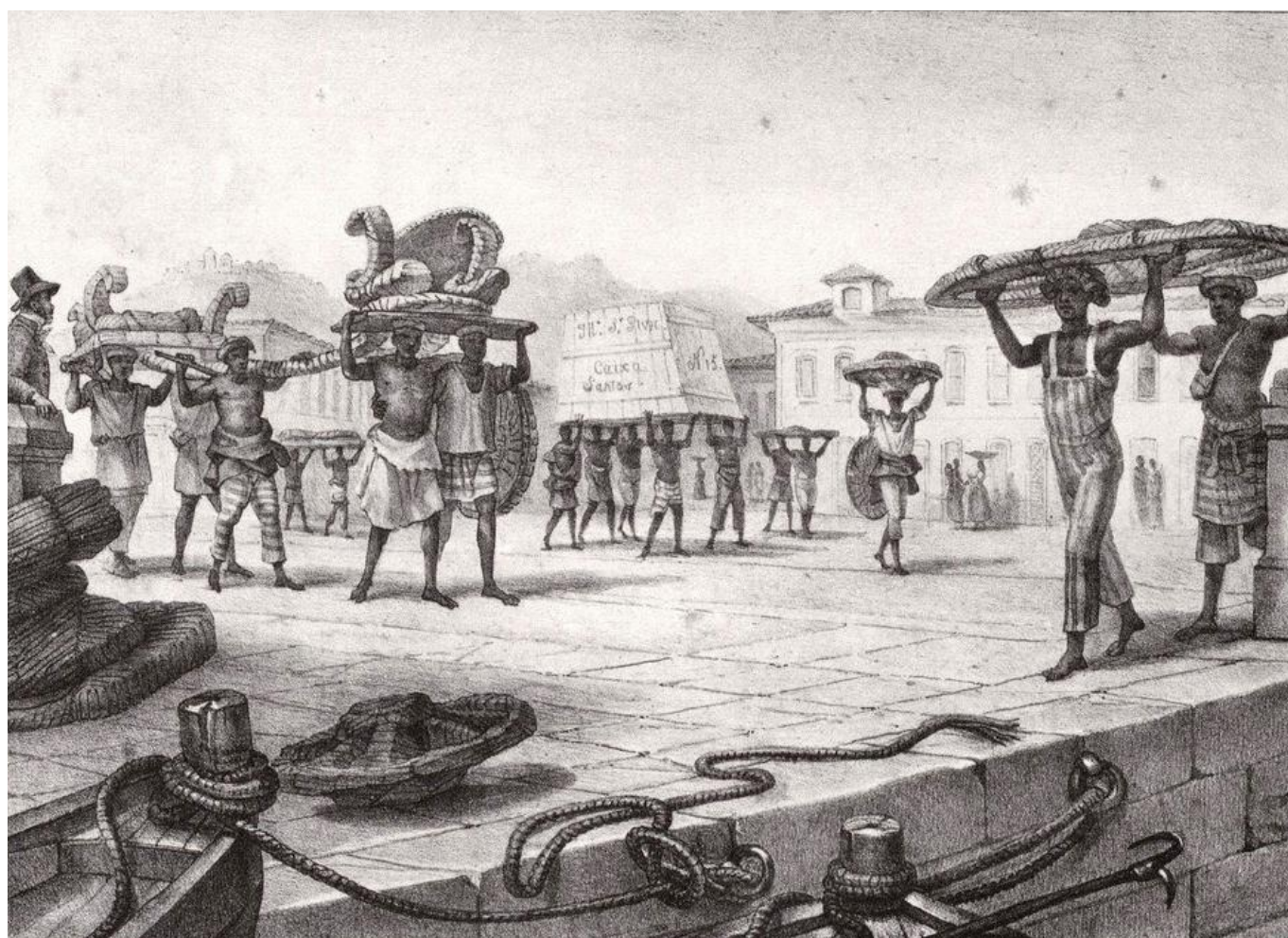
praça só podem ser apreendidas quando suas representações se diversificam. A compreensão acerca das adequações de uma representação gráfica ao objeto representado já fazia parte do imaginário do governo português de um Rio de Janeiro “recém tornado” independente. Uma cartografia pode trazer um ponto de vista dominante sobre o território, mas não chegava na escala do corpo, do rosto de quem detinha a posse, das vidas viviam o território.

Para tal escala de desenho, as gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) retratam, juntamente com seus relatos, diversidades e vivências de uma cidade em período imperial, pelas mãos do artista francês cujos custos e estadia eram demandados pelo próprio governo na chamada Missão Artística [figs. 05-09]. Em sua obra sobre a vida de Debret e sua vida no Brasil, o historiador e romancista João Fernando de Almeida Prado comenta sobre a missão do artista.

*Figurava nas empresas governamentais a Missão Artística como esmalte derramado sobre a ex-colônia,*

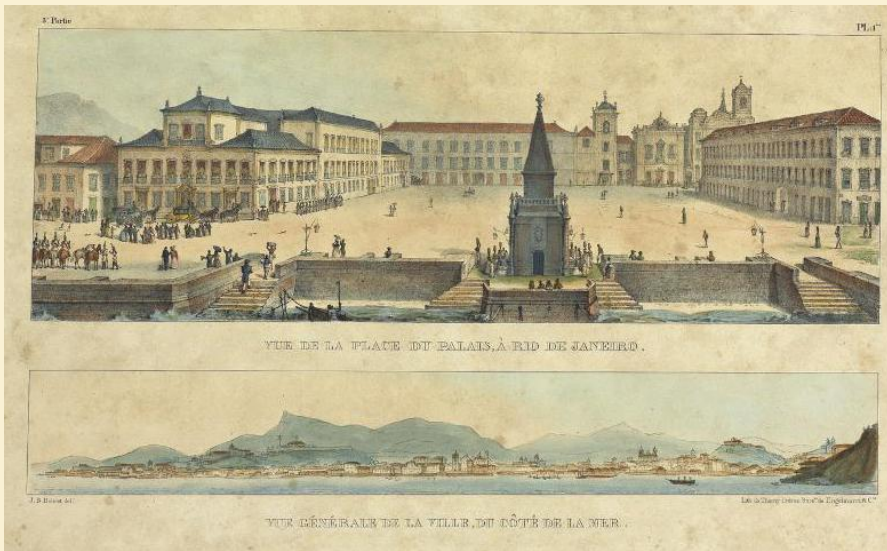
*a maior e mais promissora possessão do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, que, no anseio do governo, devia representar o resplendor, coroando a nação que despontava ainda com restos da ganga colonial, mais difícil de dissolver do que imaginavam o príncipe e os ministros, na suposição do grupo de artistas e artífices, a reunir os melhores mestres da França, alma mater da cultura latina, pudesse promover o aparecimento de brilho e progresso nas Belas-Artes, melhorando o discernimento da população e as medidas do governo (PRADO, 1898, pág. 37-38).*

Tratava-se de um movimento amplo e centrado no reforço do poder do império português, com traços de pedagogia na difusão de saberes técnicos específicos, que no processo de inquirir sobre os domínios do governo, também capturava nuances da cultura local, da diversidade étnica, das relações de poder vigentes, das maneiras de uso do espaço, das vestimentas da sociedade etc. – fragmentos extremamente caros a diversos campos de estudo contemporâneos. A abordagem gráfica de Debret e



**fig. 05** - Jean-Baptiste Debret. *Transport d'une Voiture Démontée*. 1816.  
**fonte:** Woodson Research Center, Fondren Library, Rice University.





**fig. 06** - Jean-Baptiste Debret, Thierre Frères. *Vue de la place du palais, à Rio de Janeiro. 1839.* **fonte:** Biblioteca Nacional (Brasil).



**fig. 07** - Jean-Baptiste Debret, Thierre Frères. *Cortège du baptême de la princesse royale : D<sup>e</sup> Maria da Gloria, à Rio de Janeiro. 1839.* **fonte:** Biblioteca Digital Luso-Brasileira.



**fig. 08** - Jean-Baptiste Debret. *Vue de L'Extérieur de la Galerie de L'Acclamação du Roi D. Jean VI. 1818.* **fonte:** Woodson Research Center, Fondren Library, Rice University.



**fig. 09** - Jean-Baptiste Debret. *Refrescos do Largo do Paço*. 1834-1839. **fonte:** DEBRET, 1834-1839.



**fig. 10** - Thomas Ender. *Haupteingang in den koenigl. Pallast* 1817. **fonte:** Kupferstichkabinett, Akademie der Bildenden Künste, Wien.



**fig. 11** - Thomas Ender. *Brunnen do Terr.º do Passo*. 1817. **fonte:** Kupferstichkabinett, Akademie der Bildenden Künste, Wien.



**fig. 12** - Louis Comte. *Chafariz do Largo do Paço*. 1840. [Recorte]  
**fonte:** Arquivo Grão Pará, Petrópolis, Rio de Janeiro.

de outros artistas contemporâneos a ele [figs. 10 e 11], próxima ao objeto de estudo, se desdobra no que podemos chamar de *representações vivificadas do espaço urbano*, isto é, produções de cunho gráfico capazes de capturar as componentes estáticas da paisagem ao passo que registram também as vivências e apropriações locais.

Outro projeto pedagógico que envolvendo ferramentas de representação intimamente conectado com a história da Praça XV é a utilização de aparatos mecânicos para a realização de registros *in loco* – que se relaciona com o advento do daguerreótipo<sup>1</sup>, instrumento precursor da máquina fotográfica, em terras brasileiras, com o objetivo inicial de dar suporte a estudantes franceses em suas incursões sobre terras desconhecidas a eles. O objeto chegou ao Rio de Janeiro em dezembro de 1839, cerca de quatro meses após seu invento na França (no mesmo ano de produção das gravuras de Debret e Frères reunidas neste trabalho), a bordo do navio-escola *L'Oriental Hydrographe*, aos cuidados do abade Louis Comte (1798-1868), detentor da técnica de operação do aparato.

Segundo a historiadora Maria Inês Turazzi

*é possível afirmar que a viagem de circunavegação do Oriental-Hydrographe teve início com a expectativa de consagrá-la como a primeira do gênero a utilizar*

*a fotografia como meio de registro da experiência* (TURAZZI, 2019, apud. WANDERLEY, 2020).

Alguns registros foram feitos em território carioca, incluindo uma vista do chafariz do Mestre Valentim da Praça XV [fig.12].

É possível correlacionar a difusão do invento e de seus produtos fotográficos com o entusiasmo do Imperador Pedro II pela tecnologia estrangeira, que o fez tornar a fotografia o principal veículo de sua imagem, atribuindo ao suporte caráter de *status*, o que por sua vez culminou em incentivos ao trabalho de fotógrafos atuantes na época, o primeiro deles Marc Ferrez (1843-1923). O trabalho do fotógrafo também se estendeu aos espaços imperiais, incluindo a Praça XV de Novembro, acompanhando as transformações do espaço em um período de grande desenvolvimento das infraestruturas urbanas, principalmente na área de transportes – a inauguração da ligação entre Rio e Niterói pelas barcas Ferry, em 1862, insere novas dinâmicas de uso e de fluxo de pessoas, o que entra para os registros de Ferrez. A cobertura fotográfica dos eventos do espaço durante um período de tempo se desdobrou numa narrativa gráfica [figs. 13-20] que evidenciava arquiteturas-ícone vivificadas, expondo suas potencialidades, assim como ilustrava comportamentos e práticas do período, além de variadas configurações espaciais resultantes das atividades locais.

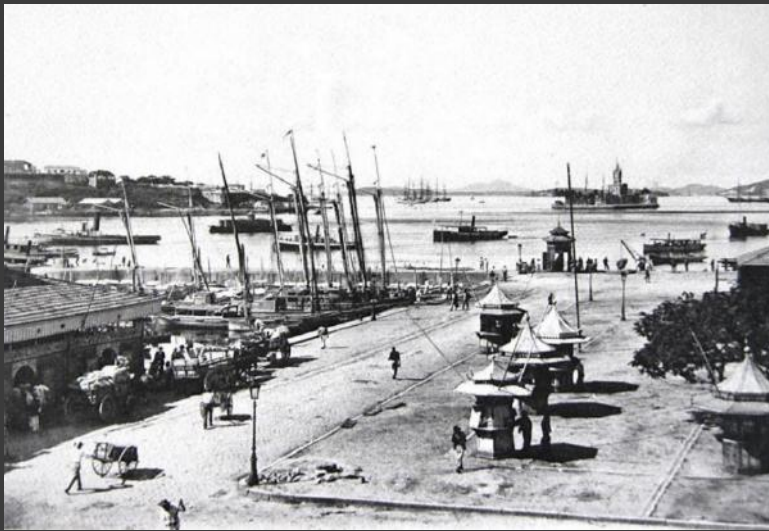
<sup>1</sup> "Um daguerreótipo consiste em uma imagem única e positiva, formada diretamente sobre placa de cobre, revestida com prata e, em seguida, polida e sensibilizada por vapores de iodo. Depois de exposta na câmera escura, a imagem é revelada por vapores de mercúrio e fixada por uma solução salina." (WANDERLEY, 2020)



**fig. 13** - Marc Ferrez.  
*Doca e mercado da praia do peixe. 1880.*  
**fonte:** Instituto Moreira Salles.



**fig. 14** - Marc Ferrez.  
*Largo do Paço e rua Primeiro de Março. 1890.*  
**fonte:** Instituto Moreira Salles.



**fig. 15** - Marc Ferrez.  
*Quiosques da Praça XV de Novembro. 1890.*  
**fonte:** FERREZ, G. 1965.



**fig. 16** - Marc Ferrez.  
*Inauguração da estátua do General Osório, no Largo do Paço. 1894.*  
**fonte:** Instituto Moreira Salles.



**fig. 17** - Marc Ferrez.  
*Estátua do General Osório, vendo-se ao fundo o Morro do Castelo. 1895.*  
**fonte:** Instituto Moreira Salles.



**fig. 18** - Marc Ferrez.  
*Estação das Barcas na Praça XV. 1900.*  
**fonte:** Instituto Moreira Salles.



**fig. 19** - Marc Ferrez.  
*Monumento em homenagem ao Marechal Osório, estátua equestre, em frente ao Paço Imperial. 1903.*  
**fonte:** Instituto Moreira Salles.



**fig. 20** - Marc Ferrez.  
*Vista da Praça XV. 1903.*  
**fonte:** Coleção Gilberto Ferrez.

A tecnologia fotográfica deu conta de registrar eventos como a Proclamação da República (1889) e as transformações decorrentes desta que culminaram em um Rio em desenvolvimento urbano crescente e em uma Praça XV que recebeu reformas e redesenhos de seus jardins, acrescida da instalação da estátua de General Osório, em 1894, que lá permanece até os dias atuais. Paralelamente, começava a entrar em ascensão o fenômeno do cinema com a invenção do cinematógrafo, capaz de criar a ilusão de movimento reproduzindo em alta velocidade fotografias registradas em sequência<sup>2</sup>, atribuindo aos seus produtos gerados a uma leitura possível sobre tempo. Atribui-se convencionalmente sua criação aos irmãos Auguste e Louis Lumière, que patentearam o aparelho em 1895, mas as exibições em solo brasileiro dos filmes somente começaram a partir de 1896, com produções estrangeiras (CARVALHO, 2003, p.159), e apenas em 1898 o material exibido passou a também ser produzido no país, pelas mãos de Afonso e Paschoal Segreto, irmãos italianos, ambos residentes no Rio de Janeiro.

Noel dos Santos Carvalho, doutor em sociologia, comenta que

*existem registros da invenção de aparelhos de filmagem e projeção de imagens em outros países da Europa e nos Estados Unidos da América no mesmo período, no entanto, o cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière impôs-se, pois tinha vantagens insuperáveis. Era leve e fácil de transportar, funcionando como filmadora e projetor. (Idem, 2003)*

É interessante observar que a incorporação da dimensão do tempo – e posteriormente a dimensão do som – nas representações visuais tencionou e modificou a estrutura de comunicação imagética vigente. Barbosa (2000) pontua:

*O cinema surgia como uma arte destinada a ser exibida às massas. Os altos custos de produção exigiam públicos cada vez mais amplos. Ao mesmo tempo, constituía uma forma de manifestação artística que mais se aproximava da sensibilidade do homem moderno. [...] Redesenhando as relações entre o espaço e o tempo, modificando/acelerando ritmos e acentuando os choques através das mudanças de lugares e situações, a técnica cinematográfica*

*construía um novo modo de olhar a realidade e se configurava como uma estética da máquina. (BARBOSA, 2000, p. 78)*

A produção cinematográfica conferia a quem dominasse sua técnica o poder de elaborar tanto narrativas “reais”, como acontecia com os documentários, quando ficcionais, onde entrelaçadas às sequências imagéticas estava uma trama desenhada, com o objetivo de contar uma história. A montagem/produção dos materiais fílmicos incorporava à mídia exibida o modo de ver e de narrar de seu produtor, e assim, carregava também aspectos culturais e as relações de poder vigentes que o atravessavam enquanto indivíduo. Em seu artigo *O negro no cinema brasileiro: o período silencioso*, Carvalho (2003) explicita uma produção cinematográfica que trazia visões racistas e estereotipadas do negro no Rio de Janeiro e no Brasil, herança de uma estrutura escravocrata que, apesar de recentemente revogada, criava raízes no imaginário popular por meio da mídia de massas. O impacto da abolição e os efeitos da industrialização, como bem aponta Antonio Colchete Filho, também reverberaram em uma Praça XV que já não mais estava sob influência real e perdia destaque inclusive nas representações.

*A Praça XV que chegou reformada no início dos anos 1920 não era mais a mesma em importância para a cidade que tanto cresceu. Marcos de tempos memoriais, que não só serviam como pano de fundo das primeiras imagens que se produziam sobre o espaço colonial, ou das primeiras fotografias que se fizeram na área, desapareceram definitivamente com o desmonte do Morro do Castelo. Nem o Paço Imperial tinha um uso de destaque nesse período, estava destinado ao envelhecimento e ao cumprimento de uma mera função burocrática, como sede dos Correios. O prédio da antiga Cadeira Velha, que abrigou de Tiradentes aos serviços da Coroa, foi demolido para se iniciar a construção da atual Assembleia Legislativa. (COLCHETE FILHO, 2008, p.58)*

O século XX concentra uma grande quantidade de operações urbanas de ordem macro com impacto direto no funcionamento da praça, indo das primeiras reformas de Pereira Passos, que incluíam a regularização do cais, em 1902, com o objetivo

---

<sup>2</sup> Eram 16 fotografias por segundo até os anos 20, nas produções de cinema sem som, e 24 fotografias por segundo no final da década, para melhor adequar imagem ao som que agora era incluído nos filmes (CARVALHO, 2003).



**fig. 21 e 22** - Arquivo Nacional, com edições do autor. *Frames extraídos do vídeo O “Turismo através da história (década de 1960) - sem som.”* Postado em 10/01/2018. Editado em 01/09/2020. **fonte:** Canal Arquivo Nacional na plataforma YouTube, acesso em 31/07/2020.

de “formosear” a orla do Rio e a construção de um novo Mercado Municipal para a área, que seria posteriormente demolido, em 1960, para a construção da Avenida Perimetral:

*Na nossa área de estudo a construção do elevador da Perimetral interrompeu visualmente de vez a relação da Praça XV com a linha do mar, que já havia se afastado bastante com os sucessivos aterros que foram realizados desde o período colonial. A construção do elevador demoliu ainda o antigo Mercado Municipal e quase todos os prédios da Exposição do Centenário da Independência. Era mais um momento de crescimento da cidade em dissonância com os registros da história urbana.* (COLCHETE FILHO, 2008, p.63)

Já no campo das mídias, juntamente com o surgimento dos veículos audiovisuais, como o aparelho televisor, e de suportes de produção e edição, como o videocassete, surgiu também a possibilidade de difusão de uma lógica de produção dessas mídias. As narrativas audiovisuais estavam cada vez mais

presentes no cotidiano, não apenas nos filmes e nos documentários, mas também nas edições para reportagens e programas de TV.

Sua produção ainda podia chegar à escala doméstica, a partir das imagens veiculadas pelas emissoras de TV, mas que também podiam ser apropriadas, reordenadas, armazenadas e reexibidas cada vez mais facilmente por meio da manipulação do videocassete, cuja interface era simples e mais fácil de ser controlada. Em referência aos anos 70, Luiz Fernando Santoro comenta que

*a explosão do vídeo na América Latina acontece num momento onde é possível dispor-se de uma infraestrutura de exibição, de um volume de software, que não fazem mais da tecnologia algo desconhecido e inacessível, mas, ao contrário, que passa a ser um componente cada vez mais ativo nas lutas populares, das instituições governamentais, das instituições não governamentais, das empresas comerciais e das emissoras de TV*

(SANTORO, 1989, p. 33).





**fig. 23** - Arquivo Nacional, com edições do autor. *Frames extraídos do vídeo “Restaurante Albamar, Praça XV, RJ (1974).”* Postado em 05/11/2018. Editado em 01/09/2020.  
**fonte:** Canal Arquivo Nacional na plataforma YouTube, acesso em 31/07/2020.

O incessante avanço tecnológico das ferramentas envolvidas na construção e na propagação da imagem, bem como sua consequente complexificação quando em contato com aspectos culturais e comportamentais subprodutos da presença de tais aparatos na vida cotidiana contemporânea, faz com que noções e inteligências intrínsecas a esse tipo de produção estejam cada vez mais difundidas na sociedade atual.

A facilidade de veiculação das mídias visuais faz com que estas sejam a principal linguagem utilizada em uma rede de comunicação construída sobre representações do real, *hiperlinks*, ícones e códigos presentes em um imaginário local ou global, facilmente acessada por *smartphones*, *tablets* e outros aparelhos eletrônicos que concentram funções e possibilitam não somente o recebimento da imagem, mas também a criação de uma resposta a ela.

Do mesmo modo, ocorre também uma atualização na relação produtor-produção da imagem, que igualmente se estende no campo de análises sobre a cidade contemporânea. Orientar-se e identificar-se com o espaço, mais do que nunca, perpassa por representações do espaço a partir de terceiros.

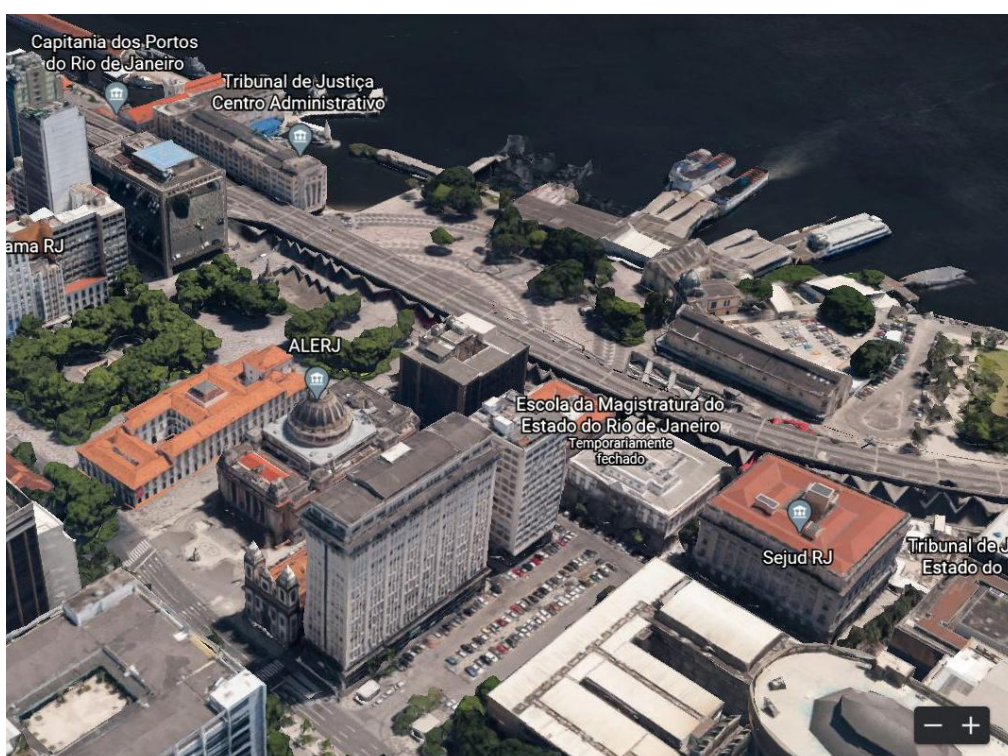
O *Google Maps*, por exemplo, é um suporte de geolocalização referenciado por satélite que

apresenta uma grande quantidade de informações espaciais orientadas por meio de uma *representação cartográfica* cuja escala e grau de detalhamento pode ser calibrado pelo próprio usuário de modo intuitivo à qual estão *hiperlinkadas* fotografias panorâmicas – pelas quais é possível desvelar o espaço representado pelo ponto de vista de quem observa de perto – registradas in loco por um veículo móvel com sistema de fotografia digital acoplado. Por mais que a forma híbrida como a plataforma veicula o espaço “funcione” no que diz respeito aos aspectos mais básicos da leitura da informação e da orientação do indivíduo por meio formatos distintos de representação, em alguns casos, como o da Praça XV, os dados apresentados proporcionam uma apreensão dúbia, confusa para quem desconhece os acontecimentos mais recentes que moldaram o local por mesclar tempos distintos de registro.

Renata Moreira Marquez sinaliza que estes apagamentos, onde a cidade aparece veiculada cartograficamente do ponto de vista macro em sua totalidade, mas sua proximidade com a escala micro varia de acordo com os interesses geopolíticos de cada local, evidenciam a distinção do interesse entre centros e periferias e culminam em uma visão turva – a qual a autora identifica como *miopia dos satélites* (MARQUEZ, 2015, p. 46) – mas não por isso menos reveladora – de mundo.



**fig. 24** - Panoramas da Praça XV de Novembro. 02/2012.  
**fonte:** Google Street View, acesso em 31/07/2020.



**fig. 25** - Praça XV de Novembro, ainda com vistas à Avenida Perimetral.  
**fonte:** Google Earth, acesso em 15/09/2020.

Em um momento de uma veiculação instantânea da imagem e de uma cidade veiculada por imagens, é interessante perceber o destaque que narrativas orientadas por estruturas vigentes de poder recebem, tornando-se *macronarrativas* do espaço. No que diz respeito à Praça XV e às drásticas alterações na paisagem e em sua dinâmica com as obras do consórcio Porto Maravilha para comportar os eventos desportivos no âmbito dos Jogos Olímpicos de 2016, simbolicamente marcadas pela demolição do elevador da Perimetral (2013-2014), observamos uma aproximação notável dos registros imagéticos a fins de cobertura das grandes operações porvir e da bateria de grandes acontecimentos da cidade que este “novo espaço” poderia comportar. O material

produzido é utilizado para o reforço da grandeza da “modernização” do trecho urbano e alinhado ao discurso vigente sobre a cidade para um público estrangeiro, mas com impactos diretos no imaginário coletivo brasileiro.

Ao falar sobre essa espetacularização urbana, Paola Bererstein Jacques pontua que

*o processo contemporâneo de espetacularização das cidades é indissociável dessas estratégias de marketing urbano, ditas de revitalização, que buscam construir uma nova imagem para a cidade que lhe garanta um lugar na nova geopolítica das redes internacionais (JACQUES, 2004, p. 23).*



**fig. 26** - Imagem de divulgação. *Nova frente marítima: Praça XV? Largo da Misericórdia*. 2014.  
**fonte:** Site Oficial Porto Maravilha, acesso em 01/09/2020.



**fig. 27** - Pablo Jacob. *Início da instalação dos tapumes na Praça XV para as obras do Porto Maravilha*. 2014.  
**fonte:** Agência O Globo.



**fig. 28** - B+ABR - Backheuser e Riera Arquitetura. *Planta General del Proyecto Orla Conde*. 2010.  
**fonte:** Orla Conde (Rio de Janeiro): Pasado, Presente y Futuro [ImagineRio]



**figs. 29 a 32** - Bruno Bartholini. *Eventos abertos ao público durante os Jogos Olímpicos de 2016*. 2016.  
**fonte:** Site Oficial Porto Maravilha, acesso em 01/09/2020.

No entanto, é interessante perceber que, juntamente com a profusão de representações produzidas e reproduzidas com o objetivo de atingir interesses especulativos com a criação de uma narrativa única e sedutora sobre o espaço urbano, o que comporta também a Praça XV, há também as representações autônomas, feitas por indivíduos ou por pequenos grupos, que sugerem narrativas alternativas do espaço e anunciam cotidianidades que só são captadas quando nos aproximamos do espaço por meio de um olhar de usuário do espaço, “de perto e de dentro”, e são essas *micronarrativas* que interessam a este trabalho, uma vez que

*elas enfatizam a questão da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades* (JACQUES, 2012, p.20-21).

Um exemplo válido dessas incursões alternativas do espaço são as narrativas fílmicas produzidas por skatistas que utilizam a praça para a prática corporal [figs. 33-36], que é parte reconhecida da identidade da

praça, evocada pela escultura “Piskate”, do designer gráfico e skatista Jorge Cupim, e pelos eventos anuais intitulados “I Love XV”, fruto de movimento coletivo.

Na realização de filmagens com o intuito de registrar experiências com o skate para depois veiculá-las em redes sociais e plataformas de vídeo, revela-se tanto uma compreensão específica do espaço explorado pelo corpo em movimento como também camadas de informação – física, política e social – por meio de conversas, comentários e descrições corriqueiras.

Tal “microscopia do cotidiano” revela a possibilidade de ler e apreender a cidade vivida a partir de um olhar sobre a maneira como os corpos do dia-a-dia reagem a esta e de que maneira estes se apropriam, uma vez que estes aspectos expressam latências urbanas pertinentes para uma compreensão crítica do espaço.

*Mesmo estando sujeitos ao rolo compressor homogeneizador da cidade-espetáculo, atores sociais urbanos ainda conseguem reverter o processo ao se apropriar de espaços públicos, para habitação ou encontros ou eventos dos mais variados.*  
(Idem., 2004, p. 27).



**figs. 33 e 34** - SKTBR, com edições do autor. Imagem .GIF extraída do vídeo *SkatistaBR apresenta Praça XV*. Postado em 28/09/2013. Editado em 01/09/2020.

**figs. 35 e 36** - SKTBR, com edições do autor. Imagem .GIF extraída do vídeo *Obstáculos muito loucos de skate*. Postado em 04/02/2019. Editado em 01/09/2020.

**fonte:** Canal SKTBR na plataforma YouTube, acesso em 31/07/2020.

<sup>3</sup> Termo cunhado por Renata Moreira Marquez em sua tese de doutorado *Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial* (2009).

## 2.2 Um mecanismo possível para a produção de representações sensíveis aos eventos cotidianos da Praça XV

As apropriações e experimentações corporais associadas à elaboração de um conteúdo visual capaz de apreendê-las e torná-las veiculáveis, como acontece por parte das skatistas, nos despertam para a leituras e apreensões possíveis do espaço da Praça XV.

Destacamos aqui, primeiramente, o aspecto relacionado às transitoriedades no espaço da praça, que a reorganizam e a reconfiguram periodicamente, em tempos distintos de ocorrência e de apropriação, anunciados nos corpos de seus atores e também nas operações que estes executam. No tempo das barcas – que conectam a Praça Araribóia, em Niterói, à Praça XV, na cidade do Rio – podemos ver a maneira como a grande massa de pessoas que desembarca

na estação escolhe suas direções e se espraie, na parte da manhã, e o modo como o inverso acontece ao cair da noite, que correlaciona com a disposição de vendedores e vendedoras ambulantes no espaço e também com o produto que se vende.

Há ainda as feiras, que se montam e se desmontam semanalmente e que se adaptam ao fluxo existente ou promovem novos fluxos e setorizações, como é o caso da feira de antiguidades que ocorre aos sábados. Esses *microeventos*, no caso dos corpos transeuntes, e *mesoeventos*, no caso das feiras, evidenciam aspectos que se replicam em outros trechos de cidade e oferecem leituras de dinâmicas urbanas que verificam ou fazem oposição ao projeto de cidade.



**fig. 37** - Autor desconhecido. Praça reestruturada, com a estação das barcas ao fundo. [s.d.]

**fonte:** CHIAVARI, M. P. 1998.



**fig. 38** - Foto autoral. Praça XV, arredores da estação das barcas. 28/08/2020.

Quando tais relações entre corpo cotidiano e cidade se centralizam como objeto de estudo, é possível a aproximação do conceito de corpografia pela definição de Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques (2008). Segundo as autoras, *corpografias* são

*cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante, que revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto tradicional, explicitando micro práticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano” e que têm o potencial de apontar “desvios à lógica espetacular (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 80).*

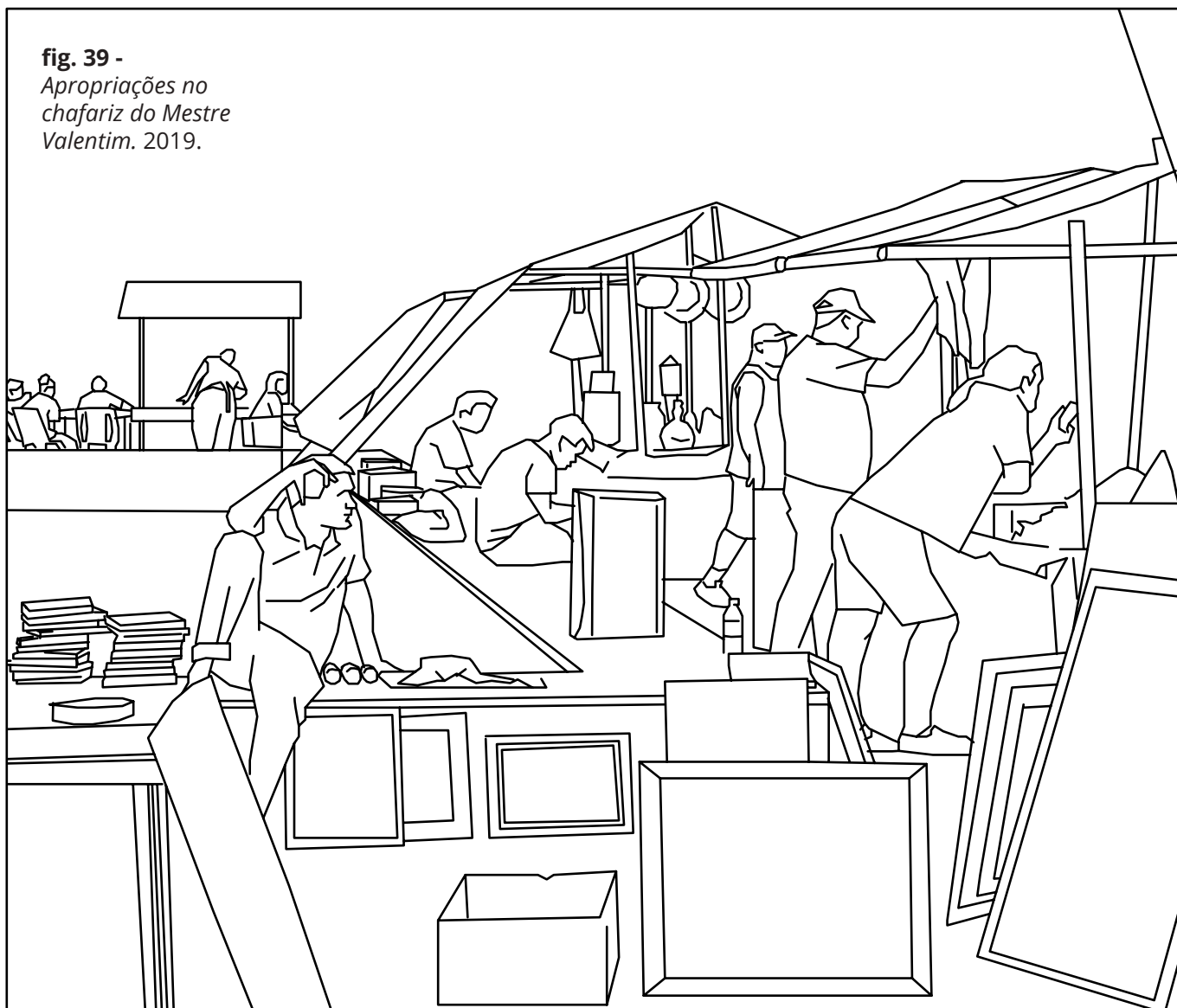
Neste sentido, não apenas as skatistas que atuam no perímetro da praça carregariam em seus movimentos pistas reveladoras sobre o espaço urbano, mas também as pessoas que trabalham como ambulantes, as que se utilizam do serviço das barcas, as que mantêm o espaço por meio de seus serviços, as que se exercitam, as que moram, as que apenas

comemoram, as que vigiam etc. Há uma grande variedade de atores compositores da “vivificação” da Praça XV, cujos movimentos e apropriações possuem tempos, motivações e escalas distintas.

A *corpografia* pode então ser compreendida como linguagem anunciadora de latências urbanas, não somente a ser lida, mas também a ser escrita, transcrita, representada – e neste aspecto interessam tanto os *corpos vistos*, que vivenciam o espaço e coreografam eventos cotidianos, quanto o *corpo que vê*, que por meio das representações reverberam a vivência do espaço no tempo.

No item anterior, tratamos de evidenciar que, ao longo do tempo, os eventos do trecho urbano escolhido como recorte foram submetidos à captura de diferentes ferramentas de representação, com especificidades de manipulação e de produto gerado que implicaram diretamente na leitura visual ou audiovisual obtida no período do registro, e que até os dias atuais exerce influência

**fig. 39 -**  
*Apropriações no*  
*chafariz do Mestre*  
*Valentim. 2019.*



no imaginário social e imagético da Praça XV.

A produção de registros vivificados ocorre em um campo intermediário ao *corpo visto* e ao *corpo que vê* e acontece pela mediação de um instrumento que, por dado tempo, conecta observador e objeto observado. O produto “fotografia”, por exemplo, pressupõe um *corpo* que manipule a ferramenta de representação, neste caso a câmera, em contato visual direto com aquilo que será registrado. Deste modo, a maneira como este corpo lida com a ferramenta câmera tem influência nos registros gerados e na forma com que todas as informações capturadas são lidas por terceiros.

As representações vivificadas, neste sentido, se contrapõem ao que Jorge Luiz Barbosa identifica como *representações redutoras, que ocultam as contradições sociais e deslocam, inclusive, os afetos (emoções e paixões)* (BARBOSA, 2000, p. 74) e a infinidade de métodos que resultam em suas construções oferecem conhecimentos caros aos estudos gráficos que o campo da arquitetura e do urbanismo demandam.

A adequação da ferramenta de representação às particularidades do objeto de estudo – no caso deste trabalho, as corpografias da Praça XV –, o formato de produto gerado e a influência que este recebe de quem o manipula são componentes do que pode ser entendido como um *mecanismo de produção de representações gráficas vivificadas*, composto por variáveis com funções e atributos próprios, passíveis de combinação e de recombinação.

O presente trabalho tem por objetivo a sistematização de um método de produção de representações vivificadas, isto é, sensíveis aos acontecimentos cotidianos e apropriações urbanas que revelam latências imprescindíveis para uma leitura crítica de cidade e para a construção de bases sólidas que suportem a criação de possíveis respostas ao modo de se fazer e pensar cidade pautado em um imaginário moldado internacionalmente que homogeneizam os processos urbanos. Para tal, se faz necessária a *definição das variáveis mencionadas, de valores que exemplifiquem o funcionamento do sistema e uma verificação da metodologia proposta*.

O esforço de definição das “variáveis” perpassa não somente pelos elementos identificados na iconografia apresentada, mas também por trabalhos externos ao recorte adotado que também centralizam a leitura do espaço urbano a partir de metodologias específicas de produção de representações gráficas.

Escolhemos destrinchar sucintamente o trabalho realizado no livro *Maré: Vida na favela*, de 2002, e no *Atlas Ambulante*, de 2011, por ambos conterem elementos-chaves para a sistematização objetivada por esta pesquisa. A seleção das obras sobre as quais nos aprofundaremos a seguir decorre da pertinência dos estudos adotados para responder críticas evidenciadas anteriormente.

*Maré: Vida na favela* (2002), trabalho desenvolvido por Paola Berenstein Jacques em conjunto com Drauzio Varella, Ivaldo Bertazzo e Pedro Seiblit, apresenta uma série de relatos, análises, fotografias e mapas construídos coletivamente com o grupo de dança da comunidade estudada na obra. Neste trabalho, além dos relatos e da imersão criada com a série de textos apresentada, há um cuidado especial na maneira como as imagens registradas por Seiblit são dispostas: elas contribuem para conferir ambiência a obra, mas também pincelam um pouco do que Jacques apresenta posteriormente como *corpografia* ao dispor os *frames* dos vídeos realizados no período da pesquisa nas páginas do exemplar físico [fig. 40].

O objeto principal das produções gráficas construídas junto à obra é a corpografia realizada pelas pessoas que utilizam os diversos espaços da Maré cotidianamente, reagindo a suas conformações. Tais percursos e corpografias são reproduzidas nas mídias envolvidas, do vídeo que as acompanha *in loco* ao mapa que as transforma em códigos a serem lidos, pelos *corpos que as veem*, as registram e as interpretam.

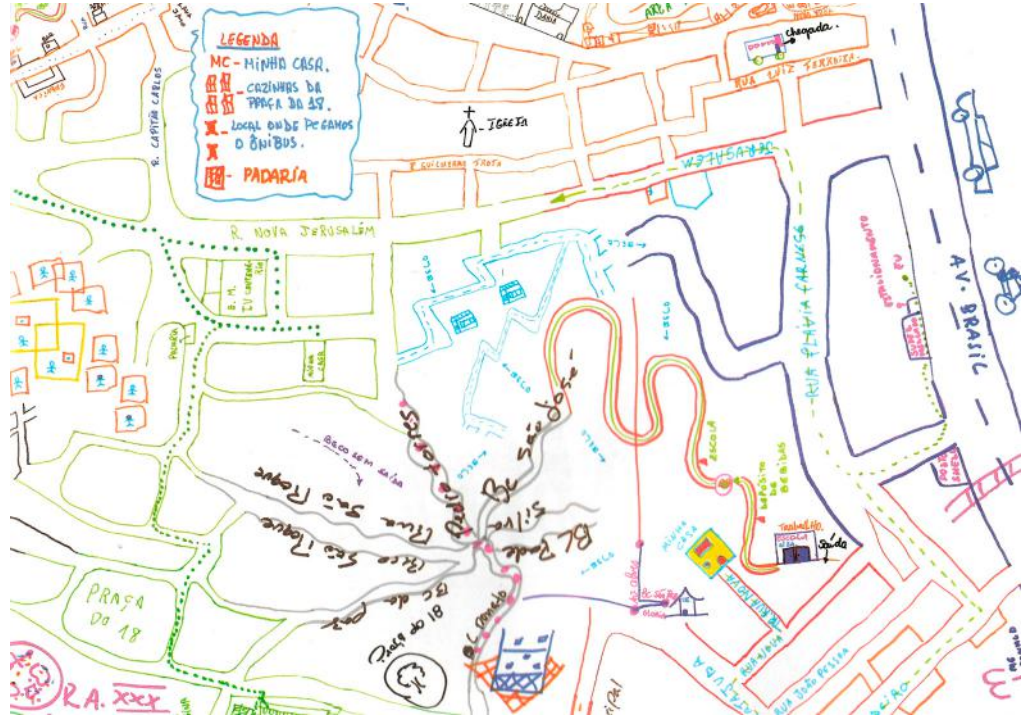
É possível observar também a atenção com a construção colaborativa da geolocalização no espaço por meio dos percursos feitos pelos adolescentes do grupo de dança e que são apresentadas em dois formatos: um de caráter mais flexível e analógico, repletos de desenhos coloridos e notações gráficas diversas e muitas vezes subjetivas, vinculadas ao desenho da própria favela [fig. 41], e outro mais rigoroso, produzido digitalmente a partir da pesquisa feita, contendo codificações específicas para a representação dos percursos feitos por membros do grupo de dança no espaço [fig. 42]. Nessas cartografias produzidas, não apenas são inseridas informações que fazem referência ao espaço físico da Maré, mas também a maneira com a qual os corpos se orientam pelas vielas e pelos becos. Encontramos nessa subjetividade objetivada pelo formato cartográfico entrelinhas que revelam na escala macro modos de leitura do espaço, do mesmo modo que os vídeos nos revelam modos de uso deste.



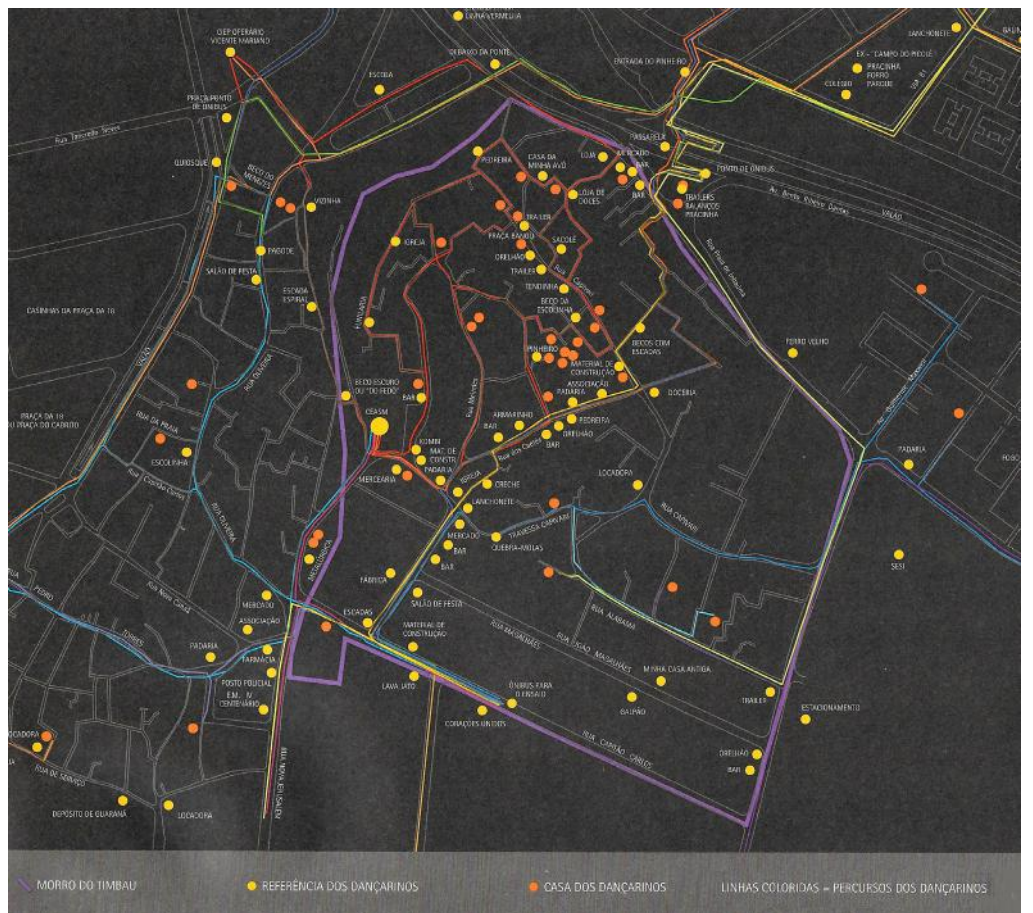
**fig. 40** - Pedro Seiblitz.  
*Corpografias da Maré.*  
 2002.  
**fonte:** MARÉ: VIDA NA  
 FAVELA, 2002.



**fig. 41** - Corpo de Dança  
 da Maré. *Maré do Corpo  
 de Dança.* 2002.  
**fonte:** MARÉ: VIDA NA  
 FAVELA, 2002.



**fig. 42** - *Cartografia do  
 Morro do Timbau.* 2002  
**fonte:** MARÉ: VIDA NA  
 FAVELA, 2002.



O livro *Atlas Ambulante*, de Renata Moreira Marquez e Wellington Cançado, publicado em 2011, por sua vez, apresenta uma linha de compreensão espacial da cidade de Belo Horizonte pela temática do trabalho informal, do ponto de vista de seis vendedores ambulantes: Antônio Lamas, Osmar Fernandes, Robson de Souza, Jefferson Batista e Agnaldo e Marlene Figueiredo. Para isso, recorre-se a suportes gráficos como a fotografia, a cartografia e o desenho codificado. A história de cada vendedor é contada por meio de produtos gráficos dispostos em narrativa: 1) um retrato vinculado a um texto de apresentação escrito pelos autores, 2) um mapa do trajeto realizado pelo ambulante na cidade, 3) uma sequência de fotografias tiradas pelos mesmos – registrando caminhos e processos –, 4) desenhos rigorosos de seus equipamentos de trabalho, 5) fotografia em escala [1:1] de seus produtos, 6) um registro em forma de partitura do som pelo qual se anunciam no ambiente e, por fim, 7) um “vídeo retrato”, onde o vendedor traz uma narrativa sobre si em formato audiovisual.

Os autores se utilizam de um texto introdutório para construir uma justificativa sobre a abordagem do trabalho, situando a figura do ambulante historicamente e expondo-a como objeto de inquietação para outras figuras influentes, como a arquiteta Lina Bo Bardi e o jornalista João do Rio. Existe ainda uma preocupação em apresentar o *corpo* que vende informalmente como sujeito político na heterogeneidade da cidade, e a opção pela apresentação *multiescalar* desses corpos atua em reforço à construção da compreensão sobre o

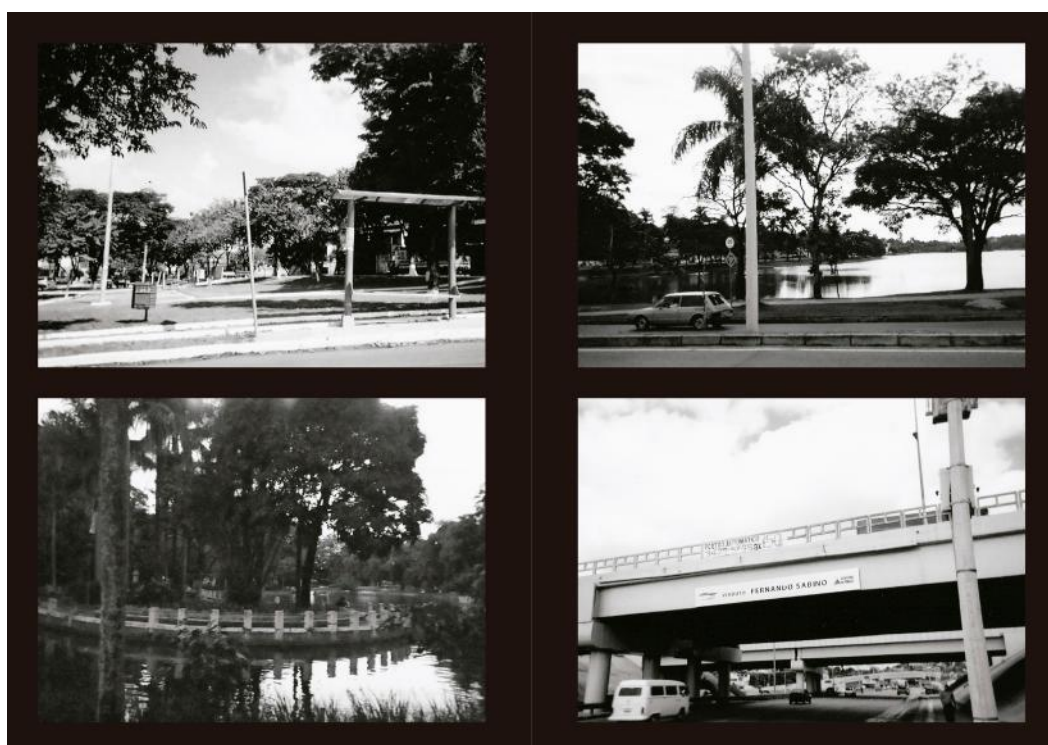
indivíduo e sobre a posição do indivíduo no mundo. Neste aspecto, a abordagem adotada se alinha com os apontamentos de José Guilherme Cantor Magnani (2002) para a realização de uma etnografia urbana:

*A simples estratégia de acompanhar um desses “indivíduos” em seus trajetos habituais revelaria um mapa de deslocamentos pontuado por contatos significativos, em contextos tão variados como o do trabalho, do lazer, das práticas religiosas, associativas etc. É nesse plano que entra a perspectiva de perto e de dentro, capaz de apreender os padrões de comportamento, não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos* (MAGNANI, 2002, p. 17).

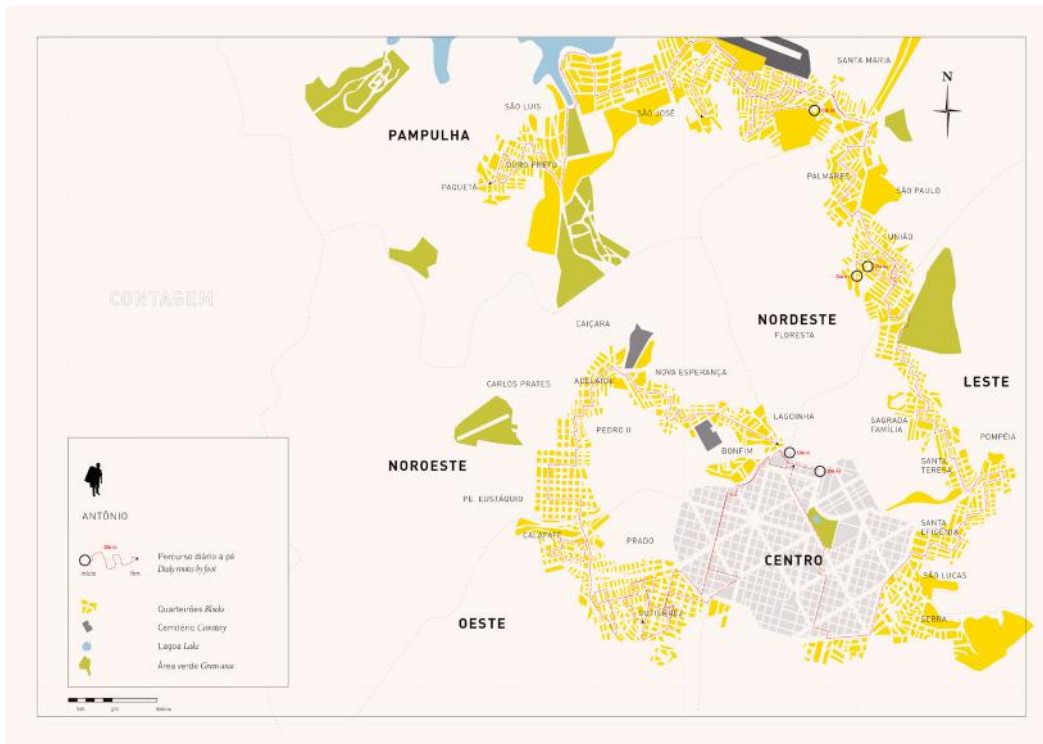
Na iconografia apresentada da Praça XV, formatos que pressupunham uma proximidade com relação ao objeto, como é o caso das narrativas gráficas de Debret e das incursões fotográficas de Marc Ferrez, oferecerem o que Magnani destaca como “um olhar de perto e de dentro”, que permite

*captar determinados aspectos da dinâmica urbana que passariam despercebidos, se enquadrados exclusivamente pelo enfoque das visões macro e dos grandes números* (MAGNANI, 2002, p.16-17).

De maneira análoga ao tipo de produto gráfico gerado em *Maré: Vida na favela*, o suporte cartográfico tradicional usado no *Atlas Ambulante* é complementado



**fig. 43** - Antônio Lamas. *Itinerários*. 2002  
**fonte:** ATLAS AMBULANTE, 2011.



**fig. 44** - Renata Marquez e Wellington Cançado. *Mapas - Antônio*. 2002  
**fonte:** ATLAS AMBULANTE, 2011.

com informações referentes ao corpo que transita. No entanto, como particularidade deste trabalho, é tensionada a relação entre *corpo que vê* e *corpo visto* em alguns momentos da coletânea construída, como na seção de narrativas fotográficas, onde o segundo reivindica sua posição como observador, e o *objeto* representado se torna a paisagem à qual este corpo se submete em suas cotidianidades [fig. 43] – e a maneira como confere graus distintos de importância a elementos contidos nela.

Uma vez que os aspectos que englobam o trabalho ambulante não se encerram no corpo que percorre a cidade e se estendem às artesanias envolvidas, às trocas interpessoais e à paisagem do percurso – centralizadas como objeto principal da obra –, outros formatos de mídia são utilizados para compor o produto, como o desenho codificado, a fotografia – tanto analógica quanto digital –, o vídeo-retrato, a cartografia [fig. 44] e a partitura musical.

O caráter *hipermidiático* da narrativa de Marquez e Cançado sublinha a necessidade de adequações dos produtos gráficos ao conteúdo representado – o que também se revela no panorama pelas as representações da Praça XV –, ao passo que igualmente a atualiza de acordo com as potencialidades técnicas que circundam as formas contemporâneas de representação e produção de mídia. Importa, por isso, que a calibragem dos métodos de produção de representações aconteça. Na montagem fílmica produzida por Jacques e Seiblit, por exemplo, o vídeo desvela o corpo no tempo em que o corpo

desvela o espaço; outro formato gráfico o faria de modo diferente, com outro grau de registro.

O conhecimento acerca das atribuições e finalidades dos produtos que se gera tem sua pertinência estendida para além da estética: permeia o próprio processo de produção de arquitetura. Sobre isso, Caroline Silva Oukawa (2019) coloca que

*haverá desenhos para cada exigência que o processo de produção da arquitetura lhe fizer. Admitir a multiplicidade decorrente da necessária vinculação das representações com o que lhe pede o processo de produção da arquitetura é um passo importante para aprofundar o contato com as potencialidades deste instrumento* (OUKAWA, 2019, p.50).

A autora salienta também a complexidade intrínseca ao modo como operam as representações junto a *práxis* arquitetônica no que diz respeito às especificidades gráficas, oferecendo um entendimento do assunto a partir de um espectro de flexibilidade/rigidez de dado produto, de acordo com sua finalidade. A título de exemplificação, Oukawa utiliza o formato desenho, que em sua forma mais flexível corresponde ao *croqui* e em sua forma mais rígida aos desenhos convencionados, como plantas e cortes elaborados com alto grau de *precisão*.

Na categorização de representações gráficas comuns ao campo da arquitetura, do paisagismo e do urbanismo elaborada por Gabriel Girnos Elias de Souza (2015), a *precisão* aparece como

um dos aspectos que *direcionariam o emprego, a caracterização e o efeito semântico das imagens* (SOUZA, 2015, p.146). Segundo o autor,

*pode-se ver uma grande variação de graus de detalhe e correspondência efetiva ao referente, de acordo com o tipo de imagem e sua destinação. Obviamente, como representações são parciais e direcionadas por natureza, há sempre um nível de seleção envolvido: a escala, por exemplo, é algo que afeta a quantidade de informação passível de ser efetivamente codificada e apreendida em um desenho. Croquis podem explicar muito bem o princípio organizador de uma edificação, mas em geral deixam elementos, aspectos e proporções de fora para se limitarem ao essencial* (Idem, p.151).

Em consideração a este e a outros aspectos<sup>4</sup> das representações em arquitetura, e tomando como premissa o conhecimento acerca da variedade de tipos de produtos gráficos utilizados na disciplina, trataremos de subdividi-los em dois grupos: *produtos gráficos diretos*, isto é, produtos gerados diretamente do trabalho do corpo, como o *croqui*, e *produtos gráficos faseados*, que demandam processamentos específicos, dependem de métodos terceiros para tomarem forma e envolvem um ou mais processos de montagem, como no caso das cartografias presentes no *Atlas Ambulante* e no *Maré: Vida na favela*.

Outra variável a ser considerada neste método situa-se entre o objeto a ser representado e sua representação. Vilém Flusser, em sua *Filosofia da Caixa Preta* (2002) – que sistematiza a produção imagética da disciplina fotográfica – salienta a importância da ferramenta que o corpo que fotografa manipula e que produz o produto-fotografia, a qual ele confere a nomenclatura *aparelho*. No entanto, como interessa a este trabalho abarcar ferramentas comumente utilizadas nos processos em arquitetura, para que seja possível colocar sob uma mesma ótica a câmera que fotografa e o lápis que desenha, entre outras, adotaremos o nome *instrumento*.

A relação entre corpo e instrumento se manifesta de maneira direta e mutual. O corpo oferece ao instrumento seu movimento, sua percepção, sua resposta corporal ao representado. Já o instrumento, por sua vez, oferece ao corpo sua sensibilidade,

suas técnicas e suas possibilidades.

*O fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades* (FLUSSER, 2002, p. 23).

É possível ainda apontar que determinados instrumentos de representação, como a câmera fotográfica, pressupõem uma atuação em contato direto com o objeto representado. No *Atlas Ambulante*, instrumento segue o *corpo que fotografa*, e a visão de um mundo subjetivo se revela no processo de manipulação e registro – estruturando um de vários níveis de aproximação e cerceamento do objeto estudado. Uma vez que uma das potências do trabalho de Marquez e Cançado é justamente a reunião de itens gráficos diversos a fim de construir um conhecimento *multiescalar*, destacamos, por último, a importância de existir de uma estrutura cuja função é elencar dado conteúdo gráfico, que dialoga diretamente com o objeto representado e com as maneiras de abordá-lo, a qual chamaremos neste trabalho de *interface*.

Entendemos a *interface* como um arranjo, físico ou digital, que veicula uma mensagem a partir da hierarquização de elementos que a compõem. No trabalho junto a interface, o corpo é responsável pela construção do que Oukawa nomeia como fio condutor da narrativa, e

*nesse processo, emerge o produto do contato da subjetividade do analista com a obra analisada. A linearidade do percurso solicita diversas entradas, cuja organização dependerá do que cada estudioso percebe como prioritário ou secundário* (OUKAWA, 2019, p. 133).

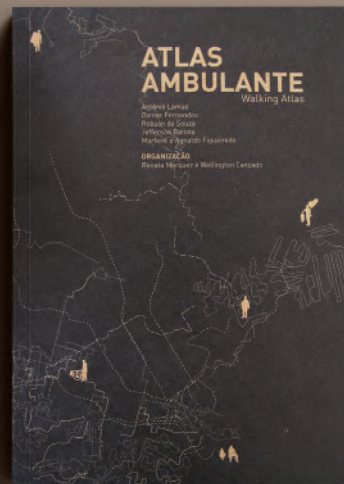
O processo da estruturação de uma interface gráfica dialoga com o aspecto das representações gráficas referente a sua destinação, como evidencia Souza:

*A finalidade de uma representação gráfica e o público à qual ela se destina são aspectos fundamentais na sua produção e caracterização, exercendo pressão sobre o nível de detalhes, sobre quão cifradas podem ser*

<sup>4</sup> Souza propõe uma divisão de oito aspectos que determinam o valor textual e retórico no interior de uma apresentação projetual: *destinação, meio/técnica, veiculação, perspectiva, concretude, precisão e globalidade*. Algumas dessas categorias serão visitadas ao decorrer deste trabalho.



**fig. 45** - Imagem autoral. *Interface livro - Maré: Vida na favela*. 2020.



**fig. 46** - Imagem autoral. *Interface atlas - Atlas Ambulante*. 2020.

*as convenções de representação empregadas, sobre quais aspectos devem ser destacados ou suprimidos e sobre, afinal, quais imagens serão mostradas ou não. Ao estabelecer os leitores implícitos da informação e o objetivo de sua emissão, a destinação indica as prioridades retóricas da linguagem: se serão enfatizados mais os aspectos técnicos, plásticos ou semânticos; se elas se dedicarão mais a comunicar, a emocionar ou a persuadir (SOUZA, 2015, p. 147).*

Jaques e SeiblitZ trabalham o vídeo *Quando o passo vira dança* – que integra as pesquisas transformadas em livro de 2002 –, como uma *interface filmica* que explora suas potencialidades de montagem, que vão desde o controle do tempo da reprodução às sobreposições realizadas. Marquez e Cançado, por sua vez, exploram a *interface de atlas*.

*As fotografias que se seguem [produtos gráficos diretos] foram produzidas por Antônio, Osmar, Robson, Jefferson, Marlene e Aginaldo [corpos] nos seus circuitos diários, em Belo Horizonte. Eles receberam uma câmera e um rolo de 27 poses [instrumento] cada um e tiveram cerca de 1 mês para fotografar aspectos relevantes ou interessantes [objeto] dos seus itinerários. As fotos complementam os mapas, os relatos em vídeo, o inventário de equipamentos e de produtos e as partituras [produtos gráficos faseados] que compõem, juntos, o Atlas Ambulante [interface]. (ATLAS AMBULANTE, 2011, p. 49. Anotações do autor.)*

Em síntese, pressupomos como variáveis do sistema proposto:



1

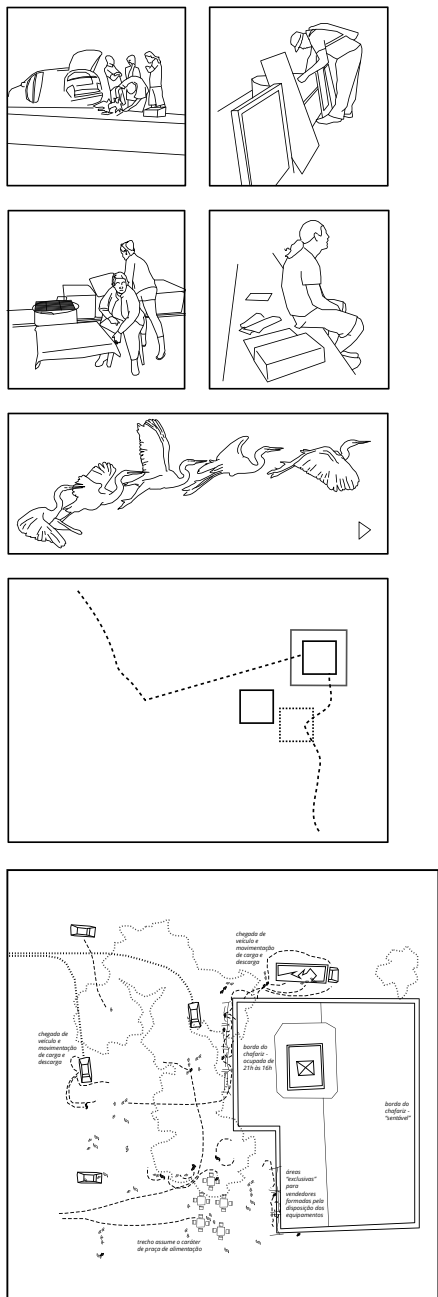
Um **objeto/tema/assunto** a ser representado, que pode ser um espaço, um lugar, um acontecimento, um projeto em todas as suas fases, uma configuração urbana ou o que quer que seja o tema estudado, uma vez que possa ser captado e processado e traduzido por instrumentos de representação;



2

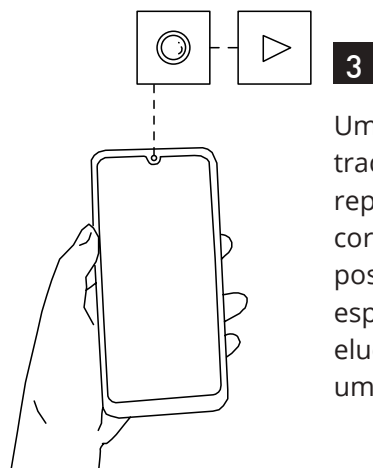
Um **corpo** responsável pela elaboração, um emissor da informação, seja ele um indivíduo ou grupo usuário do espaço, alguém que o observa como visitante ou que constrói as representações a partir de do olhar de terceiros. Este corpo carrega consigo demandas, vivências, pontos de vistas próprios que influenciam diretamente no produto gerado, como evidenciado por Barbosa em sua tese, dotando-o de identidade e historicidade (BARBOSA, 2000, p.73);

fig. 47 e 48 - Variáveis de sistema proposto. 2020.



**4**

Os **produtos gráficos** gerados a partir da manipulação de ferramentas específicas. Quando este produto é originado diretamente a partir do trabalho corpo-instrumento, como é o caso do croqui e da fotografia digital isenta de pós-produção, podemos classifica-lo como *produto gráfico direto*. A partir do momento que este produto gráfico demanda um processamento específico, depende de métodos terceiros para tomarem forma ou constroem narrativas a partir do modo como dispõem suas informações, este é classificado como *produto gráfico faseado*.



Um **instrumento**, que realizará a tradução do objeto representado para representação gráfica. Manipulável pelo corpo em algum grau, este instrumento possui sensibilidades e potencialidades específicas contribuem para traduções, elucidações e interpretações distintas de um conteúdo externo a ele;



**5**

Uma **interface**, que neste contexto, considera quem receberá a informação gráfica e orienta os produtos gerados em termos de formato, nível de codificação, informações elencadas.

**fig. 49 e 51 - Variáveis de sistema proposto. 2020.**

Uma vez estabelecidas as variáveis do mecanismo hipotético proposto, podemos avançar para definições que nos encaminhem para sua verificação prática.

Entendendo que as corpografias da Praça XV assumem a posição de objeto dentro do sistema apresentado, principalmente em consideração ao interesse explicitado nas transitoriedades da *microescala* e da *mesoescala* que ocorrem neste espaço, há aqui um esforço de definição dos outros “valores” de processo, a começar pelo *corpo* responsável pela produção. Para tal, optamos por nos aprofundar na relação de quem dialoga arquitetura e cidade a partir de representações – com o intuito de que este corpo esteja imerso na lógica de comunicação característica da disciplina arquitetônica – em uma etapa onde este “vocabulário gráfico” ainda está sendo construído e o indivíduo, instrumentalizado.

Para uma aproximação pautada na necessidade de compreender alguns valores atribuídos à representação em arquitetura, aplicamos um questionário virtual ao atual corpo discente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – FAU UFRJ (Apêndice). Com o objetivo de se construir um primeiro conhecimento acerca da “consciência gráfica” do corpo, foram elaboradas quatorze perguntas, subdivididas em quatro seções temáticas – 1) período e fins de representação gráfica, 2) ferramentas de representação gráfica, 3) suportes e 4) conhecimento gráfico e ensino. O formulário de pesquisa foi divulgado nas redes sociais *Facebook*, em um grupo utilizado pelo próprio corpo discente para comunicação, e *Instagram*, por meio de uma imagem que foi compartilhada por membros da faculdade.

Ao todo foram obtidas 278 respostas, de estudantes do 2º ao 10º período de graduação. Considerando a amostra de 1475 graduandas e graduandos – total de matrículas, ativas, trancadas e intercâmbio, e desconsiderando o número de estudantes do primeiro período, que não responderam ao questionário –, calculamos que a margem de erro da pesquisa se estabeleceu em 5,3 pontos percentuais.

Na primeira seção, as respostas coletadas situam a produção de conteúdo gráfico majoritariamente na etapa de projeto de construção de narrativas gráficas voltadas para apresentação de determinado objeto – de acordo com 97,8% das pessoas entrevistadas; 62,9% voltam suas produções para modelagens digitais e 54% se apoiam nesses produtos como ferramenta de reflexão projetual.

No que diz respeito às ferramentas e equipamentos utilizados para a produção de representações, 98,2% das pessoas entrevistadas sinalizaram acesso a smartphones e 97,8% a algum tipo de material artístico que permitisse a produção. Outras ferramentas listadas, como câmeras e filmadoras, não chegam a 70% do corpo discente.

Para atividades *in loco*, o destaque recebido por smartphones – aqui carregando a distinção entre “modo câmera” e “modo filmadora”, devido ao produto gráfico resultante – e material artístico se repete, apresentando uma preferência a se utilizar o “modo câmera” para atividades externas (97,8% das respostas coletadas) e materiais artísticos mais convencionais para levantamentos classificados como internos (96% das respostas coletadas). A produção de vídeos *in loco*, mesmo por meio da ferramenta do *smartphone*, apresentou uma utilização menor (51,8% para levantamentos externos e 46,6% para levantamentos internos).

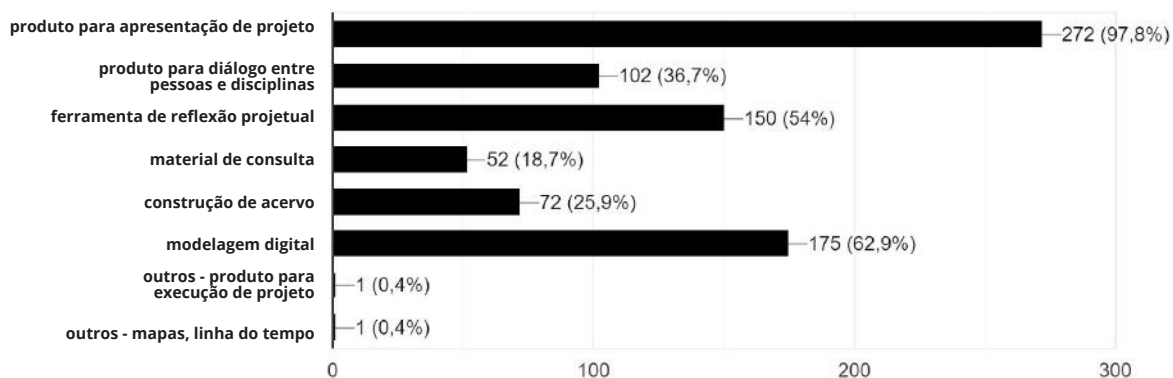
Com relação aos suportes gráficos utilizados no processo de projeto de cada estudante, a pesquisa mostrou que 99,3% da amostra utiliza plantas e mapas cadastrais e que 97,1% se debruçam também em interfaces de satélite como o *Google Street View*, *Google Earth* e similares para suas produções. Já no que diz respeito a formatos gráficos frequentemente explorados no curso, além do uso difundido de desenhos codificados (plantas, cortes, perspectivas etc.) – com 99,3% das respostas obtidas – e croquis – com 87,8%, destacaram-se também o uso de diagramas (75,2%) e de imagens renderizadas a partir de modelos digitais (63,3%).

Ainda em referência aos produtos gráficos listados, foi solicitada sua categorização dentre as opções “produto para apresentação de projeto”, “produto para diálogo entre pessoas ou disciplinas”, “ferramenta de reflexão projetual”, “material para consulta” e “construção de acervo”. Desenhos codificados e imagens renderizadas assumiram posição de destaque nos produtos relacionados as fases de apresentação de projeto, mas outros suportes, como o croqui, tiveram preferência em fases anteriores de projeto, principalmente associado à reflexão projetual e ao diálogo interpessoal e interdisciplinar.

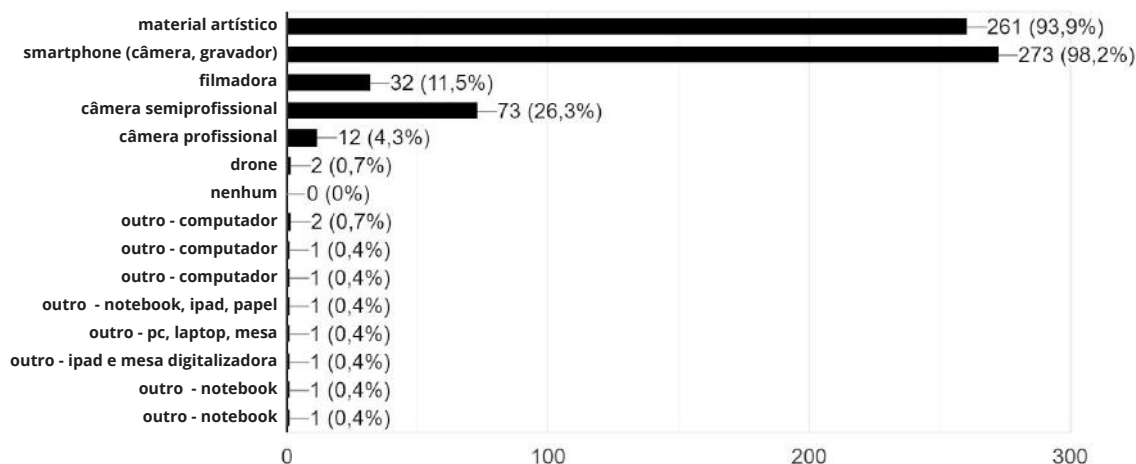
Correlacionando as informações coletadas com o questionário, alguns pontos específicos do exercício de formação de uma “consciência gráfica” por parte do corpo discente de arquitetura e urbanismo são válidos de destaque.



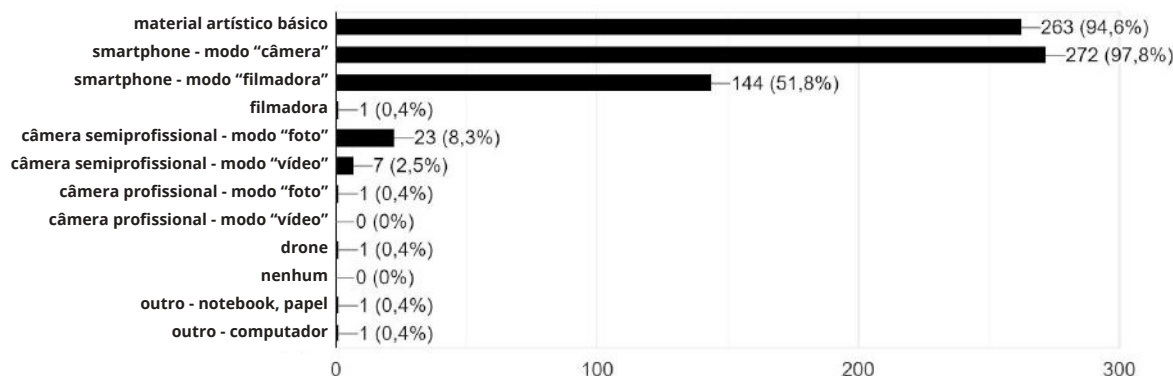
**gráfico 1 - Fins de produção gráfica do corpo discente da FAU UFRJ.**



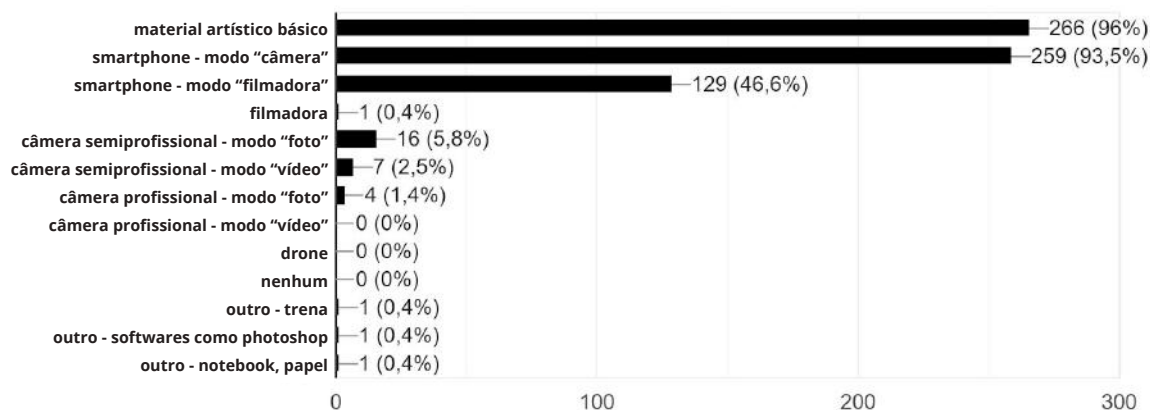
**gráfico 2 - Acesso a ferramentas de representação gráfica.**



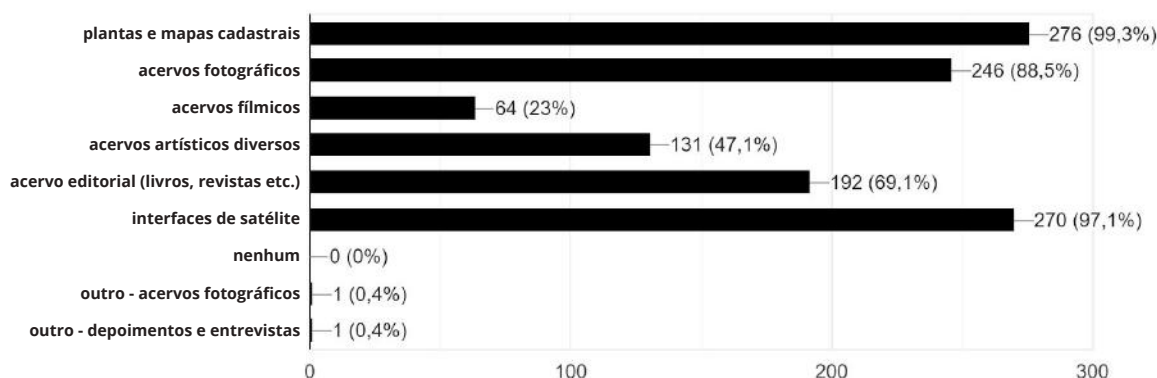
**gráfico 3 - Adequação da ferramenta de representação gráfica ao propósito - atividades externas.**



**gráfico 4 - Adequação da ferramenta de representação gráfica ao propósito - atividades internas.**



**gráfico 5** - Suportes gráficos utilizados nos processos de projeto.



O peso dado às representações gráficas em fases de apresentação de projeto nos permite pensar que o exercício de construção de produtos visuais gira em torno as afirmativas demandadas por tal etapa de projeto. Observamos o protagonismo do desenho perpassando por vários “momentos” de criação gráfica, adaptando-se sensivelmente a estes – o croqui, desenho em sua forma flexível, ganha força como ferramenta de reflexão e de comunicação; já o desenho codificado, rígido, frequentemente denominado como “técnico”, passa a ideia de consolidação de discussões, e, portanto, se insere nas construções narrativas finais das estudantes.

A pesquisa mostra também que há uma abordagem linear na utilização das representações, que tende ao produto rígido, mas que não necessariamente passa por processos “flexíveis”, de elucidação sobre o objeto trabalhado. Quando há a necessidade de utilização de bases rígidas para se trabalhar o objeto, recorre-se a suportes cartográficos cujo desenho é por vezes desatualizado e a ferramentas referenciadas por satélite que fornecem uma apreensão macro do espaço, mas que trazem consigo lacunas informacionais que, uma vez não percebidas, podem munir a estudante de arquitetura de percepções filtradas sobre a cidade e afastá-la de latências urbanas importantes para a construção de uma produção gráfica de fato crítica.

No entanto, uma vez percebidas essas brechas, a estudante de arquitetura possui ferramentas de produção de representação com diferentes sensibilidades e potencialidades, e este entendimento já faz parte da maneira com a qual atua em suas incursões sobre o objeto.

Voltando às informações obtidas no questionário, o destaque dado à produção de fotografias digitais para apoio à memória do espaço revela uma atuação híbrida entre o instrumento utilizado e a estudante,

que entende desenho e fotografia como suportes complementares para um mesmo fim. Além disso, evidencia um conhecimento corporal que trata este mesmo instrumento como uma extensão do corpo que o manipula, possuidor de atributos específicos de registros *in loco*, que possibilita uma orientação consciente pelas produções de representações gráficas demandadas pela disciplina e refina o modo e a razão de sua construção.

É possível então se valer desses métodos portáteis alternativos de registro *in loco* – desenhos de registro, fotografias e vídeos feitos com *smartphones* – e contar com sua *corporeidade* para tornar “vivificáveis” as bases gráficas utilizadas pelo corpo discente em seus processos de projeto, como é o caso da cartografia que aparece no formato de mapas cadastrais e mapas de satélite, a fim de oferecer instrumentos para uma leitura do espaço urbano vivido e, paralelamente a isso, funcionar como um exercício de compreensão fina entre escala e informação, objeto e representação.

Assim sendo, destacamos aqui a pertinência da vivência espacial, evidenciadas pelo conceito de corpografia, e a título de sistematização, reforçamos sua posição de *objeto* neste trabalho. Já *corpo*, *instrumentos* e *produtos* se definem a partir de apontamentos do questionário aplicado.

O *corpo* considerado é o mesmo que compõe a amostra entrevistada, o corpo do indivíduo estudante da disciplina arquitetônica em fase de instrumentalização. Para que seja possível uma investigação acerca das adequações de ferramentas consideradas básicas à estudante, escolhemos as ferramentas de desenho analógico e o aparelho de *smartphone* como *instrumentos mediadores*, que por sua vez resultaram nos *produtos gráficos croqui*, notação gráfica, fotografia e vídeo, os quais classificaremos como *produtos gráficos diretos*, uma vez que estamos

considerando a utilização destes para construir e “vivificar” desenhos do espaço da praça – as quais classificaremos por *produtos gráficos faseados*. Por fim, optamos por trabalhar com a *interface atlas*.

Para justificar esta última escolha, nos ateremos aos apontamentos que circundam o formato, reunidos por Ricardo Trevisan (2019) e Jane Cleide de Sousa Maciel (2018).

A visão sobre a *interface atlas* como coleção, como nos mostra Ricardo Trevisan, é herança do formato criado para arranjar materiais diversos feitos por Gerardus Mercator, no período do Renascimento (TREVISAN, 2019, p. 3), e que se propagou interdisciplinarmente, sendo utilizado até os dias atuais – vide o *Atlas Ambulante*, que calibra o uso do “arranjo” com os materiais possíveis de seu tempo.

No entanto, esta mesma nomenclatura adquire novas aplicações a partir das inquietações de

Abraham Warburg e de seu *Atlas Mnemosyne* (1927-1929), que centraliza a manipulação deste formato como um processo intelectual de disposição e rearranjo de informações gráficas que ultrapassam correlações cronológicas, possibilitando ao indivíduo que lê o trânsito pelo conteúdo imagético e investigar seus próprios “fios de sentido” [fig. 52-53].

*As imagens, que para Warburg migram em corpos, memórias e rastros, alargam cada vez mais seus trânsitos, e junto a isso, suas experiências e epis-temes, para além de um campo social e analítico restrito* (MACIEL, 2018, p.209).

Neste sentido, é possível nos aproximarmos da *interface atlas* tanto por seus atributos de destinação e veiculação quanto por seus possíveis desdobramentos metodológicos. Para sublinhar a pertinência do atlas não somente como interface expositiva, mas também como processo de construção de conhecimento que se desloca para o



**fig. 52** - Wootton. *Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, panel 6 (recovered)*. 2020.  
**fonte:** The Warburg Institute.



**fig. 53** - Wootton. *Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, panel 77 (recovered)*. 2020.  
**fonte:** The Warburg Institute.

campo visual, Trevisan (2019) traz apontamentos de Georges Didi-Huberman (2013), que diz que o atlas se assume como *uma ferramenta a se configurar como um suporte de encontros – como uma mesa, uma “mesa de oferenda, mesa de cozinha, de dissecação ou de montagem”*. O autor coloca ainda que se trata de

*uma ferramenta anacrônica ao admitir e trabalhar tempos heterogêneos. Uma ferramenta potencializadora de se ver e ler o tempo. Uma ferramenta com regra própria: o “princípio-atlas”, o princípio da efemeridade, do provisório, do passageiro. Desse provisional, surgem dois caminhos de leituras possíveis: uma denotativa (em busca de mensagens) e outra conotativa (em busca de montagens)* (TREVISAN, 2019, p.07).

Escolhemos então abordar a *interface atlas* pelo exercício de correlação visual de informações que esta permite ao passo que carrega consigo atributos de forma-produto e de forma-processo caros a este trabalho: enquanto método, é possível, a partir dela, orientar produções e registros feitos, estimulando leituras que se atualizam a cada rearranjo; enquanto produto, reúne fragmentos e formatos que servem de base para novos estudos sobre o *objeto* em questão.

Constatando a necessidade de aproximar as elucidaciones sobre o mecanismo posto, a fim de verificar sua aplicabilidade metodológica, o próximo capítulo se estrutura na verificação das componentes variáveis atuando na prática, isto é, no recorte da Praça XV de Novembro, a começar pela abordagem etnográfica.

# 3

## laboratório na Praça XV: processos híbridos de produção de representações vivificadas do espaço

### 3.1 Registros etnográficos: a sensibilidade do desenho de registro, da fotografia e do vídeo

Uma leitura de espaço a partir da observação *in loco* acontece em um campo além da visão dos satélites e dos veículos incapazes de reagir perante o objeto. A sensibilidade do corpo – perceptiva, afetiva, parcial, dedutiva –, neste caso, precede a sensibilidade mecânica do instrumento, e ambas moldam de modo complementar o que se produz graficamente a partir da inserção no contexto do estudo.

A percepção da Praça XV como objeto de estudo tem início a partir do primeiro registro feito, em meados de setembro de 2019 – antes, as leituras sobre o espaço possuíam bases em vivências pessoais no trecho urbano. O registro, realizado às bordas do chafariz do Mestre Valentim, carregava o que seria entendido posteriormente como uma transição de configuração do espaço que receberia, no dia seguinte, sua tradicional Feira de Antiguidades, cuja montagem já se iniciava no período da noite.

*tem como base um insight que permite reorganizar dados percebidos como fragmentários, informações ainda dispersas, indícios soltos, num novo arranjo que não é mais o arranjo nativo (mas que parte dele, leva-o em conta, foi suscitado por ele) nem aquele com o qual o pesquisador iniciou a pesquisa. Este novo arranjo carrega as marcas de ambos: mais geral do que a explicação nativa, presa às particularidades de seu contexto, pode ser aplicado a outras ocorrências; no entanto, é mais denso que o esquema teórico inicial do pesquisador, pois tem agora como referente o “concreto vivido”. (MAGNANI, 2002, p. 17)*

A partir deste microevento, onde um grupo específico de usuários anunciava, por meio sua atuação no espaço urbano, um estado de praça *porvir*, foram feitas diversas incursões no local, objetivando não somente os registros em dia de feira, mas também das corpografias corriqueiras, em períodos distintos e em dias distintos, para que fosse possível observar situações periódicas e movimentos relacionáveis.

I *Em suma: a natureza da explicação pela via etnográfica*

**tabela 1** - Incurções à Praça XV com finalidade de registro gráfico.

	M			T			N		
SEG									
TER									
QUA									
QUI									
SEX									
SAB									
DOM									

céu limpo (E)

nublado (N)

chuvoso (C)

As incurções foram feitas munidas de instrumentos de registro definidos no item anterior – um aparelho *smartphone* e materiais artísticos, como lápis, borracha, caneta e papel – e em cada delas assumimos um deslocamento distinto pelo espaço da praça, influenciado pelo meio pelo qual se chegava ao local, por acontecimentos e configurações notáveis testemunhadas no tempo da estadia e até mesmo pelas condições climáticas em questão.

As capturas, filmagens e anotações se estendem tanto para os dias úteis, manhã-tarde-noite, incluindo horários de pico de fluxos de pessoas, como para atividades de final de semana, a exemplificar pelos registros feitos aos sábados, que destacam a

feira de antiguidades. Esmiuçaremos os aspectos observados na utilização dos instrumentos adotados, no que diz respeito a sua composição técnica, suas possibilidades de manipulação e suas especificidades de registro, a fim de tomar nota sobre a pertinência de seu uso no método sugerido.

Para descrever o processo de desvelo do espaço da Praça XV, recorreremos à utilização de uma perspectiva pessoal, em formato de laudas em primeira pessoa, entendendo que o relato pessoal junto aos produtos gráficos feitos diretamente no local de pesquisa se configuram em um modo de reforçar a simbiose *corpo-instrumento*. As imagens contidas nesta seção são de autoria própria.

## DESENHO

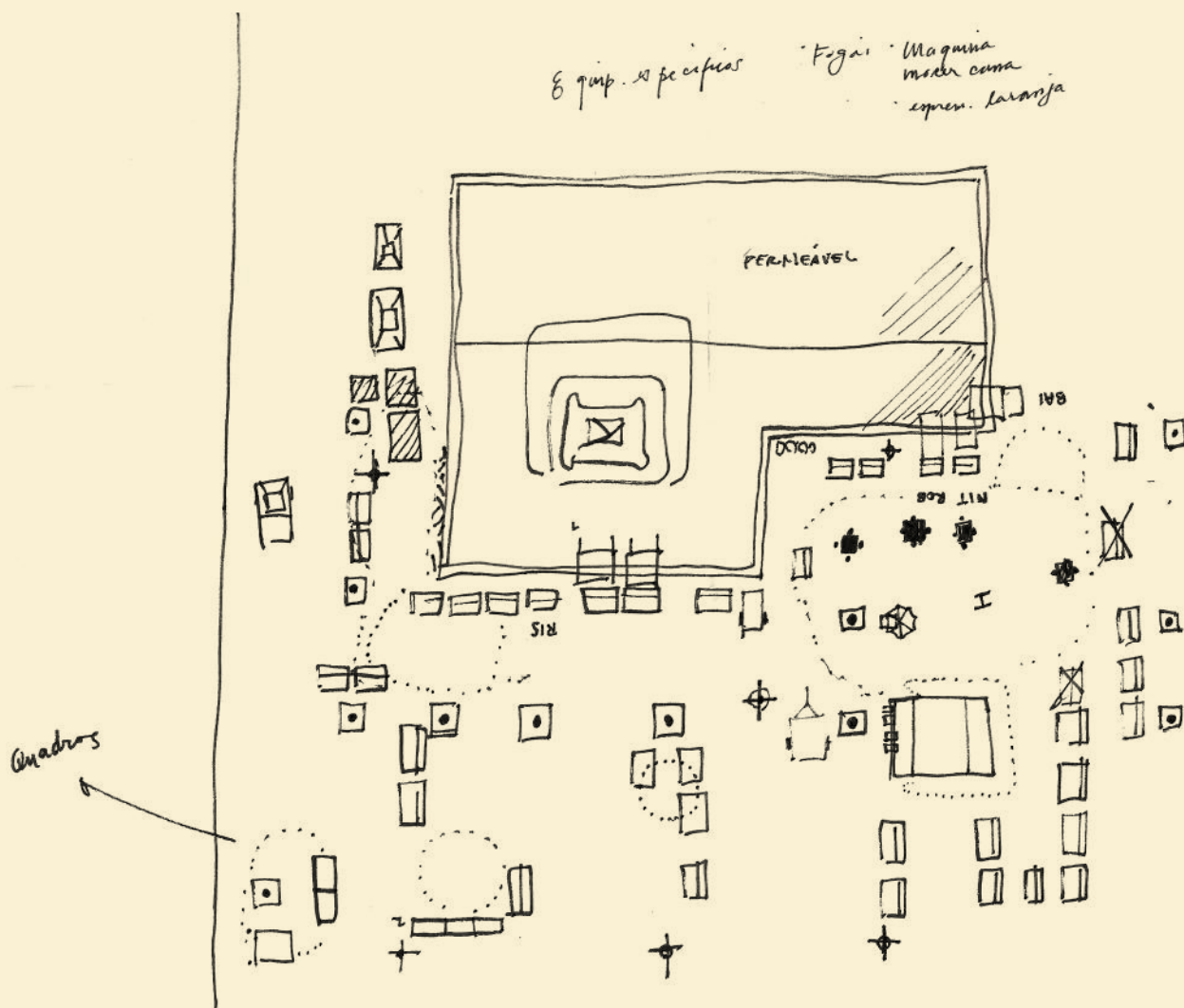
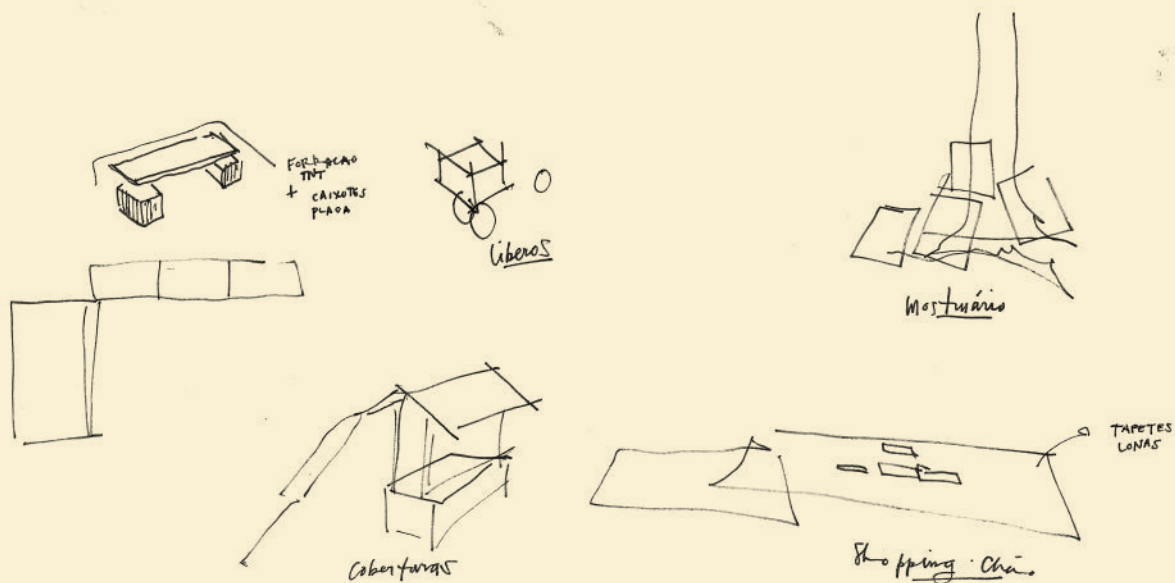
As notações gráficas e os *croquis* realizados *in loco* se mantiveram restritos ao uso de itens artísticos comuns como lápis e caneta sobre papel sulfite, apoiado em base rígida, o que conferia maior firmeza para o processo.

A utilização do desenho como aproximação somente parecia ser possível após observações sobre o espaço, vasculhando-o e procurando pelo que registrar e a partir de onde registrar; o ato de desenhar parecia somente ser possível após de uma criteriosa análise e seleção da informação a ser transcrita. Ainda que o foco estivesse presumidamente nas corpografias da praça, senti dificuldade em registrá-las por este formato – inclusive, isto fazia com que na maior parte dos desenhos feitos o ponto de partida fosse o estático próximo, visualmente mensurável.

Neste sentido, ajudava posicionar-me perto dos acontecimentos. Em uma visita no dia da feira de antiguidades, pude sentar à beira do chafariz e, a partir dali, observar os critérios de ocupação das pessoas próximas, os tipos de arranjos feitos para a atividade de venda e o posicionamento das barracas que circundavam o marco. Elementos móveis, no entanto, viravam abstrações, pontilhados, setas e siglas, codificações que muitas vezes só eram inteligíveis para mim, feitas para comunicar observações, percepções e epifanias.

Com o desenho, foi possível navegar pelas convenções de representação gráfica sem se restringir as mesmas: um esquema diagramático rapidamente podia ser substituído por uma perspectiva isométrica se assim fosse necessário. Dos formatos trabalhados, o desenho é o que mais explicita o processo de produção, que é correspondente direto de desígnios pessoais. O registro que chega no papel ou já carrega uma reflexão específica ou se torna reflexão no momento da transcrição.

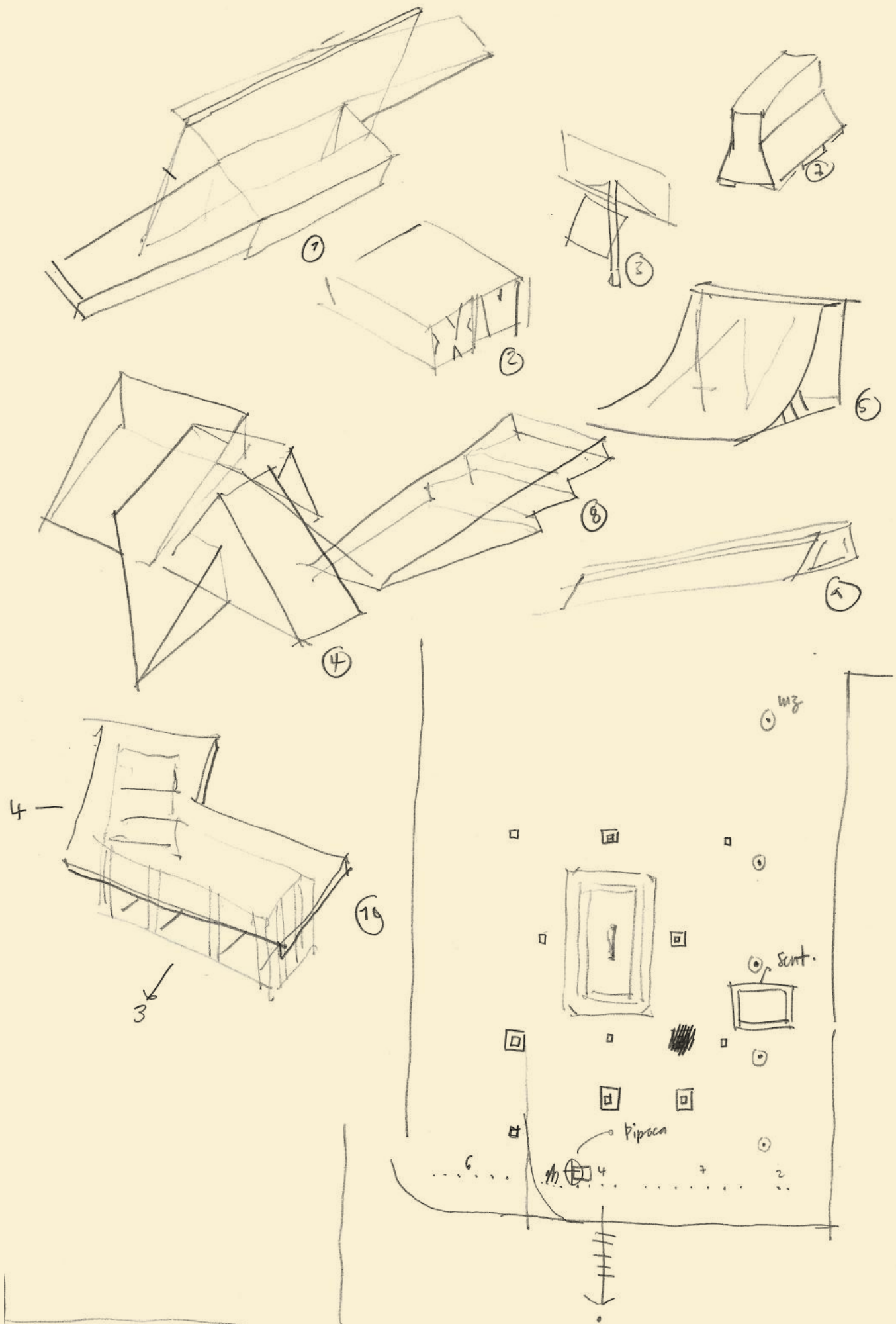
De certo modo, o tempo do desenho parecia ser o tempo que a observação durava na memória antes de ser passada para o papel. E, sob este aspecto, fui melhor sucedido em registrar com o desenho anotações sobre o espaço com signos que estendessem essa memória, como datas, nomes simples, símbolos e outras indicações. Proporção e rigidez de representação foram aspectos deixados de lado em evidenciação de esquemas que comunicassem temas abstratos, como núcleos de interação, sentido de fluxo e conformações de equipamentos. Curiosamente, questões evidenciadas por este produto gráfico ficavam mais impregnadas mentalmente como pontos observados no espaço que o visto pela fotografia ou pelo vídeo.

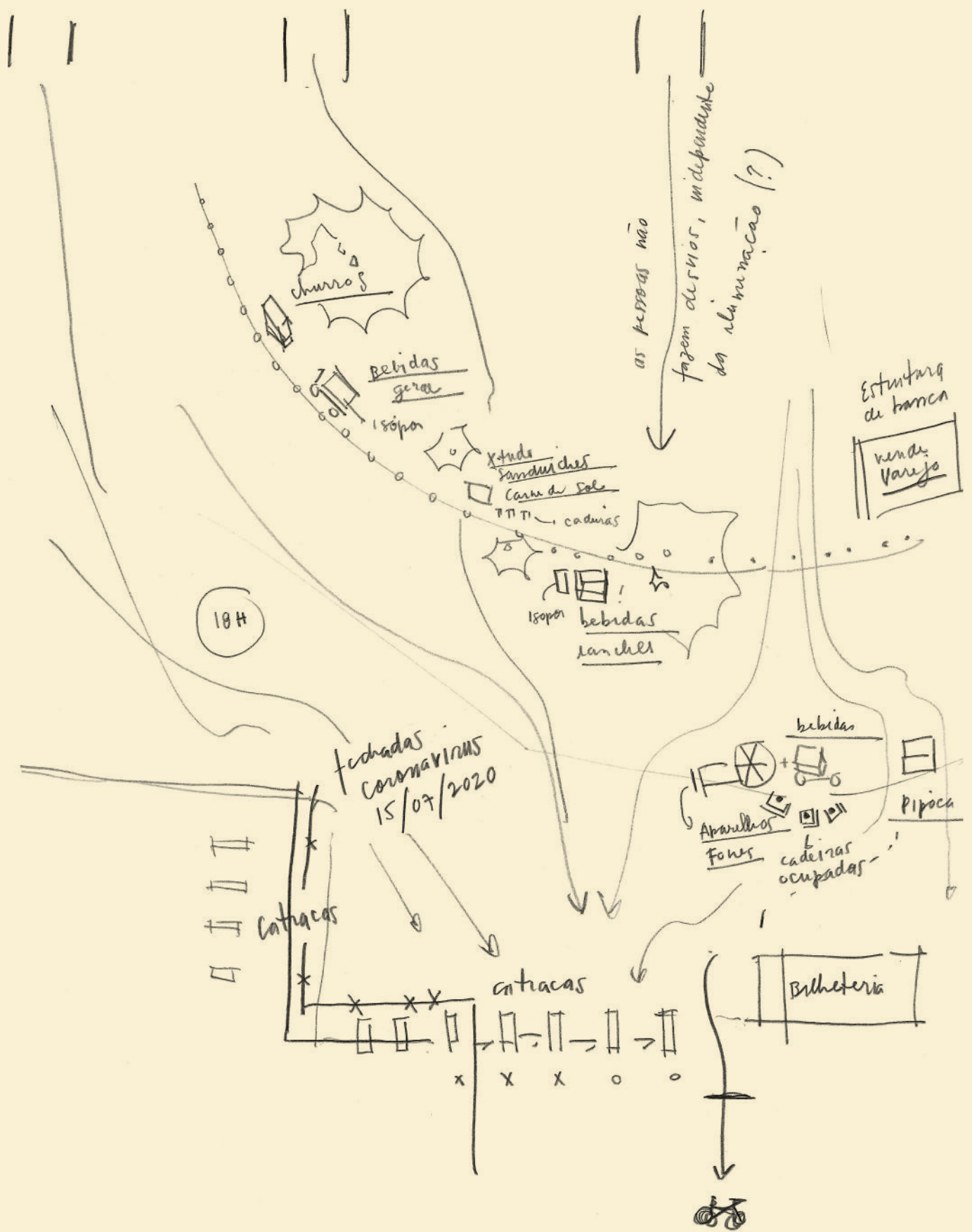


(O) Portes    (■) Armários    (○) Móveis

1 ganchos fixados em sola per-mével de chaparrão







## FOTOGRAFIA

O recurso fotográfico de um *smartphone* simplifica o processo de manuseio de equipamento específico para a geração de fotografias digitais em comparação aos modelos semiprofissionais e profissionais de câmera. As configurações básicas permitem registros automáticos que reúnem uma grande quantidade de informação em um quadro específico, em um período relativamente curto de tempo, se comparado com o processo de desenhar.

Dos aspectos técnicos que circundam o processo de produção de fotografias digitais, e entendendo que há uma infinidade de configurações possíveis para os aplicativos de câmera dos aparelhos celulares – que se modificam de acordo com marca, modelo e calibrações feitas manualmente –, me ative à preocupação de pensar em tópicos comuns e abrangentes da disciplina, como o quadro e a compreensão dos planos de informação.

É pelo quadro – a moldura que delimita o recorte de captura – que eu selecionava o que entrava no registro, ora por centralização de determinados assuntos, ora por composição de assuntos distintos, porém próximos. No desenho de registro, os limites da representação são a superfície e o material em contato com ela, e as possibilidades de esquemas e pontos de vista, inúmeras. Na fotografia, dentro do quadro, eu tenho uma perspectiva sempre cônica, ainda que o cone de visão varie com recursos de aproximar e afastar.

Ao me deslocar pela praça, me utilizava do quadro para roubar e reverberar cenas congeladas, montando-as em um processo de escolha do que deveria aparecer mais perto, do que não apareceria, do que estaria mais longe, do que estaria junto. Podia ainda sobrepor assuntos, achatar a imensa gama de informações possíveis contidas em uma paisagem em um produto bidimensional, imaterial.

O tempo da fotografia, a partir da ação do disparo, é quase instantâneo. É possível capturar situações e armazená-las de modo direto, o que ocasionou um grande acervo de registros estáticos e uma maior utilização deste recurso em comparação aos outros. Este recurso foi aproveitado em capturas sequenciadas de situações específicas, que esboçam relações de tempo entre pessoas, veículos e elementos da praça.

Ainda que o foco principal dos registros circundasse a escala do corpo na praça, o tempo da fotografia digital permitiu o registro de informações como: sentido de caminhada, movimentos das pessoas no espaço, seus fenótipos, vestimentas e equipamentos, relações interpessoais e reações emocionais, veículos, modos de uso do espaço e seus limites físicos, arquiteturas, apropriações temporárias, mercadorias e serviços disponibilizados – vigilância, atendimento, manutenção, comércio formal e informal –, condição climática, comunicações visuais, entre outros. Tais registros, quando revisitados, me serviram de *links* mentais para com o percebido *in loco*, tanto por reconhecimento e vínculo afetivo quanto por novas leituras.





## VÍDEO

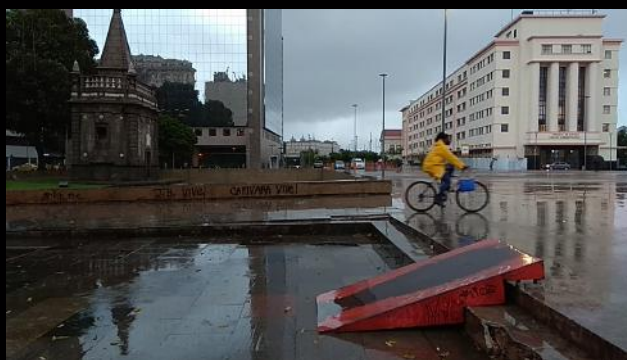
As questões que permeiam a produção de vídeos *in loco* por meio de aparelhos *smartphone* muito se assemelharam ao observado com o “modo” fotografia, principalmente no que diz respeito às configurações automatizadas, a variedade de possibilidades em função de cada marca ou modelo e ao tipo de representação gerada – perspectivas cônicas sequenciadas. Em termos de movimentos corporais, transitar da fotografia para o vídeo, neste contexto, estava a um deslizar de dedo sobre tela.

A obtenção do vídeo era produto de posicionamentos e escolhas de narrativas subsequentes sobre o espaço em dado período de tempo. Se, pensando no quadro videográfico, eu optasse por ficar parado, a narrativa criada girava em torno do centralizado, de tudo que estivesse próximo a ele e de tudo que se aproximasse no tempo do registro. Se, no entanto, eu escolhesse deslocar o quadro ou me deslocar pelo espaço, originava-se uma narrativa completamente diferente, que destacaria percursos, conferiria importâncias a movimentos específicos ao acompanhá-los etc. Tal fato demandou a inteligência corporal de entender o meu próprio movimento no espaço junto ao movimento das coisas – o registro do vídeo ocorre nessa sincronia.

Aspectos relacionados ao tempo ganham destaque com o formato do vídeo, uma vez que sua produção parte da organização sequenciada de uma grande quantidade de quadros, *frames*; enquanto a fotografia gera um *frame* por vez, o vídeo consegue gerar, comumente, vinte e quatro *frames* por segundo. O que aparece nesses registros são reproduções do próprio jeito que percebemos o espaço pela visão. Sendo assim, as representações de vídeo possuem um potencial significativo para capturar com fidelidade o tempo das coisas.

Neste sentido, para além do que se foi possível registrar com a fotografia, o vídeo também conseguia captar: a paisagem sonora do espaço sincronizada com a paisagem visual, movimentos dos corpos – inclusive os meus –, velocidades, acelerações e desacelerações, estímulos e reações corporais, comunicações gestuais e sonoras, entre outros. Revisitar tais registros simulava um retorno ao espaço por meio de uma janela temporal, onde é possível rever acontecimentos vividos sem a possibilidade de alterar o posicionamento do ponto de vista físico.





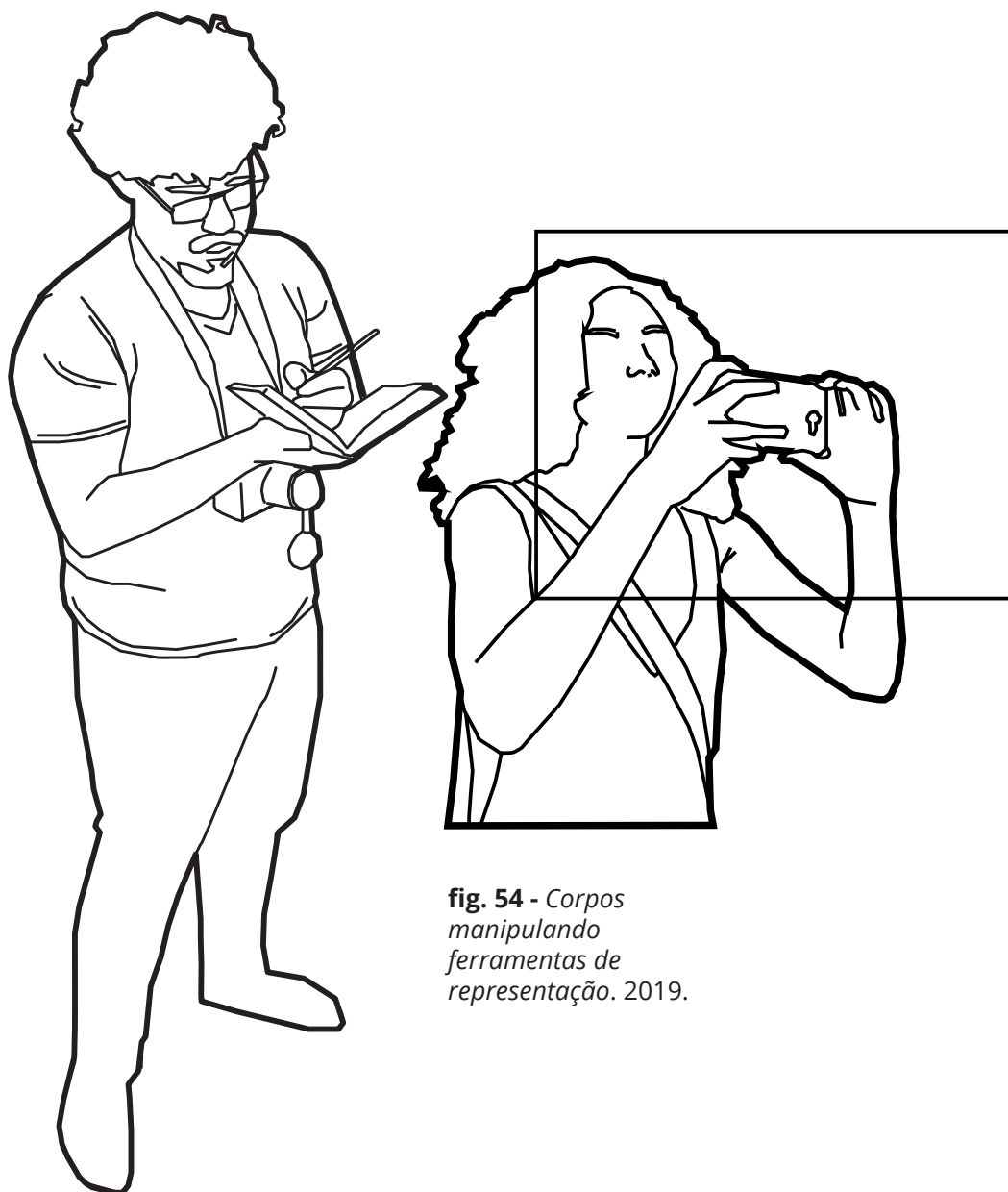


As produções etnográficas de representação por meio de ferramentas portáteis de registro deslocam o fazer gráfico para o campo da experimentação e da investigação. Uma vez que se opta por uma manipulação de instrumentos distintos, como aplicado no estudo de caso na Praça XV, a permutação entre os formatos exercita uma calibragem imediata entre modos de ver e meios de registrar.

O corpo responsável pela manipulação provoca apontamentos e afetações que esboçam fios de conhecimento a serem seguidos, seja de maneira intencional, com encaminhamentos gestuais dos instrumentos utilizados, seja pela

própria sensibilidade de cada ferramenta, que por si só pré-organiza informações a partir de seus critérios de funcionamento.

As informações obtidas sobre o espaço da Praça XV, fragmentadas em formatos distintos, constituem uma base gráfica consolidada, cuja fidelidade ao objeto é conhecida por quem as construiu, passíveis de organização, reorganização, montagem e manipulação em *softwares* e plataformas adequados a estas funções. No item a seguir, nos aprofundaremos na metodologia de estruturação de uma interface específica – a interface atlas – se valendo do trabalho etnográfico realizado.



**fig. 54** - *Corpos manipulando ferramentas de representação.* 2019.

### 3.2 Atlas como método e como *interface*

Entendemos que registros etnográficos evidenciados no item anterior se configuram como *produtos gráficos diretos* da experiência do corpo na Praça XV e por si só atuam como representações vivificadas, que uma vez veiculadas garantiriam a extensão de uma iconografia local voltada para as micronarrativas urbanas que centralizam as corpografias identificadas. Em reforço aos apontamentos explicitados na apresentação da sistematização proposta neste trabalho, tais itens possuem papel importante na vivificação de *produtos gráficos faseados*, realizados a partir de montagens.

Fasear uma produção gráfica, neste sentido, significa entender que dada mensagem, tema ou informação, para que possa ser reverberada pelo viés da representação, necessita de uma forma específica que não é a dos produtos já obtidos, mas que é capaz de se valer destes para tal, orientando-os seguindo critérios específicos, “fios de sentido” (OUKAWA, 2019). Procurar esses fios de sentido, formas de narrar, dentro de uma nebulosa<sup>5</sup> de informações gráficas determina que nos apoiemos em um método de estruturação visual do conhecimento.

Para orientar este método, recorre-se então a um modo de pensar por atlas – que consiste na disposição de itens imagéticos, permutáveis em algum grau, sobre uma superfície, encaminhando arranjos possíveis e aproximando informações comuns, visando estabelecer relações visuais intermediárias que conduzam pensamentos e formem leituras. Grande parte desse processo se baseia nas inquietações de Abraham Warburg, refletidas em seu *bilderatlas*, sobre a cultura da imagem, sobre o deslocamento de um modo de pensar visual desvinculado de uma lógica necessariamente cronológica.

*O atlas warburgiano objetiva possibilitar narrativas. Para além de um trabalho de síntese, o novo atlas é, antes de mais nada, um working process, um meio, um processo em constante realização feito sobre uma mesa, um suporte, em que arranjos, montagens e colocações são estabelecidos conforme os objetos disponibilizados. Como resultado, sempre leituras distintas. Assim, o atlas passou a ser encarado não mais como um “objeto-produto”, mas como um meio,*

*uma ferramenta, um modo de ver e compreender – um “dispositivo-motriz”. (TREVISAN, 2019, p.6)*

Optamos, no decorrer do processo, pela utilização de meios digitais para a aplicação dos arranjos. Pensar uma “mesa” de trabalho digital se baseia não só numa compatibilidade com os produtos trabalhados, mas também se fundamenta em uma preocupação com a veiculação de conteúdo. O meio digital oferece plataformas práticas de organização que funcionam de maneira análoga a formas analógicas de fazê-lo, como montagem de pranchas, distribuição de imagens e sobreposição de anotações com um custo/benefício experimental relativamente menor, sem atuar em detrimento de questões já destacadas como importantes para o método e com possibilidades valiosas como uma possibilidade de leitura em várias escalas e formatos.

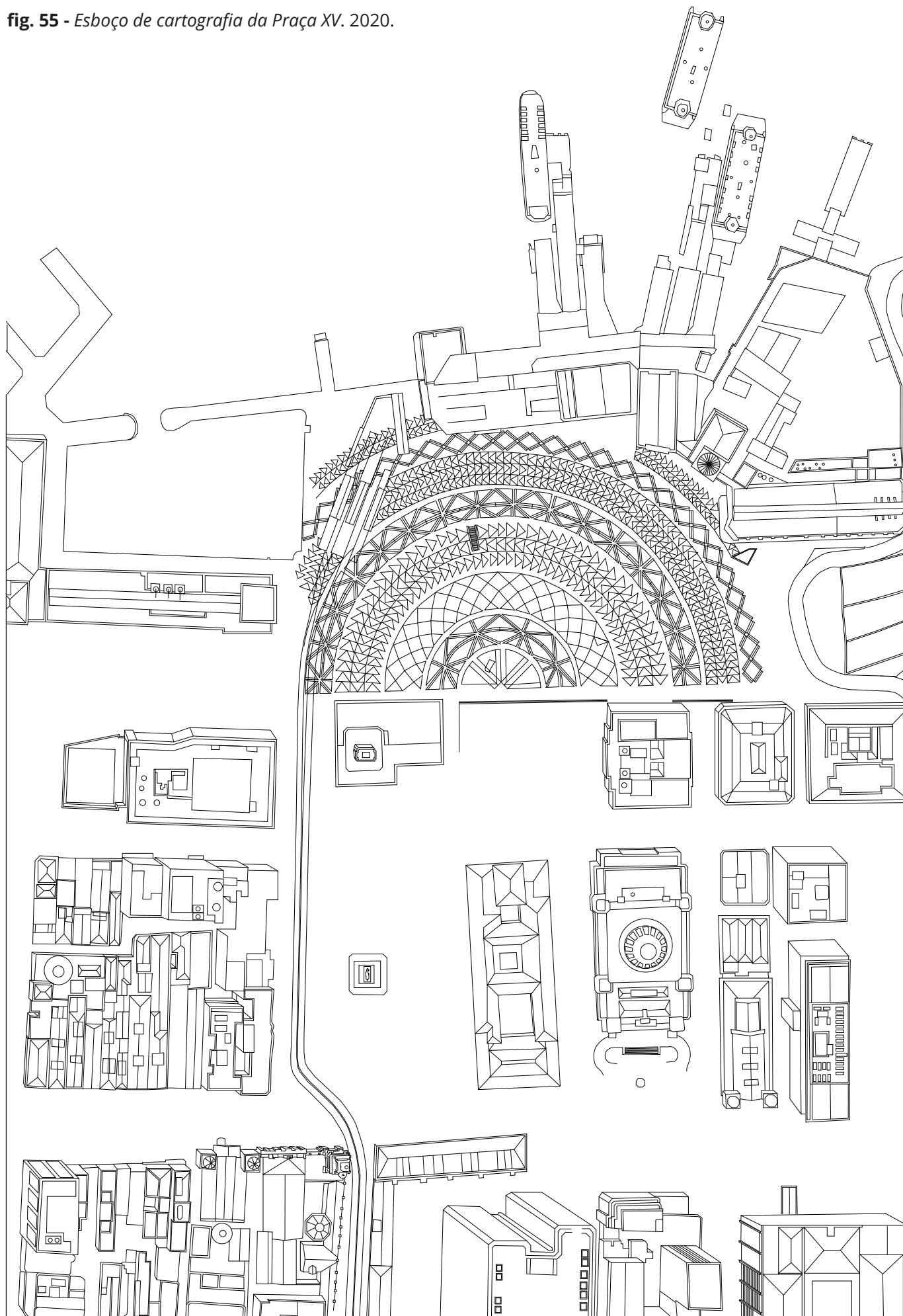
A partir das questões apresentadas, escolhemos organizar, em um primeiro momento, produtos gráficos obtidos seguindo um critério espacial de justaposição de registros de eventos ocorridos em tempos distintos, porém em um mesmo local.

Para a criação de quadros digitais, utilizamos a plataforma de criação e edição de *moodboards* digitais *Miro.com*, que permite ampliações, reduções, anotações e portabilidades de arquivo em seu conteúdo. Confeccionamos um mapa-base da Praça XV [fig. 55], dando destaque a pontos estáticos referenciais, para que este atuasse como um primeiro fio de organização – de confluências espaciais –, posteriormente adicionando-o em um quadro digital específico, para em seguida, distribuir sobre ele registros feitos *in loco*. Cada registro foi sinalizado com informações sobre o dia do registro, o turno do dia e sua condição meteorológica [fig. 56 e 57].

Este primeiro processo de montagem referenciado colabora com uma visão totalizante do material produzido, evidenciando padrões, periodicidades, acasos e proporcionando ao corpo que o produziu uma nova narrativa sobre acontecimentos presenciados – que não a da própria ordem de incursões ao local de estudo.

<sup>5</sup> “Metáfora de um modo de pensar e fazer história, como narrativa e como ação”. (JACQUES; PEREIRA, 2018, p.256)

fig. 55 - Esboço de cartografia da Praça XV. 2020.



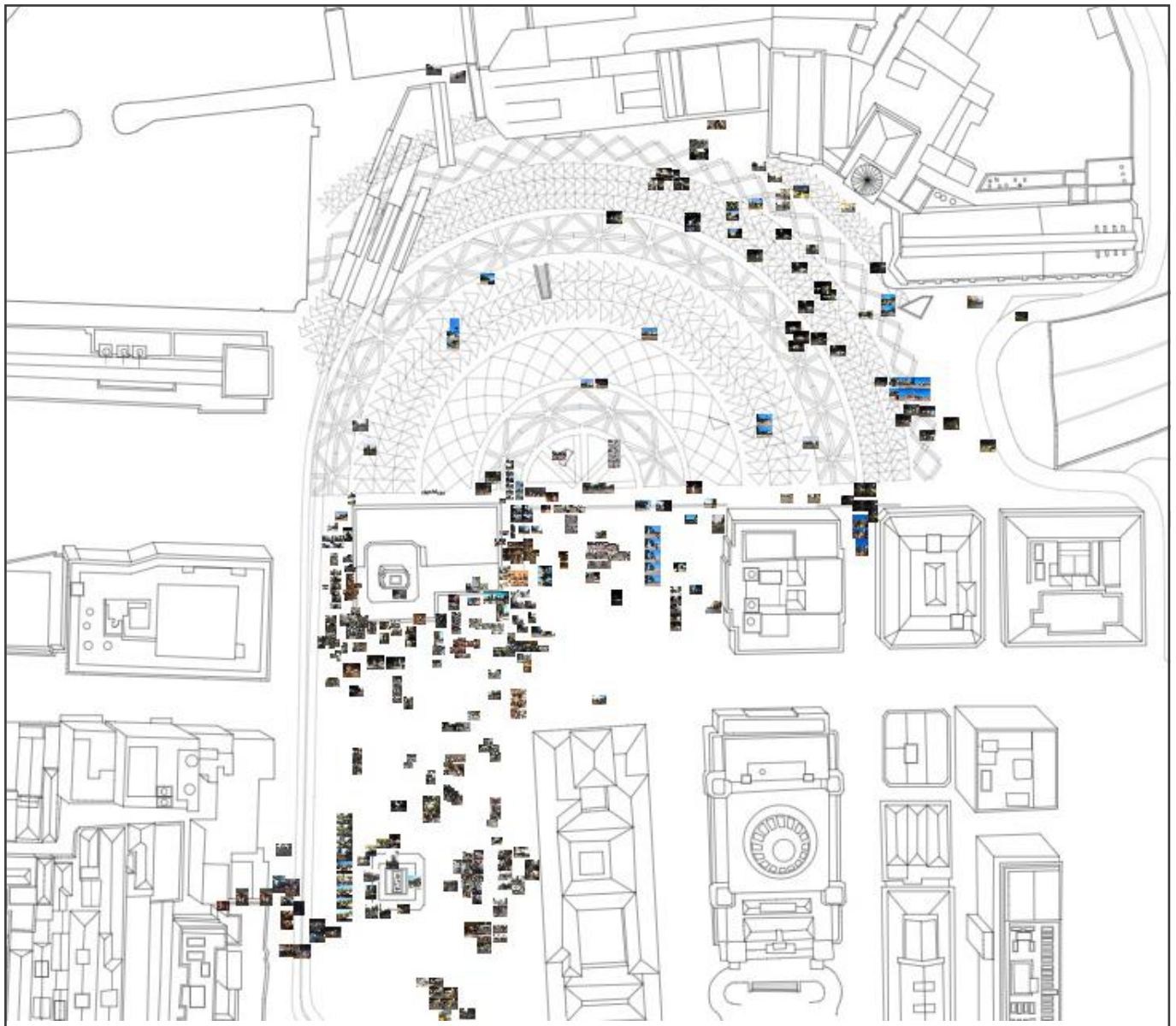


fig. 56 - Moodboard 1- Registros etnográficos da Praça XV orientados em mapa. 2020.



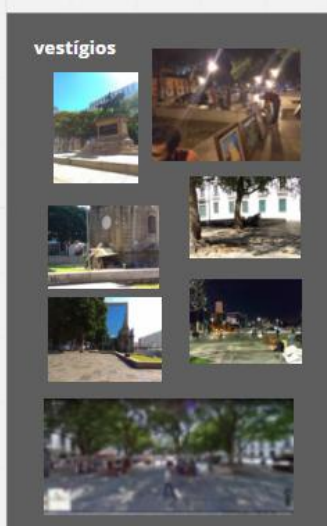
fig. 57 - Construção de moodboard pela plataforma Miro.com. 2020.

Posteriormente, procuramos outros critérios que não o de localização e cronologia para simular novos arranjos informacionais, o que nos levou a um segundo *board*, com linhas específicas de pensamento [fig. 58]. Neste, optamos por nos referenciar não somente em registros e imagens autorais, mas também em outras referências visuais coletadas ao longo desta pesquisa; enquanto no primeiro *board* a anacronia verificada corresponde aos dias de uma semana, no segundo, estendemos a observação a outros tempos da praça, reunindo perspectivas cônicas de momentos distintos.

Para além do método, a montagem de uma interface capaz de veicular as narrativas originadas em sua totalidade, isto é, possuir atributos de disposição e reprodução das mídias trabalhadas, nos aproxima a ideia de atlas como estrutura aglutinadora, formadora de um conjunto visual. Pensando nisso, experimentamos a criação de um sítio eletrônico pelo qual fosse possível acessar os produtos obtidos neste processo.

A interface foi subdividida em quatro seções expositivas. Na primeira delas, foram vinculadas janelas para a visualização dos *boards* construídos no processo de organização; embora não seja possível rearranjar as disposições realizadas, destacamos a intensão de conferir autonomia de quem recebe a informação na determinação da escala de visualização e no sentido de leitura deste item. Já na segunda seção, foram carregadas fotografias realizadas *in loco*, evidenciando as corpografias cotidianas da Praça XV; o mesmo acontece na seção seguinte, no entanto com enfoque no formato de vídeo. Na última seção, selecionamos fios específicos de informação reunidos no segundo *board* apresentado para expor como possibilidades a partir do pensar por atlas.

A interface pode ser acessada em:  
<https://urbanasgrafias.wixsite.com/atlasxv>



**fig. 58 -**  
*Moodboards de*  
*fios narrativos.*  
2020.

### 3.3 Transição de produtos gráficos

Nesta etapa, intencionamos a transformação de corpografias registradas pelo calibre das ferramentas de representação em desenhos codificados, com sobreposições, marcações de tempo, comentários e distinção de elementos. O recurso do desenho agora ganha escopos mais rigorosos, e as informações apresentadas adquirem o contorno de afirmações verificadas, a título de “vivificação” da representação adotada como interface.

A lógica da montagem, sugerida nesta pesquisa aos denominados produtos gráficos faseados, se baseia em um modo de pensar por camadas de informação concentradas em formatos distintos a serem reapresentadas sob uma nova linguagem visual. Em retorno ao exemplo do *Maré: vida na favela*, as cartografias nele contidas contemplam camadas de informação gráfica que fazem referência às ruas, aos percursos e a localização das moradias dos dançarinos pelo viés do desenho codificado, de uma perspectiva *do alto e de cima*.

Considerando que cada produto faseado possui determinado grau de adequação e especificidade de acordo com sua finalidade – do mesmo modo que ocorre com os produtos diretos –, nos ateremos ao recorte do desenho, em específico para o desenho em perspectiva a nível de quem observa.

A escolha do desenho em perspectiva como linguagem aglutinadora se dá devido seu potencial de selecionar e classificar informações observadas, o que se revelou imprescindível para um trabalho de transcrição de conteúdos grafados em outras mídias, enquanto a manutenção do ponto de vista presente nas fotos e nos vídeos fundamenta-se

em sua proximidade ao objeto corpográfico.

O processo de transcrição *intermídia* seguiu o sentido fotografia-desenho e vídeo-desenho e, para a realização deste, foi verificada a necessidade de utilização de suportes de edição de mídia onde fosse possível o trabalho de notação gráfica e de sobreposição de informações [fig. 59], organizando-as em camadas possuidoras de recursos de regulação.

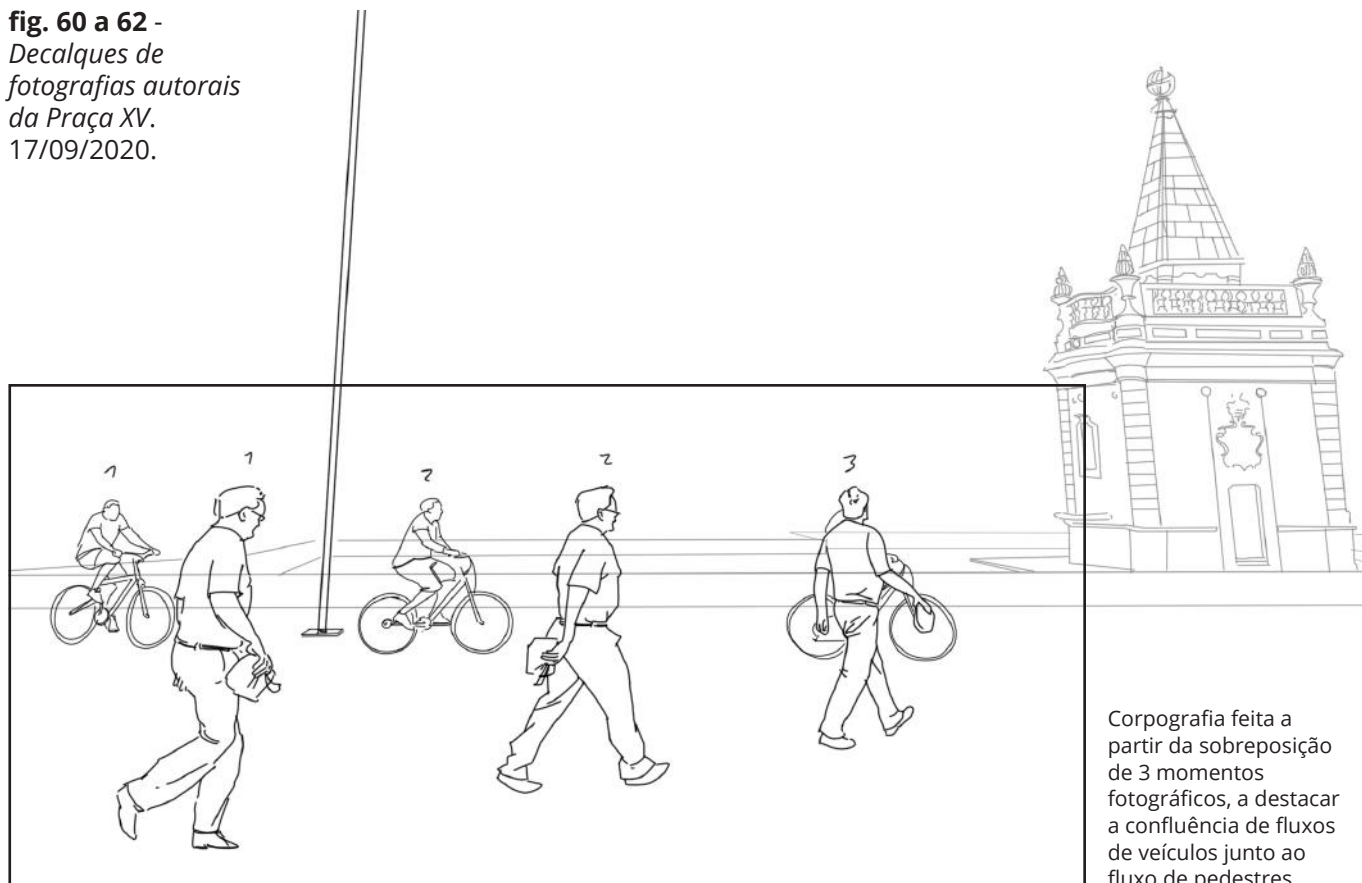
Utilizamos a técnica de *tracing* – isto é, desenhar sobre outra informação gráfica – tanto na construção de uma base de informações arquitetônicas e paisagísticas, a fim de orientar a leitura, quanto na produção de decalques corpográficos realizados a partir das fotografias feitas na praça, com as devidas adequações de perspectiva, quando necessário [figs. 60-62]. Foi possível trabalhar cada decalque individualmente, para depois montá-lo junto à perspectiva criada, conectando o registro do corpo ao seu local de realização e sintetizando em um mesmo quadro panorâmico as relações observadas nos *boards* do atlas.

A mesma lógica do decalque foi utilizada para os vídeos, *frame a frame*, onde os desenhos resultantes, uma vez reproduzidos, geram uma ilusão de movimento semelhante ao produto gráfico base – técnica de animação que recebe o nome de *rotoscopia*. A *rotoscopia* foi utilizada para a representação de elementos cujos movimentos no espaço foram melhor registrados pelo suporte do vídeo, dentre eles as coreografias dos skatistas e o deslocamento do VLT. Para além disso, foram também inseridas linhas de chamadas e itens escritos de informações referentes aos objetos representados.

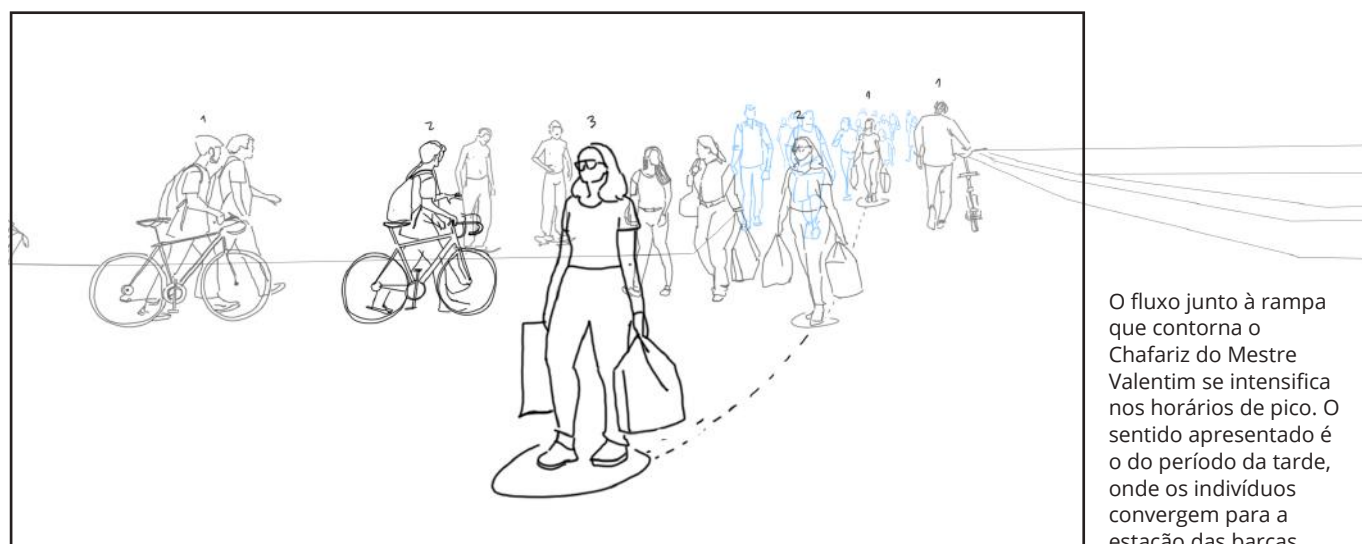
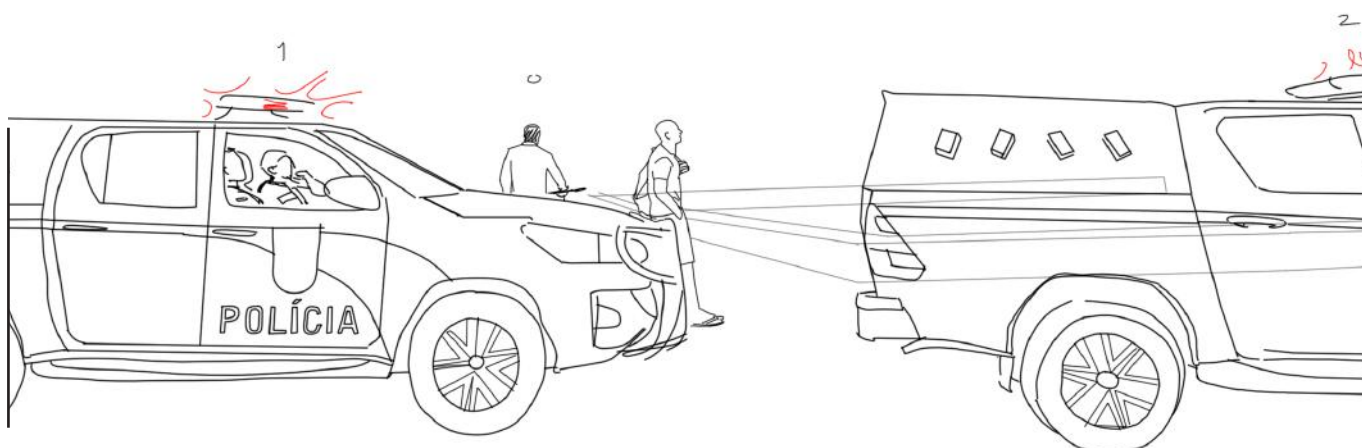


fig. 59 -  
Sobreposição de fotografias.  
17/09/2020.

**fig. 60 a 62 -**  
Decalques de  
fotografias autorais  
da Praça XV.  
17/09/2020.



Corpografia feita a partir da sobreposição de 3 momentos fotográficos, a destacar a confluência de fluxos de veículos junto ao fluxo de pedestres.



O fluxo junto à rampa que contorna o Chafariz do Mestre Valentim se intensifica nos horários de pico. O sentido apresentado é o do período da tarde, onde os indivíduos convergem para a estação das barcas.

### 3.4 Corpografias da Praça XV

A metodologia empregada no processo de representação dos corpos cambiantes da Praça XV resulta, em linhas gerais, das produções de registros etnográficos diversos, de sua organização – e reorganização – tendo como suportes *boards* e mapas, da seleção de fios narrativos a serem seguidos, para a partir deles executar a montagem de representações vivificadas e, por fim, do ordenamento do material-produto dessas operações sob uma interface compilatória. A partir do adotado, as corpografias do espaço se revelam como pistas de uma potencialidade espacial, como vislumbres de movimentos em velocidades distintas indissociáveis do desenho urbano.

O primeiro *board* nos oferece uma visão geral do espaço da praça, do ponto de vista das cartografias tradicionais, e grafa, pelos pontos de registros incorporados, as tendências e os enfoques espaciais indicativos do movimento de quem registra perante os acontecimentos da praça. Observando quantitativamente, é possível perceber uma maior concentração de registros próxima a pontos que oferecem planos de informação mais próximos às lentes do *smartphone*, como no caso da borda do chafariz do Mestre Valentim e no entorno da estátua de General Osório – principalmente em dia de feira, onde a conformação temporária do espaço aproxima os planos fotográficos – e do perímetro da estação das barcas.

Além do observado, a partir dos recursos de navegação e orientação do suporte virtual, vislumbramos nesses pontos a sobreposição de usos diversos do espaço urbano. Tal “exposição” aos eventos da praça evidenciam movimentos que podem ser vistos com uma periodicidade que varia em minutos, como é o caso do VLT e dos fluxos de pessoas que desembarcam na praça pela estação aquaviária; em horas, como a atuação de skatistas e de ambulantes, cuja inserção se dá em turnos específicos; em dias, a exemplificar pelos processos de montagem e desmontagem das feiras existentes; e até mesmo em meses, como os ensaios de bandas carnavalescas e o bloqueio dos patrimônios históricos da praça por grades no período de folia.

Já no segundo *board*, a relação intrainmagética se estende para os campos da percepção e da memória, e os fios narrativos sugeridos se orientam a partir de *insights* de quem é responsável por sua estruturação, libertando-se de um posicionamento referenciado para se entrelaçar com itens vistos

para além da prancha. A exemplo disso, destacamos os registros das inúmeras formas de atuação do comércio formal e informal do perímetro da praça: a relação do trabalho ambulante e seu público – que pode ser encontrada também nos registros de Debret –, suas implantações próximas a fluxos específicos, como no caso das barracas e carrinhos de produtos situadas próximas às saídas das barcas e as intervenções mesoescolares, que contornam fluxos específicos ou os reorganizam no espaço.

Neste board, foram utilizadas também perspectivas a nível de quem observa extraídas de plataformas como o *Google Street View*, com a ciência de sua desatualização frente à praça atual e utilizando-a como forma de comparar usos do espaço anteriormente com os registros feitos durante a pesquisa. Neles, algumas conformações de feira situadas à sombra da Avenida Perimetral, por exemplo, deixam de existir com sua demolição; a borda do chafariz possui grades de proteção e o entorno da estátua equestre de General Osório apresentam tapumes – tendo sido feitos no mês de fevereiro de 2012, as capturas abarcam uma praça preparada para receber as comemorações de carnaval – o que modifica a relação das pessoas com o espaço.

Para a construção de uma representação vivificada a partir do método descrito, optamos por enquadrar o trecho que comporta o chafariz do Mestre Valentim, a transição espacial entre a área arborizada identificada como Largo do Paço e o espaço aberto da Praça XV e o mobiliário voltado para a prática com *skate*, levando em consideração tanto a concentração de coreografias cotidianas que ali ocorrem como também a pregnância do chafariz nos registros históricos do espaço, o que o torna um marco iconográfico.

Na montagem, realizada em um quadro panorâmico, expomos por meio do desenho decalques de tempos distintos, organizados por cores e níveis de opacidade. Utilizamos a cor *verde* para a representação da arborização existente; para as arquiteturas e os corpos que não mais fazem parte das dinâmicas da praça, usamos o *amarelo*; em *laranja*, registramos elementos sazonais, como as aglomerações dos ensaios de carnaval e as grades que posteriormente são inseridas, e atuam como fronteiras intransponíveis em determinados pontos da cidade e em *rosa*, evidenciamos corpografias atuais, que se repetem semanal, diária ou situacionalmente.



Veiculamos o desenho do corpo junto ao desenho do espaço, para que sua representação tenha consigo os decalques de sua influência no tempo, que podem ser lidos em outros pontos, em outros momentos de praça e também em outros espaços públicos livres atrelados à dinâmica urbana. Sob a interface compilatória do atlas, as representações vivificadas produzidas, tanto *in loco* quanto em montagem, a partir da metodologia apresentada, somam-se às representações que já operam no imaginário coletivo, em extensão às leituras possíveis, como novas reverberações no tempo.

**A** As barracas das feiras que ocorrem aos sábados, com apropriações específicas de suas próprias inquilinas em adequação a fatores como incidência solar, chuva e setorização de espaço.

**B** O veículo de venda ambulante, que se aproxima de acordo com a demanda e pode ser visto junto a aglomerações específicas, como os ensaios, os encontros de skatistas etc.

**C** Grades inseridas nos períodos de Carnaval para proteção de patrimônios tombados.

**D** Pessoas em situação de rua e suas apropriações da praça.

**E** As aglomerações dos ensaios de carnaval.

**F** VLT.

**G** Pessoas utilizando a borda do chafariz para permanência e contemplação.

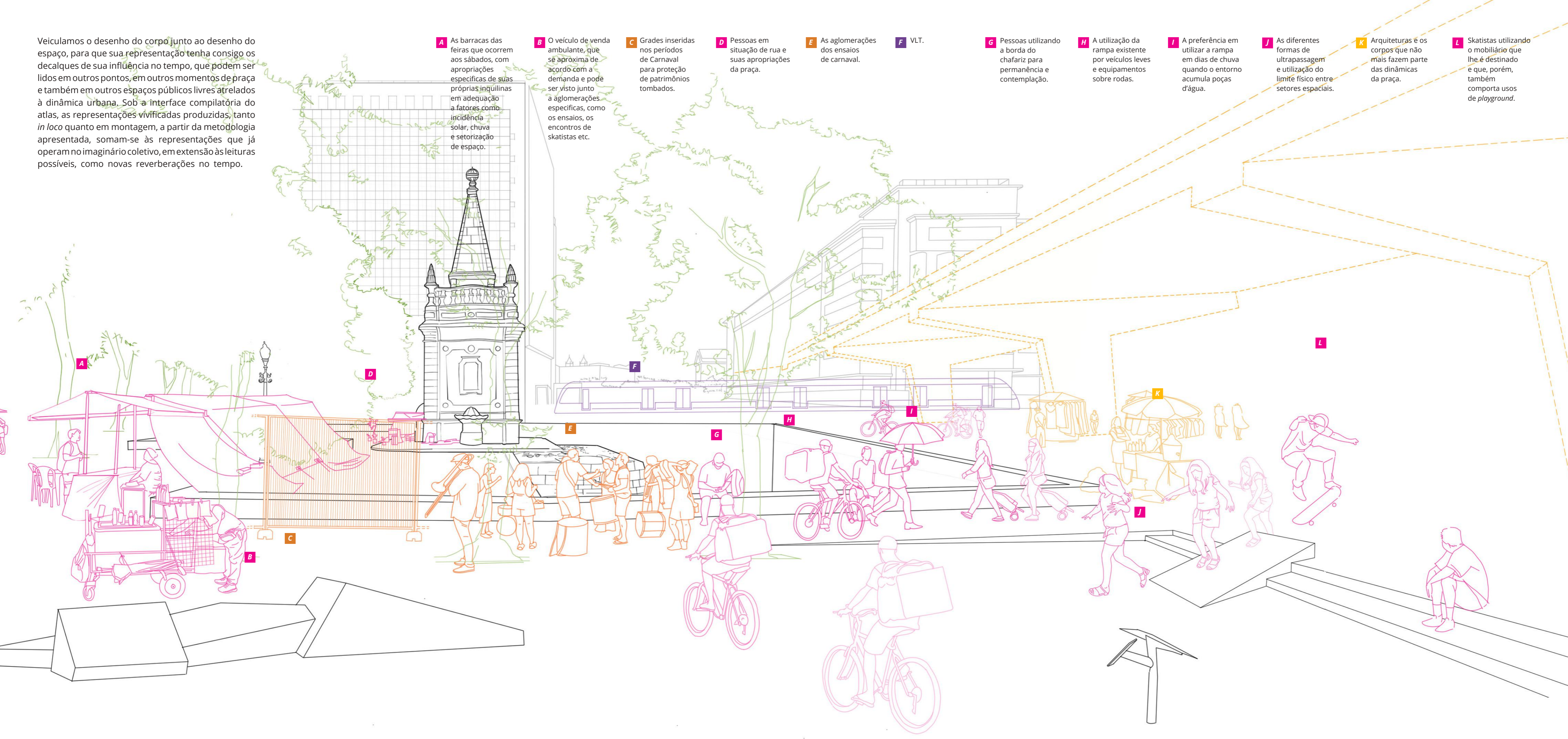
**H** A utilização da rampa existente por veículos leves e equipamentos sobre rodas.

**I** A preferência em utilizar a rampa em dias de chuva quando o entorno acumula poças d'água.

**J** As diferentes formas de ultrapassagem e utilização do limite físico entre setores espaciais.

**K** Arquiteturas e os corpos que não mais fazem parte das dinâmicas da praça.

**L** Skatistas utilizando o mobiliário que lhe é destinado e que, porém, também comporta usos de *playground*.



# 4

## considerações finais

O estudo apresentado se constitui em apontamentos, análises e reflexões acerca da verificação de maneiras de operar a produção de representações gráficas em arquitetura e urbanismo – com enfoque particular nas estratégias de leitura urbana a partir das mídias. Conferir centralidade a um tema que ressoa nas mais variadas abordagens do fazer arquitetônico leva em consideração as inquietações que circundam o entendimento dessa linguagem que é convencional, porém circunstancial e repleta de variações possíveis.

Os pontos trazidos sobre as reduções de mundo, em destaque para os apontamentos de Paola Berenstein Jacques e Renata Moreira Marquez, reforçam a pertinência de uma *consciência gráfica*, isto é, um posicionamento com relação ao que se produz nas áreas de atuação da disciplina tendo em vista o modo como suas representações, fiéis ou ficcionais, podem reverberar no imaginário coletivo e na vida urbana.

Como visto, a compreensão de um modo sistêmico de vivificação gráfica, em oposição às macronarrativas visuais características do processo de espetacularização urbana contemporânea, pressupõe o exercício de consideração de elementos fundamentais que influenciam diretamente no produto obtido e na mensagem veiculada. Tal processo perpassa pelo cuidado de pensar arquitetura e pensar cidade a partir de uma atenção ao que se registra – e ao que deixa de ser registrado.

A escolha da nomenclatura *atlas*, para além da familiaridade para com os trabalhos que influenciaram diretamente o conteúdo aqui reunido, reflete o intuito de compilar os diversos formatos gráficos pelos quais percorremos para se chegar em uma representação vivificada, em reconhecimento a suas propriedades únicas e para que, a partir destes, outras montagens além da apresentada anteriormente sejam possíveis.

A possibilidade de incursão em tempos distintos da Praça XV é reflexo direto de sua posição de proximidade diante de importantes eventos e grandes transformações do espaço, os quais foram responsáveis pela sua veiculação por meio de seus registros. A metodologia adotada por este trabalho atuou no esforço de estender a captura e a reverberação dos tempos da praça aos eventos cotidianos e aos seus atores responsáveis, o que por sua vez é evidenciar micronarrativas do espaço para que estas igualmente façam parte de sua memória e contribuam, como nos lembra Caroline Silva Oukawa, na *formação das sensibilidades – dos arquitetos, dos profissionais envolvidos na construção e do público de usuários leigos*. (OUKAWA, 2019, p.74).

Levar em consideração a forma veiculadora do espaço urbano é também, de certa forma, elucidar sobre seu método de estruturação e sobre o próprio processo de construção da informação, e importa que tal noção seja destacada, uma vez que as representações gráficas em arquitetura, em fase de instrumentalização, possuem escopos finais, de apresentação, em comparação as representações de meio de caminho – de reflexão, de “cozimento” de ideias –, como evidenciado pela pesquisa feita junto ao corpo discente da FAU UFRJ. Sendo assim, discriminar as influências do corpo, das ferramentas de representação, dos formatos gráficos e das formas de orientação visual de conteúdo nos produtos gráficos gerados são formas de

ramificar caminhos comumente lineares e dados.

A verificação da operação dos instrumentos de representação *in loco* fez ser possível correlacionar sua atuação híbrida e complementar com a variedade informacional gráfica obtida, que por sua vez fomentou bases para um trabalho posterior de montagem e de construção de mensagem que pôde se valer de sua *multiformatação*, demandando à interface adotada para sua veiculação igual flexibilidade de exposição. Assim, o método proposto ilustra a maneira como cada elemento evidenciado impacta diretamente ou indiretamente nas outras componentes e vice-versa, o que abre caminhos para outras investigações acerca de novas calibragem possíveis e em que tipos de representação se chegaria a partir delas.

Por fim, como proposta metodológica, este trabalho contribui para a inserção de elementos da microescala da Praça XV – atuantes, apropriações, relações, afetações – em sua iconografia, com o intuito de salvaguardar tais representações como indicadores de um tempo do espaço, em consonância com as possibilidades técnicas contemporâneas a ele; em paralelo a isso, oferece a quem atua no exercício de projeto a ter referências sólidas de um *porvir*, aproximando o desenho (*design*) de espaço da maneira como este se propaga em quem o utiliza e estimulando a consideração das latências e das carências de contexto, fomentando maneiras de reagir a elas.

apêndice

# **questionário: o corpo discente fauufrj e a produção de representações gráficas em arquitetura e urbanismo**

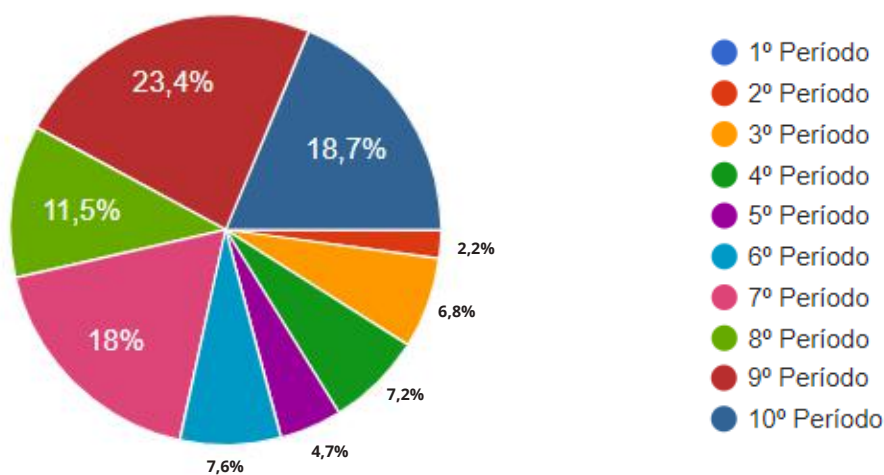
Os apontamentos trazidos abaixo foram elaborados a partir do resultado obtido com a aplicação de um questionário virtual ao atual corpo discente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – FAU UFRJ. Com o objetivo de se construir um primeiro conhecimento acerca da “consciência gráfica” do corpo, foram elaboradas quatorze perguntas, subdivididas em quatro seções temáticas – 1) período e fins de representação gráfica, 2) ferramentas de representação gráfica, 3) suportes e 4) conhecimento gráfico e ensino. O formulário de pesquisa foi divulgado nas redes sociais *Facebook*, em um grupo utilizado pelo próprio corpo discente para comunicação, e *Instagram*, por meio de uma imagem que foi compartilhada por membros da faculdade.

## respostas

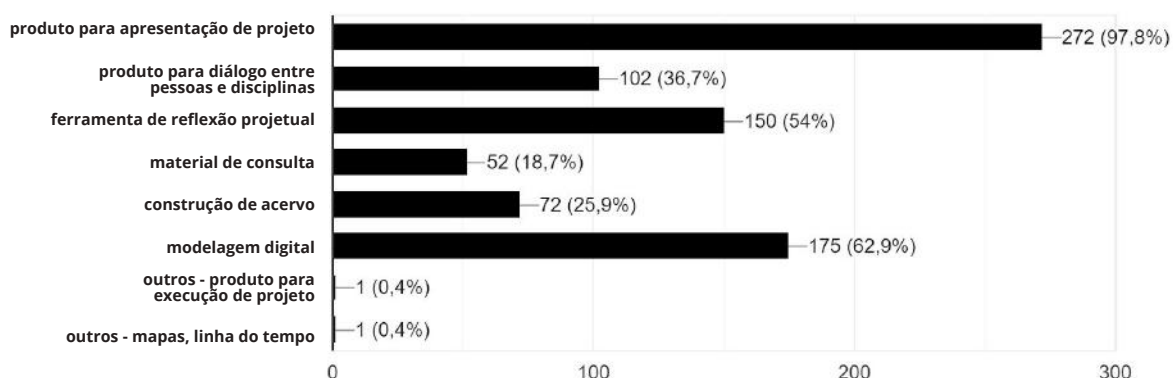
seção 01

período e fins de representação gráfica

**01** Em que período do curso de arquitetura e urbanismo você se encontra (ou a qual período pertence a maior parte das disciplinas que você estaria cursando atualmente)?



**02** O conteúdo gráfico que você costuma produzir (para fins acadêmicos ou profissionais) se insere em qual (ou quais) dessa(s) categoria(s)?

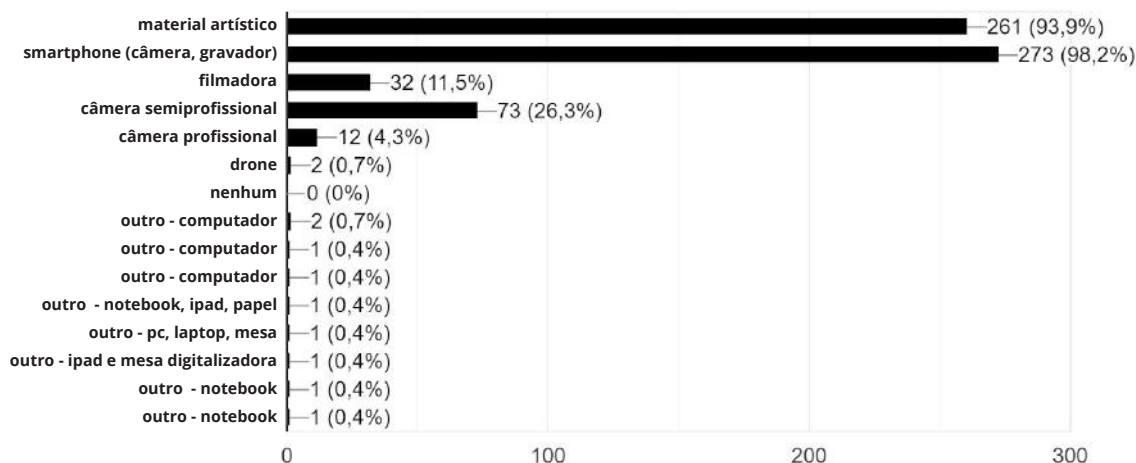


## respostas

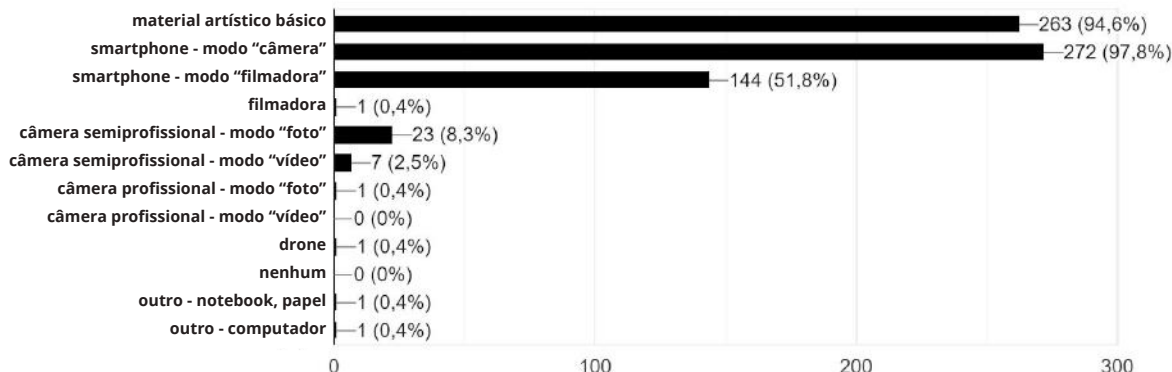
### seção 02

#### ferramentas para a produção de representações

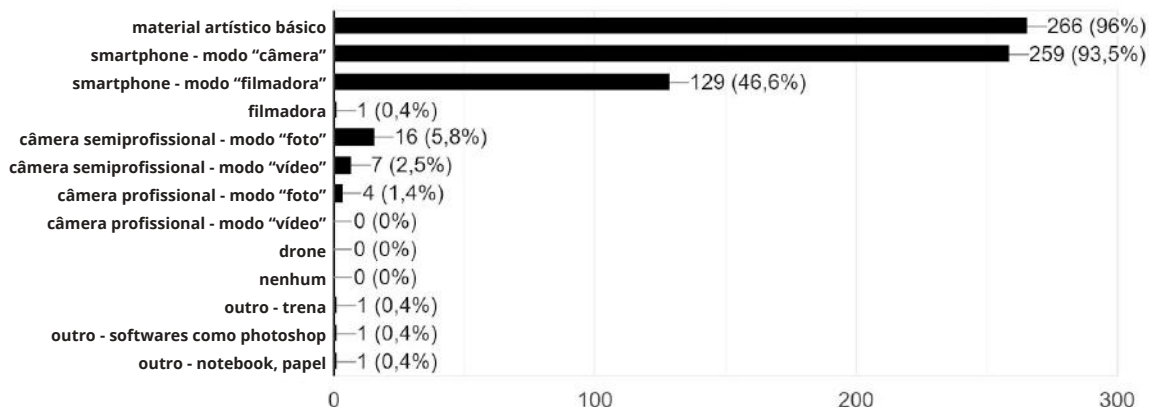
**03** A qual (ou quais) das ferramentas de representação em arquitetura listadas abaixo você possui acesso?



**04** Para levantamentos externos, que tipo(s) de ferramenta(s) de representação você utiliza com maior frequência?



**05** Para levantamentos internos, que tipo(s) de ferramenta(s) de representação você utiliza com maior frequência?

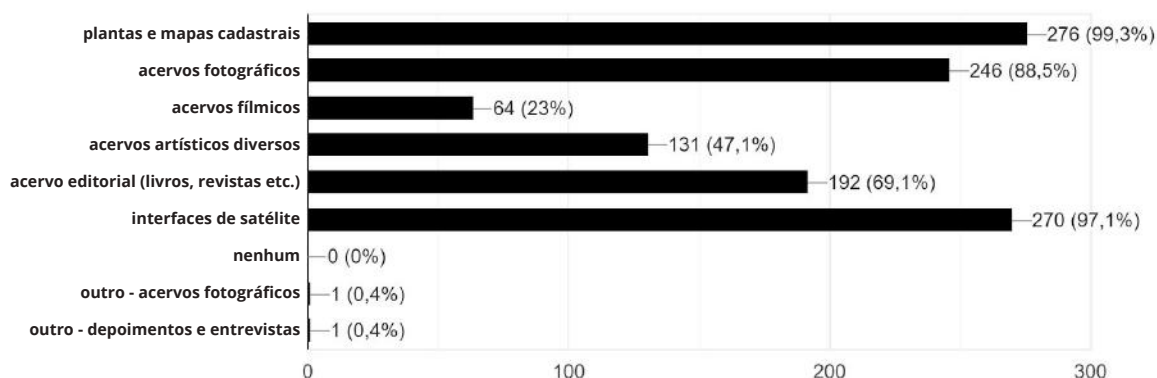


## respostas

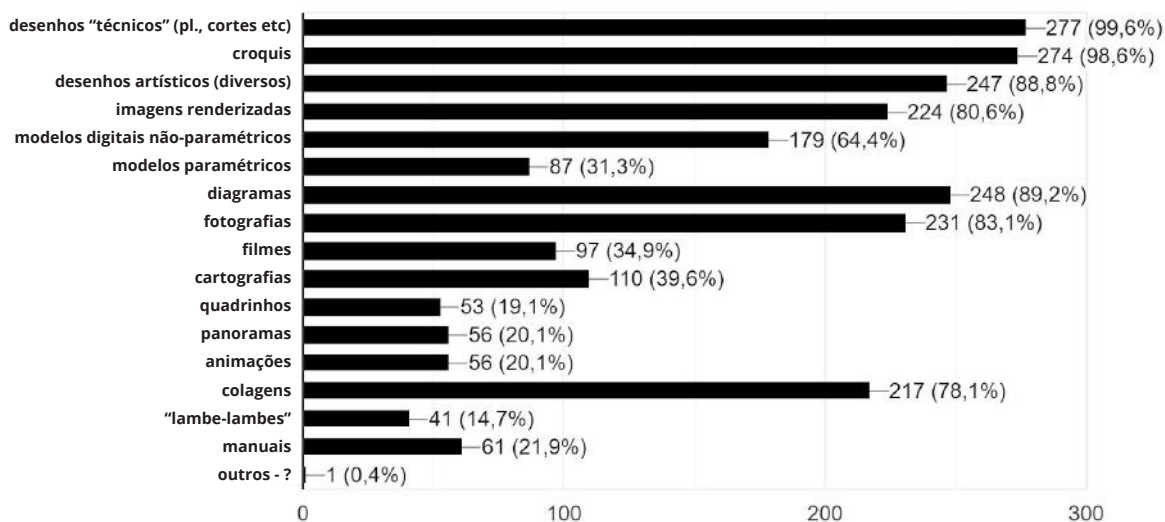
### seção 03

#### suportes e formatos

**06** Qual (ou quais) dos suportes gráficos abaixo você costuma utilizar no seu processo de projeto em arquitetura e urbanismo?



**07** Quais desses formatos gráficos você já teve a oportunidade de explorar (no curso ou fora do curso de arquitetura e urbanismo)?

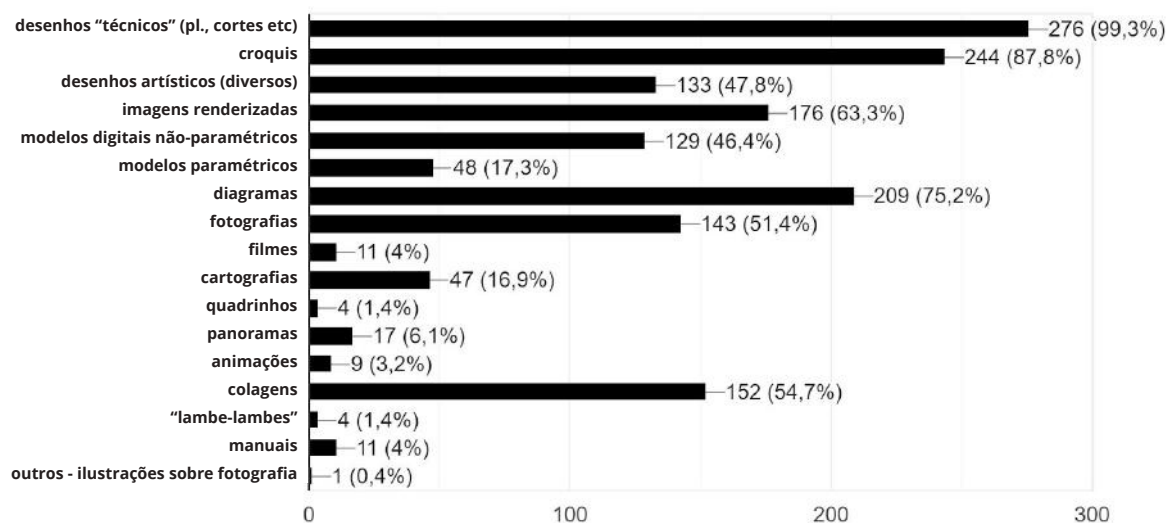


## respostas

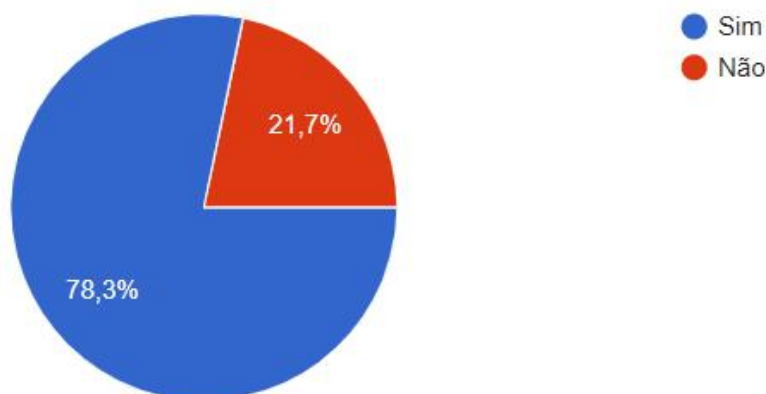
### seção 03

### suportes e formatos

**08** Quais desses formatos gráficos você FREQUENTEMENTE utiliza no curso de arquitetura e urbanismo para as suas construções de narrativa de projeto?



**09** Os formatos gráficos que você frequentemente utiliza são os formatos que você mais gosta de usar?



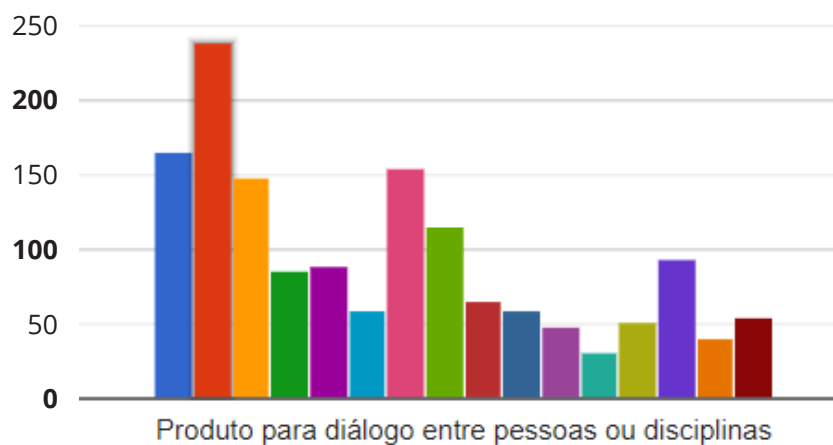
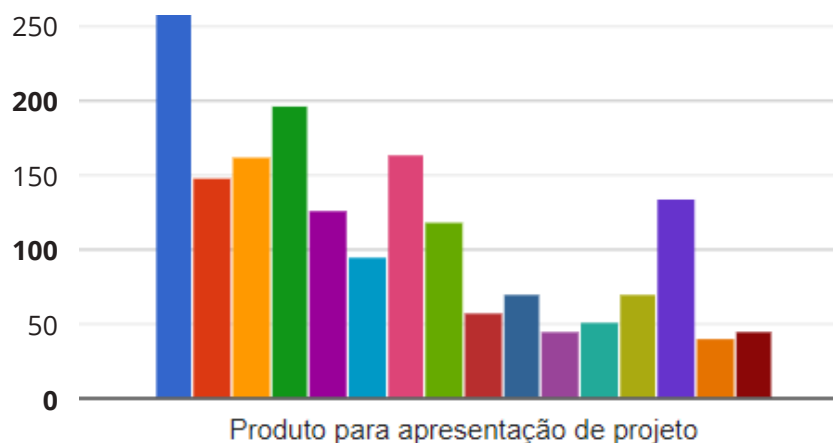
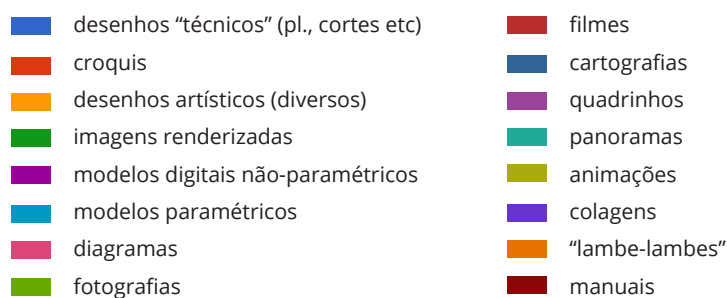


## respostas

### seção 03

#### suportes e formatos

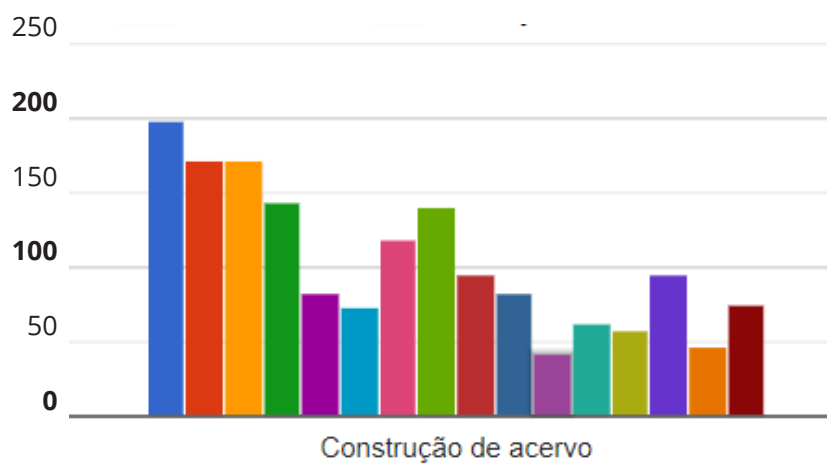
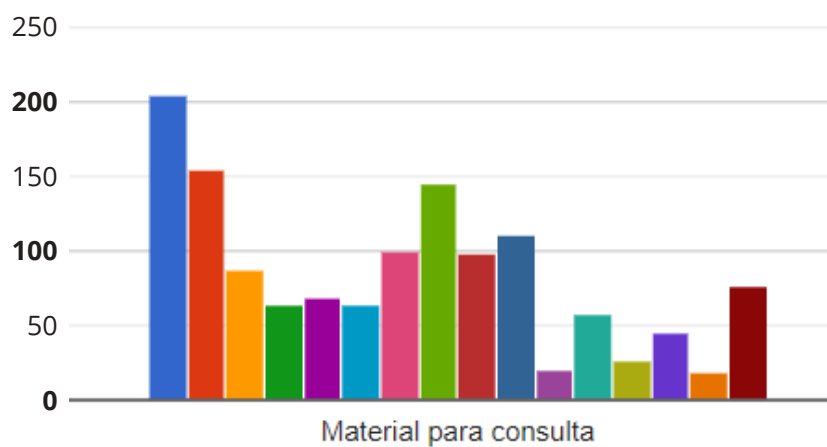
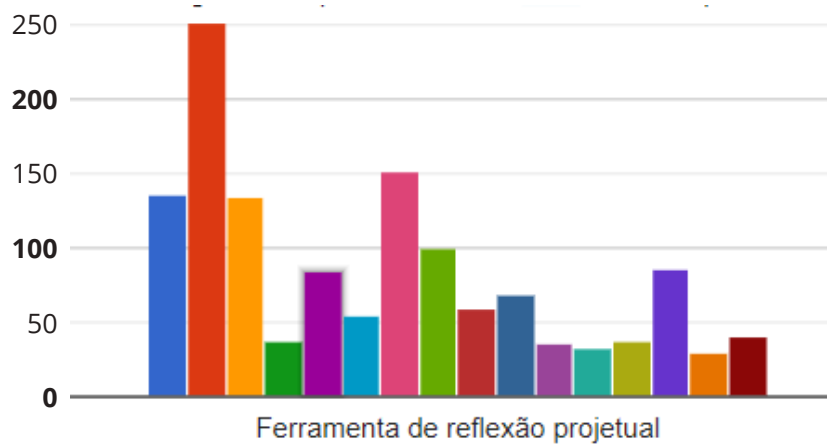
10 Ainda pensando nos formatos gráficos listados acima, de que maneira você os classificaria?



## respostas

seção 03

suportes e formatos

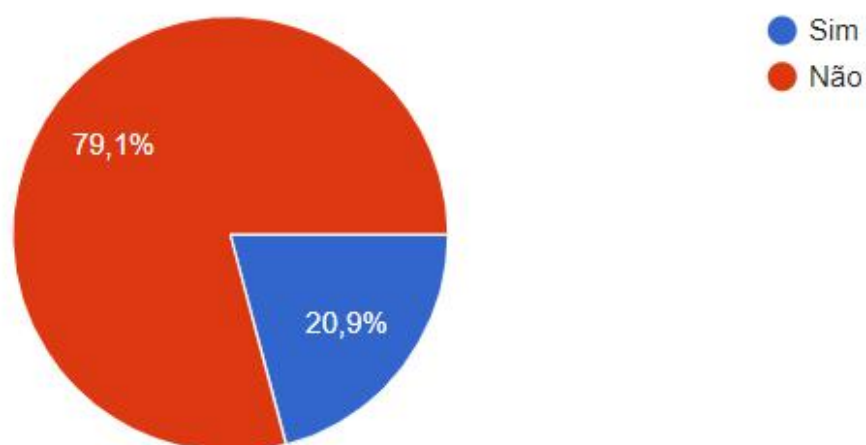


## respostas

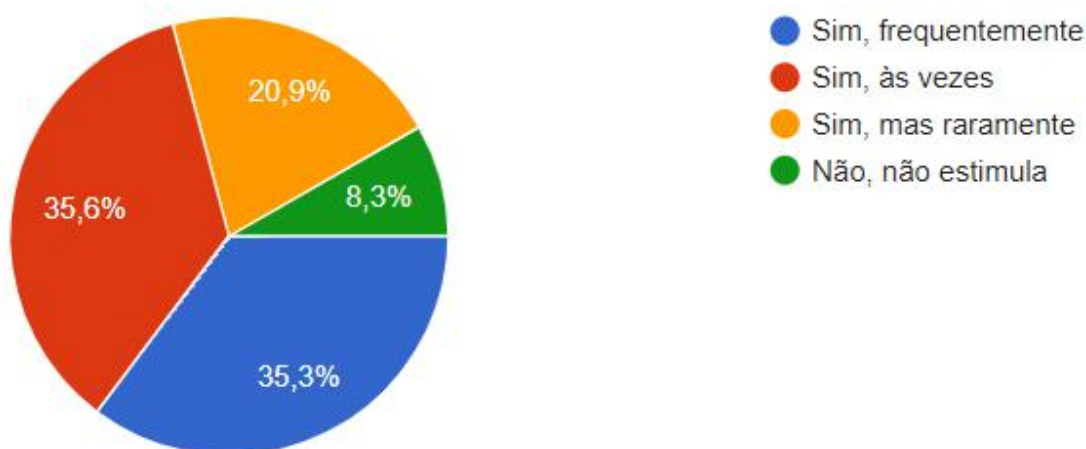
seção 04

conhecimento gráfico e ensino

11 O seu curso oferece conhecimento gráfico básico para que você se sinta satisfeita atualmente?



12 O seu curso estimula o uso de abordagens gráficas diversas em seu processo de projeto?

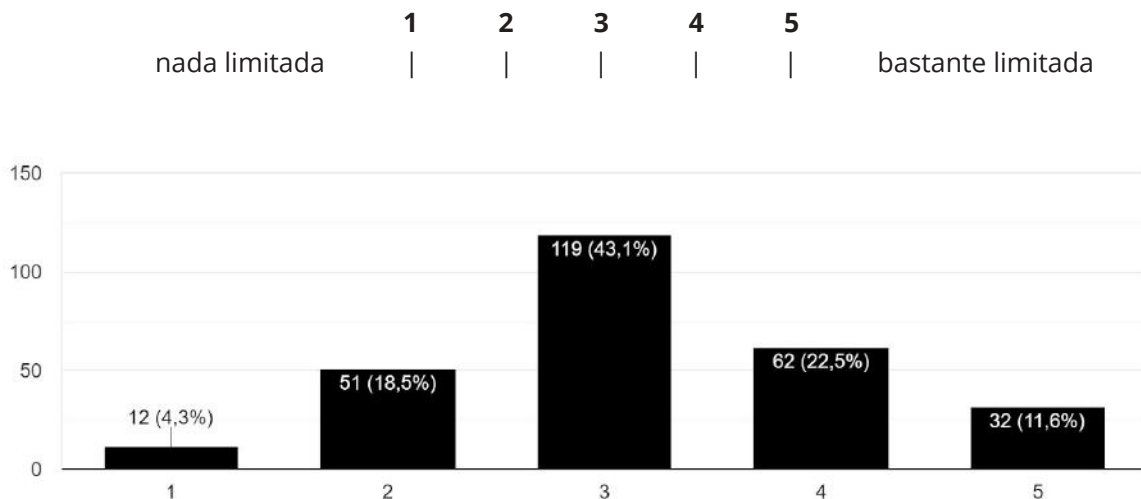


## respostas

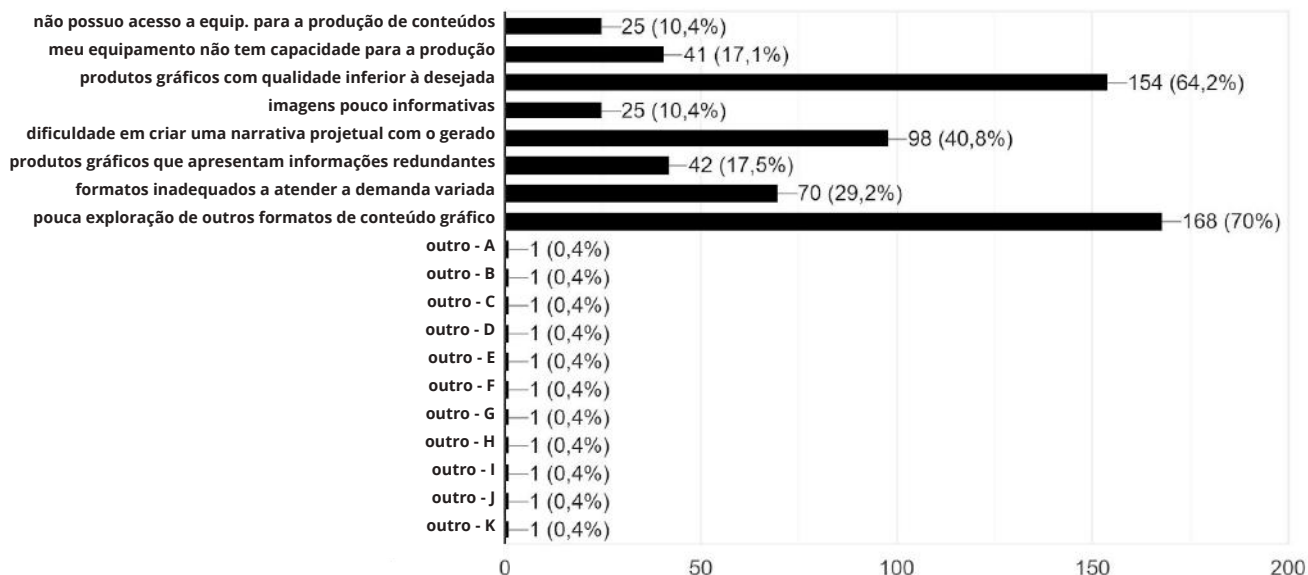
### seção 04

#### conhecimento gráfico e ensino

### 13 Você se sente limitada de alguma forma pelo seu conhecimento gráfico atual?



### 14 Caso a resposta anterior seja diferente de “nada limitada”, quais são os déficits que você identifica no seu domínio gráfico?



**outro - A** “para mim falta o domínio dos programas de modelagem digitais”

**outro - B** “limitação imposta por professores”

**outro - C** “não me sinto confiante para explorar outras formas de representação”

**outro - D** “não há ensino por parte da faculdade de como usar esses programas”

**outro - E** “falta de conhecimento para a produção do conteúdo”

**outro - F** “dificuldade e falta de interesse em aprender programas de modelação 3D”

**outro - G** “pouco domínio de render e parametria”

**outro - H** “excessivos meios de produção gráfica, causando uma sensação de obrigatoriedade em dominar

todos antes de se inserir no mercado”

**outro - I** “a limitação que sinto é no acesso, dentro da Faculdade, a formatos de representações variados, feitos com materiais e técnicas variados, que precisam ser buscados fora do curso. Mas entendo que nem tudo será ofertado dentro da fau, e cabe a mim buscar esse conhecimento que muitas vezes encontro em disciplinas da Belas Artes

**outro - J** “universidade não da NENHUM suporte para aprendizagem de programas de modelagem, principalmente em BIM e paramétricos”

**outro - K** “meu curso não oferece um conhecimento gráfico básico”

## resultados & discussão (questionário)

Ao todo foram obtidas 278 respostas, de estudantes do 2º ao 10º período de graduação. Considerando a amostra de 1475 graduandas e graduandos – total de matrículas, ativas, trancadas e intercâmbio, e desconsiderando o número de estudantes do 1º período, que não responderam ao questionário –, calculamos que a margem de erro da pesquisa se estabeleceu em 5,3 pontos percentuais.

Na primeira seção, as respostas coletadas situam a produção de conteúdo gráfico majoritariamente na etapa de projeto de construção de narrativas gráficas voltadas para apresentação de determinado objeto – de acordo com 97,8% das pessoas entrevistadas; 62,9% voltam suas produções para modelagens digitais e 54% se apoiam nesses produtos como ferramenta de reflexão projetual.

No que diz respeito às ferramentas e equipamentos utilizados para a produção de representações, 98,2% das pessoas entrevistadas sinalizaram acesso a *smartphones* e 97,8% a algum tipo de material artístico que permitisse a produção. Outras ferramentas listadas, como câmeras e filmadoras, não chegam a 70% do corpo discente. Algumas perguntas do formulário abriam espaço para que a pessoa entrevistada pudesse acrescentar itens que julgasse faltantes na listagem apresentada. Na pergunta que objetivava obter conhecimento sobre o acesso a ferramentas específicas de representação, um item que foi acrescentado repetidamente foi “computador” e similares, o que sinalizou uma carência de contornos mais definidos sobre o que seria essa *ferramenta de representação* – o trabalho desenvolvido sincronicamente a este questionário adota tal definição para tratar de ferramentas que auxiliam na criação direta de produtos gráficos brutos, flexíveis, que precedem representações mais rígidas ou codificadas, isto é, que concentram outros processos ou métodos para sua elaboração.

Para atividades *in loco*, o destaque recebido por *smartphones* – aqui carregando a distinção entre “modo câmera” e “modo filmadora”, devido ao produto gráfico resultante – e material artístico se repete, apresentando uma preferência a se utilizar o “modo câmera” para atividades externas (97,8% das respostas coletadas) e materiais artísticos mais convencionais para levantamentos classificados como internos (96% das respostas coletadas). A produção de vídeos *in loco*, mesmo por meio da ferramenta do *smarthphone*, apresentou uma utilização menor (51,8% para levantamentos externos e 46,6% para levantamentos internos).

Com relação aos suportes gráficos utilizados no processo de projeto de cada estudante, a pesquisa mostrou que 99,3% da amostra utiliza plantas e mapas cadastrais e que 97,1% se debruçam também em interfaces de satélite como o *Google Street View*, *Google Earth* e similares para suas produções. Já no que diz respeito a formatos gráficos frequentemente explorados no curso, além do uso difundido de desenhos codificados (plantas, cortes, perspectivas etc) – com 99,3% das respostas obtidas – e croquis – com 87,8%, destacaram-se também o uso de diagramas (75,2%) e de imagens renderizadas a partir de modelos digitais (63,3%).

Ainda em referência aos produtos gráficos listados, foi solicitada sua categorização dentre as opções “produto para apresentação de projeto”, “produto para diálogo entre pessoas ou disciplinas”, “ferramenta de reflexão projetual”, “material para consulta” e “construção de acervo”. Desenhos codificados e imagens renderizadas assumiram posição de destaque nos produtos relacionados as fases de apresentação de projeto, mas outros suportes, como o *croqui*, tiveram preferência em fases anteriores de projeto, principalmente associado à reflexão projetual e ao diálogo interpessoal e interdisciplinar.

Com relação ao ensino da prática gráfica, a pesquisa revelou uma insatisfação geral das pessoas entrevistadas com a base de domínio gráfico oferecida pelo curso – 79,1% das respostas recolhidas. Quando perguntamos se o curso estimula o uso de abordagens gráficas diversas no processo de projeto, o corpo discente respondeu que “frequentemente” (35,3%), “às vezes” (35,6%), “raramente” (20,9%) e “não, não estimula” (8,3%). Apenas 4,3% das pessoas entrevistadas não sentia algum grau de limitação com relação ao seu conhecimento gráfico atual. O restante das respostas obtidas apontou para uma pouca exploração pessoal de outros formatos gráficos (70%) e 64,2% das pessoas entrevistadas identificaram como *déficit* que as representações gráficas que produzem possuem uma qualidade inferior à desejada.

Correlacionando as informações coletadas com o questionário, alguns pontos específicos do exercício de formação de uma *consciência gráfica* por parte do corpo discente de arquitetura e urbanismo são válidos de destaque.

O peso dado às representações gráficas em fases de apresentação de projeto nos permite pensar que o exercício de construção de produtos visuais gira em torno as afirmativas demandadas por tal etapa. Observamos o protagonismo do desenho perpassando por vários “momentos” de criação gráfica, adaptando-se sensivelmente a estes – o *croqui*, desenho em sua forma flexível, ganha força como ferramenta de reflexão e de comunicação; já o desenho codificado, rígido, frequentemente denominado como “técnico”, passa a ideia de consolidação de discussões, de objeto final, e, portanto, se insere nas construções narrativas das estudantes.

A pesquisa mostra também que há uma abordagem linear na utilização das representações, que tende ao produto rígido, mas que não necessariamente passa por processos *flexíveis*, de elucidação sobre o objeto trabalhado. Quando há a necessidade de utilização de bases rígidas para se trabalhar o objeto, recorre-se primeiramente a suportes cartográficos cujo desenho é por vezes desatualizado e a ferramentas referenciadas por satélite que fornecem uma apreensão *macro* do espaço, mas que trazem consigo lacunas informacionais que, uma vez não percebidas, podem munir a estudante de arquitetura de percepções filtradas sobre a cidade e afastá-la de latências urbanas importantes para a construção de uma produção gráfica de fato crítica.

No entanto, uma vez percebidas essas brechas, a estudante de arquitetura possui ferramentas de produção de representação com diferentes sensibilidades e potencialidades, e este entendimento já faz parte da maneira com a qual atua em suas incursões sobre o objeto. O destaque dado à produção de fotografias digitais para apoio à memória do espaço revela uma atuação híbrida entre o instrumento utilizado e a estudante, que entende desenho e fotografia como suportes complementares para um mesmo fim. Além disso, tal prática evidencia um conhecimento corporal que trata este mesmo instrumento como uma extensão do corpo que o manipula, possuidora de atributos específicos de registros *in loco*, que possibilitam uma orientação consciente das produções de representações gráficas demandadas pela disciplina e refina o modo e a razão de sua construção.

## referências bibliográficas

ARTIGAS, V. *O Desenho (1967)*. In: ARTIGAS, R.; LIRA, J. T. C. (Orgs.). Caminhos da arquitetura, Vilanova Artigas. Coleção Face Norte, Vol. 08, 4ª Ed., São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 108-118.

BARBOZA, J. L. *A arte de representar como reconhecimento do mundo: O espaço geográfico, o cinema e o imaginário social*. GEOgraphia, UFF, Rio de Janeiro, Ano III, n. 3, junho/2000.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. *Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade*. In: BRITTO, F.; JACQUES, P. (Orgs.). Paisagens do Corpo: Cadernos PPGAU\_FAUUFBA. Salvador, número especial, EDUFBA, p. 79-86, 2008.

CARVALHO, Noel dos Santos. *O negro no cinema brasileiro: o período silencioso*. PLURAL (usp), São Paulo, v. 10, p. 155-179, 2003.

COLCHETE FILHO, A. F. *Praça XV: projetos de espaço público*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

EISESTEIN, E. L., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*. Cambridge University Press, New York, 1979. in: ROBBINS, E. *Why Architects Draw*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994, p. 9.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro. Relime Dumará, 2002.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. 5ª Ed. Rio de Janeiro. Lacerda Ed., 2000, p. 30-60.

GORSKI, G. *Hybrid Drawing Techniques: Design Process and Presentation*. Routledge, New York, 2015.

JACQUES, P. B. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. *Espetacularização Urbana Contemporânea*. Cadernos PPG-AU/FAUUFBA, Salvador, p. 23-29, 2004.

\_\_\_\_\_; PEREIRA, M. S. (Org). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico: tomo I – modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018.

\_\_\_\_\_; VARELLA, D.; BERTAZZO, I. *Maré: vida na Favela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. v.1. 128p.



## referências bibliográficas

KNAUSS, P. *Imagem do espaço, imagem da história: a representação espacial da cidade do Rio de Janeiro*. Tempo. Revista do Departamento de História da UFF. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p.135-148, 1997.

LATOUR, B.; YANEVA, A. "Give me a gun and I will make all buildings move": an ant's view of architecture. In: GEISER, R. Explorations in Architecture: teaching, design, research. Basel, Birkhäuser, 2008, p. 80-89.

MACIEL, J. *Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes*. ÍCONE (RECIFE. ONLINE). v. 16, p. 191-209, 2018.

MARQUEZ, R. M. *Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

\_\_\_\_\_; CANÇADO, W. *Atlas Ambulante*. Minas Gerais: Editora Instituto Cidades Criativas, 2011.

MAGNANI, J. G. C. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2002, v.17, n.49, p. 11-29.

MEDEIROS, V. *Cartografias de erro: mapas subjetivos e territórios redesenhados*. América (São Paulo), v. 1, 2018.

MONTANER, J. M. *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação*. São Paulo, São Paulo, Editora Gustavo Gili, 2017.

NUNES, M. B. *Cartografia e paisagem: o mapa como objeto de estudo*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 65, p. 96-119, dez. 2016.

OUKAWA, Carolina Silva. *Análise arquitetônica e o fio do sentido: apontamentos para uma prática pedagógica*. Tese de doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. 170p.

PICON, A. *A arquitetura e o virtual: Rumo a uma nova materialidade*. (2004) In: SKIES, A. K. (Orgs.). O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica (1993-2009), 1ª Ed., trad. Denise Bottmann, São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 205-220.

PRADO, J. F. de Almeida, 1898-1987. *O artista Debret e o Brasil*. Editora Nacional. São Paulo, 1989. Brasileira, v. 386.

ROBBINS, E. *Why Architects Draw*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994, p. 7-33.

## referências bibliográficas

SANTORO, L. F. A. *Imagem Nas Mãos: O Video Popular No Brasil*. 1. ed. São Paulo: Summus, 1989. 136p.

SAWAYA, S. B. *O espaço como objeto de trabalho*. In: SANTOS, M. e SOUZA, A. o Espaço Interdisciplinar. São Paulo: Nobel, 1986.

SOUZA, Gabriel G. E. *Aspectos de análise para a iconografia de apresentações de projeto*. In: Geometrias & Graphica 2015, 2015, Lisboa. Geometrias & Graphica 2015 Proceedings. Lisboa: Universidade Lusíadas de Lisboa, 2015. v. 2. p. 111-122.

\_\_\_\_\_. *Ficções projetuais: projeto gráfico e discurso profissional em livros contemporâneos de escritórios internacionais de arquitetura e urbanismo*. Tese de Doutorado - Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015. 352p.

TREVISAN, R. *Atlas, uma aposta e o dispositivo-atlas*. VIRUS, v. 19, p. 7, 2019.

TURAZZI, Maria Inez. A viagem do Oriental-Hydrographe (1839-1940) e a introdução da daguerrotipia no Brasil. *Acervo* (Rio de Janeiro), v. 23, p. 45-62, 2010.

MEDEIROS, V. *Cartografias de erro: mapas subjetivos e territórios redesenhados*. América (São Paulo). v. 1, p. 105, 2018.

VENTURI, R.; BROWN, D. S.; IZENOUR, S. *Aprendendo com Las Vegas*. Coleção Face Norte, v. 3. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

WALKER, E. *The ordinary: recordings*. New York. Columbia University Press, 2018.

