



ATA DA SESSÃO DE DEFESA E AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)

DO CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO DA

FACULDADE DE ENGENHARIAS, ARQUITETURA E URBANISMO E GEOGRAFIA - 2025/2

No mês de **Novembro** do ano de **dois mil e vinte e cinco**, reuniu-se de forma **presencial** a Banca Examinadora, sob Presidência do Professor Orientador, para avaliação do **Trabalho de Conclusão de Curso** (TCC) do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Engenharias, Arquitetura e Urbanismo e Geografia da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul em acordo aos dados descritos na tabela abaixo:

DATA, horário e local da apresentação	Nome do(a) Aluno(a), RGA e Título do Trabalho	Professor(a) Orientador(a)	Professor(a) Avaliador(a) da UFMS	Professor(a) Convidado(a) e IES
28 de Novembro de 2025 LabMap 9:30 horas CAU-FAENG-UFMS Campo Grande, MS	Giovanna Silva Pereira RGA: 2023.2101.018-2 Atuação arquitetônica em contexto periférico: proposta de um Centro Cultural para a sede do GIC Viver – Bem em Campo Grande – MS	Prof. Dr. Alex Nogueira	Prof. Dr. Julio Botega	Arq. Raína Menezes

Após a apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso pela acadêmica, os membros da banca examinadora teceram suas ponderações a respeito da estrutura, do desenvolvimento e produto acadêmico apresentado, indicando os elementos de relevância e os elementos que couberam revisões de adequação.

Ao final a banca emitiu o **CONCEITO A** para o trabalho, sendo **APROVADO**.

Ata assinada pelo Professor Orientador e homologada pela Coordenação de Curso e pelo Presidente da Comissão do TCC.

Campo Grande, 29 de Novembro de 2025.

Prof. Dr. Alex Nogueira
Professor Orientador

Profa. Dra. Helena Rodi Neumann
Coordenadora do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo (FAENG/UFMS)

Profa. Dra. Juliana Couto Trujillo
Presidente da Comissão do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Alex Nogueira Rezende, Professor do Magisterio Superior**, em 01/12/2025, às 19:51, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Couto Trujillo, Professora do Magistério Superior**, em 02/12/2025, às 09:22, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Helena Rodi Neumann, Professora do Magistério Superior**, em 02/12/2025, às 16:42, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6079846** e o código CRC **1AEF1F14**.

FACULDADE DE ENGENHARIAS, ARQUITETURA E URBANISMO E GEOGRAFIA

AvCostaeSilva, s/nº - CidadeUniversitária

Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.033813/2021-56

SEI nº 6079846

Atuação arquitetônica em contexto periférico: proposta de um Centro Cultural para a
sede do GIC Viver - Bem em Campo Grande - MS

Giovanna Silva Pereira

Campo Grande, MS
2025

Trabalho de Conclusão de Curso do
Curso de Arquitetura e Urbanismo da
Faculdade de Engenharias, Arquitetura e
Urbanismo e Geografia da Universidade
Federal de Mato Grosso do Sul para
obtenção do título de bacharel em
Arquitetura e Urbanismo.

Docente orientador: Prof. Dr. Alex
Nogueira Rezende.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao Professor Dr. Alex Nogueira Rezende, meu orientador, por aceitar dividir esse percurso comigo. De um jeito significativo, cheguei até você e sou profundamente grata por como foi essa trajetória até aqui. Obrigada pela sua dedicação e cuidado ao longo de todo esse processo. Há algo em sua forma de orientar e ensinar que sempre me cativou.

Um agradecimento especial ao Prof. Dr. Júlio César Botega do Carmo, por quem tenho grande admiração. Na primeira aula ministrada por ele, tive a certeza de que havia escolhido o caminho certo. Desde então, estive presente em diferentes momentos da minha formação, e foi em uma de nossas conversas que o tema deste trabalho surgiu pela primeira vez para mim. Minha trajetória, em muitos sentidos, foi marcada pelo seu incentivo, carinho e inspiração.

Ao GIC, que faz parte da minha história e da minha identidade. Cresci nesse espaço, e ele continua sendo uma referência.

Aos docentes e servidores do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, que contribuíram para a minha formação e ampliaram meus horizontes ao longo dessa jornada.

A todos os meus colegas de turma, em especial ao Ewerton, Joyce, Karol, Kleber, Lorena e Marcos. Dividimos muitas alegrias, dores e noites em claro na busca desse sonho.

À minha mãe, cujo esforço, sacrifício e apoio incondicional foram fundamentais para que eu pudesse chegar até aqui.

Ao meu companheiro e amigo Erick, que dividiu comigo esse sonho e esteve ao meu lado, principalmente nos momentos mais difíceis e desafiadores.

Aos meus amigos que me apoiaram e são como minha família: Elaine, Ana Kariny, Manoel e Thay.

RESUMO

Neste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é desenvolvido e apresentado o projeto arquitetônico para a nova sede do Grupo de Incentivo à Cidadania e Qualidade de Vida (GIC) Viver - Bem, situado no bairro Nova Lima, periferia de Campo Grande (MS), que atua na formação de crianças e jovens por meio da arte e da cultura. Inserido em um território marcado por uma longa história de exclusão urbana, o estudo parte da compreensão de que a arquitetura não é apenas um ato técnico, mas um instrumento de transformação social. A pesquisa fundamenta-se na ideia de que o espaço é continuamente produzido pelas relações humanas e que cabe ao arquiteto assumir uma postura ética diante das desigualdades que marcam a cidade. A ausência de políticas públicas efetivas nas periferias urbanas evidencia a necessidade de equipamentos culturais, o que motivou a realização de um mapeamento individual e exploratório dos espaços existentes na cidade, identificando os vazios urbanos relacionados ao acesso à arte e à cultura. O GIC, é um dos pouquíssimos locais, de toda a região urbana na qual ele está inserido, que promove acesso à arte e cultura, e com isso sua capacidade é bem limitada. Por meio de pesquisa teórica, análise urbana, entrevistas e observação de campo, a proposta arquitetônica visa consolidar o espaço como um centro cultural: um lugar de pertencimento, resistência e expressão coletiva. A partir da escuta sensível e da vivência da autora enquanto ex-integrante do GIC, o trabalho desenvolve uma proposta alinhada à função social da arquitetura como prática transformadora e comprometida com o bem comum.

Palavras-chave: Periferia; Arte; Cultura; Centro Cultural; Arquitetura Social.

ABSTRACT

This Final Course Project (TCC) is developed and presented as the architectural design for the new headquarters of the Grupo de Incentivo à Cidadania e Qualidade de Vida (GIC) Viver - Bem, located in the Nova Lima neighborhood, on the periphery of Campo Grande (MS), which works on the development of children and youth through art and culture. Situated in a territory marked by a long history of urban exclusion, the study is based on the understanding that architecture is not merely a technical act, but a tool for social transformation. The research is grounded in the idea that space is continuously shaped by human relationships and that it is the architect's responsibility to adopt an ethical stance in the face of the inequalities that define the city. The absence of effective public policies in urban peripheral areas highlights the need for cultural facilities, which motivated the development of an individual and exploratory mapping of the existing spaces in the city, identifying the urban voids related to access to art and culture. The GIC is one of the very few places in the entire urban region in which it operates that provides access to art and culture, and as a result, its capacity is very limited. Through theoretical research, urban analysis, interviews, and field observation, the architectural proposal aims to consolidate the space as a cultural center: a place of belonging, resistance, and collective expression. Grounded in a sensitive listening process and the author's lived experience as a former member of the GIC, the project develops a proposal aligned with the social role of architecture as a transformative practice committed to the common good.

Keywords: Periphery; Art; Culture; Cultural Center; Social Architecture.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 01 - Vista interna do edifício da FAU-USP.</i>	44	<i>Figura 41 - Biblioteca.</i>	97
<i>Figura 02 - Vista das rampas da FAU-USP.</i>	45	<i>Figura 42 - Sala de música.</i>	97
<i>Figura 03 - Vista externa do edifício da FAU-USP.</i>	46	<i>Figura 43 - A praça da ONG e sua cobertura.</i>	98
<i>Figura 04 - Vista externa do Hospital Sarah Kubitschek Salvador.</i>	47	<i>Figura 44 - Implantação do espaço Alana.</i>	98
<i>Figura 05 - Vista interna dos painéis no Hospital Sarah Kubitschek Salvador.</i>	49	<i>Figura 45 - Planta do térreo do espaço Alana.</i>	99
<i>Figura 06 - Vista interna do Hospital Sarah Kubitschek Salvador.</i>	50	<i>Figura 46 - Planta do pavimento superior do espaço Alana.</i>	99
<i>Figura 07 - Mapa de localização.</i>	58	<i>Figura 47 - Antiga fábrica de tambores.</i>	101
<i>Figura 08 - Mapa dos equipamentos e espaços culturais em Campo Grande (MS).</i>	59	<i>Figura 48 - Vista externa do SESC Pompeia em concreto aparente.</i>	103
<i>Figura 09 - Fachada da sede atual do GIC.</i>	66	<i>Figura 49 - Planta e Elevação Leste do Sesc Pompeia.</i>	104
<i>Figura 10 - Planta da sede atual do GIC.</i>	68	<i>Figura 50 - Abertura irregular em parede de concreto no SESC Pompeia, utilizada como solução de ventilação natural.</i>	105
<i>Figura 11 - Planta da sede atual do GIC com destaque para o acesso.</i>	68	<i>Figura 51 - Vista da passarela em Y.</i>	106
<i>Figura 12 - Estacionamento.</i>	69	<i>Figura 52 - Vista interna do Teatro.</i>	106
<i>Figura 13 - Jardim.</i>	69	<i>Figura 53 - Croqui feito por Lina.</i>	106
<i>Figura 14 - Planta da sede atual do GIC com destaque para a circulação.</i>	69	<i>Figura 54 - Entrada do projeto PILARES Pedro Vélez de Rozana Montiel.</i>	118
<i>Figura 15 - Acesso principal.</i>	70	<i>Figura 55, 56, 57 e 58 - Atividades nos ambientes do PILARES Pedro Vélez.</i>	109
<i>Figura 16 - Circulação.</i>	70	<i>Figura 59 e 60 - Imagens do espaço PILARES Pedro Vélez.</i>	110
<i>Figura 17 - Planta da sede atual do GIC com destaque para a biblioteca.</i>	71	<i>Figura 61 - Perspectiva explodida.</i>	111
<i>Figura 18 - Planta da sede atual do GIC com destaque para a sala de ballet.</i>	71	<i>Figura 62 - Planta do térreo e do primeiro pavimento.</i>	111
<i>Figura 19 e 20 - Sala de ballet.</i>	72	<i>Figura 63 - Mapa do Macrozoneamento Urbano.</i>	112
<i>Figura 21 - Planta da sede atual do GIC com destaque para os sanitários.</i>	72	<i>Figura 64 - Mapa do Zoneamento Urbano.</i>	113
<i>Figura 22 - Planta da sede atual do GIC com destaque para a sala de música.</i>	73	<i>Figura 65 - Mapa do Zoneamento Ambiental.</i>	115
<i>Figura 23 e 24 - Sala de música.</i>	74	<i>Figura 66 - Mapa da Zona especial de interesse ambiental.</i>	115
<i>Figura 25 - Apresentação de Ballet.</i>	77	<i>Figura 67 - Entorno Imediato - Mapa de Vazios Urbanos.</i>	117
<i>Figura 26 - Apresentação de Violino.</i>	80	<i>Figura 68 - Entorno Imediato - Mapa de Uso do Solo.</i>	118
<i>Figura 27 - Fachada do Centro de Desenvolvimento Comunitário.</i>	86	<i>Figura 69 - Entorno Imediato - Hierarquia viária.</i>	119
<i>Figura 28 - Planta do Centro de Desenvolvimento Comunitário.</i>	87	<i>Figura 70 - Entorno Imediato - Mobilidade.</i>	120
<i>Figura 29 - Esquema das cártulas monumentais de concreto.</i>	88	<i>Figura 71 - Entorno Imediato - Topografia.</i>	121
<i>Figura 30 - Vista de dentro do pátio interno.</i>	88	<i>Figura 72 - Entorno mediato - Terreno do projeto.</i>	122
<i>Figura 31 - Vista da circulação superior formada pelos arcos.</i>	89	<i>Figura 73 - Rua Randolpho Lima, ponto 1.</i>	123
<i>Figura 32 - Vista do pátio do Centro de Desenvolvimento Comunitário.</i>	90	<i>Figura 74 - Rua Randolpho Lima, ponto 2.</i>	123
<i>Figura 33 - Vista do pátio do Centro de Desenvolvimento Comunitário.</i>	91	<i>Figura 75 - Rua Eugênia Lima, ponto 3.</i>	124
<i>Figura 34 - Planta do subsolo da Escola de Ballet do Porto.</i>	92	<i>Figura 76 - Rua Eugênia Lima, ponto 4.</i>	124
<i>Figura 35 - Planta do térreo da Escola de Ballet do Porto.</i>	92	<i>Figura 77 - Diagrama do conceito.</i>	130
<i>Figura 36 - Planta do primeiro pavimento da Escola de Ballet do Porto.</i>	93	<i>Figura 78 - Estudo de implantação.</i>	131
<i>Figuras 37 e 38 - Vista interna das salas de ballet.</i>	94	<i>Figura 79 - Organograma.</i>	132
<i>Figura 39 - Vista interna da sala de aquecimento.</i>	95		
<i>Figura 40 - Vista aérea da ONG e seu contexto urbano.</i>	97		

<i>Figura 80 - Desenho do Cobogó</i>	134
<i>Figura 81 - Materialidade</i>	136
<i>Figura 82 - Fluxograma</i>	140
<i>Figura 83 - Implantação</i>	142
<i>Figura 84 - Planta térreo</i>	144
<i>Figura 85 - Planta Pavimento superior</i>	146
<i>Figura 86 - Planta Setor de apoio</i>	148
<i>Figura 87 e 88 - Corte 01 e Corte 02</i>	150
<i>Figura 89 - Corte 03</i>	152
<i>Figura 90 e 91 - Fachada 01 e Fachada 02</i>	154
<i>Figuras 92 e 93 - Fachada 03 e Fachada 04</i>	156
<i>Figuras 94 - Perspectiva</i>	158
<i>Figuras 95 - Perspectiva</i>	160
<i>Figura 96, 97, 98 e 99 - Perspectivas Aéreas</i>	162
<i>Figuras 100 - Perspectiva</i>	164
<i>Figuras 101 - Perspectiva</i>	166
<i>Figuras 102 - Perspectiva</i>	168
<i>Figuras 103 - Perspectiva Interna</i>	170
<i>Figuras 104 - Perspectiva Interna</i>	172
<i>Figuras 105 - Perspectiva Interna</i>	174

LISTA DE GRÁFICOS

<i>Gráfico 01 - Quantidade dos equipamentos e espaços culturais em Campo Grande (MS), por Região Urbana.</i>	60
--	----

LISTA DE TABELAS

<i>Tabela 01 - Lista dos equipamentos e espaços culturais em Campo Grande (MS), por Região Urbana.</i>	61
<i>Tabela 02 - População dos cinco bairros mais populosos de Campo Grande - 2022.</i>	64
<i>Tabela 03 - Perfil Demográfico do Bairro Nova Lima - 2010.</i>	64
<i>Tabela 04 - Ranking de Renda per Capita dos Bairros de Campo Grande (MS) - 2010.</i>	65
<i>Tabela 05 - Percepções dos Usuários e Equipe sobre o Espaço Atual do GIC.</i>	75
<i>Tabela 06 - Síntese da entrevista no GIC Viver - Bem.</i>	81
<i>Tabela 07 - Categorias de Uso e Ocupação do Solo na Zona Urbana 4 (Z4) – PDDUA Campo Grande.</i>	114
<i>Tabela 08 - Taxas de Relevância Ambiental (TRA) para o Bairro Nova Lima – ZA4 (PDDUA Campo Grande).</i>	116
<i>Tabela 09 - Programa de necessidades.</i>	134
<i>Tabela 10 - Índices Urbanísticos.</i>	134

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CEP: Código de Endereçamento Postal

FAU-USP: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

GIC: Grupo de Incentivo a Cidadania e Qualidade de Vida

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MS: Mato Grosso do Sul

ONG: Organização Não Governamental

QGIS: Quantum Geographic Information System

SESC: Serviço Social do Comércio

SISU: Sistema de Seleção Unificada

TAC: Termo de Ajustamento de Conduta

UFMS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

SUMÁRIO

I

01

INTRODUÇÃO

25

Justificativa

26

Objetivos

27

Metodologia

28

QUANDO A ARTE TOMA PARTE

32

1.1 A arte e a cultura enquanto elementos de promoção social

33

1.1.1 Uma abordagem geral sobre a arte e cultura

33

1.1.2 A virada social da arte

36

1.1.3 A arte e a cultura nas bordas da cidade

40

1.2 A função da arquitetura no acesso à arte e cultura

42

1.2.1 A função social da arquitetura

42

1.2.2 Práticas projetuais com impacto social

44

02

COMUNIDADES QUE EDUCAM

52

2.1 Dinâmicas espaciais dos centros culturais periféricos

53

2.1.1 Origem dos centros culturais nas periferias urbanas

53

2.1.2 A Nova Cartografia Social: Fundamentos e Abordagem Metodológica

54

2.1.3 Mapeamento dos equipamentos e espaços culturais existentes em Campo Grande - MS

56

2.2 Diagnóstico social do bairro

63

2.3 A sede do GIC: entre o que é e o que pode ser

66

2.3.1 Leitura do espaço existente

66

2.3.2 Memória vivida

76

2.3.3 Relatos de quem vive o GIC

80

03

CAMINHO PROJETUAL	84
3.1 A invenção do espaço habitado	85
3.2 Precedentes arquitetônicos	86
3.2.1 Precedentes conceituais	86
3.2.2 Precedentes temáticos	96
3.3 O lugar	112
3.3.1 Diagnóstico urbano	112
3.3.2 Leitura do entorno e análise do terreno	117

04

PROPOSTA DA NOVA SEDE DO GIC	128
4.1 Diretrizes projetuais	129
4.1.1 Conceito	129
4.1.2 Partido	130
4.1.3 Memorial Descritivo	134
4.1.3 Programa de necessidades	136
4.1.4 Fluxograma	138
4.2 O Projeto	140
4.2.1 Implantação	140
4.2.2 Planta térreo	142
4.2.3 Planta Pavimento Superior	144
4.2.4 Planta Setor de apoio	146
4.2.5 Cortes	148
4.2.8 Fachadas	152
4.2.7 Perspectivas	156

INTRODUÇÃO

A arquitetura tem a capacidade de transformar o cotidiano e de criar espaços que incentivam a vivência cultural e o conhecimento das artes. Em contextos periféricos, onde o acesso a ambientes dedicados à arte e à cultura é restrito, a criação de centros culturais torna-se fundamental para promover a integração social e o desenvolvimento. Nesse sentido, o presente trabalho propõe a reconfiguração e ampliação da sede do “Grupo de Incentivo a Cidadania e Qualidade de Vida (GIC) Viver - Bem”¹, um projeto social localizado no bairro Nova Lima, em Campo Grande (MS), assim transformando-o em um centro cultural de referência da região urbana do Segredo.

O bairro Nova Lima começou a ser ocupado em meados de 1980, em um período de grande crescimento populacional em Campo Grande, que havia acabado de se tornar a capital do recém-criado estado de Mato Grosso do Sul, em 1977. Muitas famílias chegaram em busca de novas oportunidades e o bairro passou a abrigar principalmente trabalhadores. Desde sua origem, no entanto, a região enfrentou a ausência de políticas públicas e precisou lidar com diversas dificuldades estruturais e sociais (Costa; Almeida, 2021).

Foi nesse cenário que o projeto surgiu em 1998. Segundo a coordenadora do GIC, Anelza Leite Campos (2016 apud Martins, 2016, p. 77), o projeto nasceu com o objetivo de promover cidadania às pessoas do chamado “corredor do Nova Lima”, área do bairro historicamente associada a altos índices de violência, problemas com drogas e pobreza. A ONG iniciou suas atividades com as aulas de Ballet em um barracão cedido por uma igreja. Com o tempo, conquistou seu próprio espaço e ampliou sua atuação, passando a oferecer atualmente aulas de violão, violino, kung fu, entre outras, atendendo crianças e jovens da região.

Esta pesquisa parte do entendimento de que a arquitetura possui um papel social inescapável, especialmente na construção de espaços que podem ampliar o acesso à arte e fortalecer laços comunitários. Essa visão se alinha à da arquiteta Lina Bo Bardi, cuja prática, segundo a análise de pesquisadores como a arquiteta e urbanista Renata Bechara (2017) em seu estudo sobre o SESC Pompeia, materializa a noção de uma arquitetura voltada ao uso coletivo e à valorização da cultura popular. Para Bo Bardi, o espaço arquitetônico não deveria ser um monumento intocável, mas sim um suporte para a vida cotidiana, um palco para o encontro e para a dignidade cívica, o que se torna evidente no projeto do SESC, pensado para ser um lugar de lazer e convívio para a massa (Bechara, 2017).

¹Ao longo deste trabalho, adota-se a sigla “GIC” para se referir ao Grupo de Incentivo à Cidadania e Qualidade de Vida (GIC) Viver - Bem, a fim de garantir maior clareza e fluidez na leitura.

Ao mesmo tempo, a proposta dialoga com o conceito de “direito à cidade”, de Henri Lefebvre (2006). Em sua obra, o autor argumenta que esse direito vai além do simples acesso a serviços: trata-se do direito dos habitantes de participarem ativamente da produção e transformação do espaço urbano. Nesse sentido, projetar um centro cultural em um território periférico é uma forma de lutar pela efetivação desse direito, buscando garantir o exercício pleno da cidadania justamente onde ela é historicamente mais negada.

A proposta busca atender às necessidades estruturais do GIC e ao mesmo tempo ampliar seu alcance na comunidade. Pretende-se evidenciar o papel da arquitetura na democratização do acesso à arte e à cultura. Com esse projeto, o novo centro cultural tem capacidade de oferecer melhores condições para as atividades já realizadas e para futuras iniciativas, funcionando como um equipamento acessível, funcional e conectado com as demandas sociais e culturais do Bairro Nova Lima.

JUSTIFICATIVA

O tema surge da vontade desta autora de abordar uma temática social de grande apelo na Cidade de Campo Grande (MS), e ao buscar isso na sua vivência, surge o GIC - Viver Bem, na qual fez parte dos seus sete aos dezesseis anos de idade, tendo a oportunidade de mudar sua realidade e ter acesso a arte e cultura. E ainda mais, esta autora acredita que poder estar escrevendo esse trabalho agora se deve ao fato de ter passado pela ONG.

O Bairro Nova Lima, onde o GIC está inserido e onde esta Autora reside, é atualmente o bairro mais populoso do estado do Mato Grosso do Sul (IBGE, 2022), e está entre os seis da cidade de Campo Grande com a renda per capita mais baixa (IBGE, 2010). Localizado na região Norte, afastado do centro da cidade, o Nova Lima possui pouquíssimos espaços públicos e/ou privados que possibilitam a realização de manifestações artísticas e culturais. Isso porque desde sua formação, a construção de equipamentos e serviços públicos foram resultados de manifestações e esforços dos moradores do bairro (Costa; Almeida, 2021).

Um exemplo marcante desse processo é o movimento das mulheres que atuaram ativamente na década de 1980, reivindicando serviços básicos e criando alternativas

para suprir as carências da região. Um grupo de moradoras organizava ações para trazer água encanada, transporte público, escola e creche para o bairro. A construção da Escola Estadual Lino Villachá ilustra essa mobilização: considerada a primeira edificação em pré-moldado do Estado, foi executada diretamente pela comunidade. O governo forneceu os materiais, mas impôs como condição que a própria população realizasse a obra. Mesmo sem experiência técnica, as mulheres se organizaram, dividiram tarefas e concluíram a construção em menos de dois meses (Midiamax, 2017).

Diante desse histórico, o papel do GIC se torna ainda mais relevante no bairro. Em uma região marcada pela ausência de políticas públicas consistentes e pela precarização de serviços, iniciativas como a do GIC precisam ser apoiadas e fortalecidas. A instituição não apenas oferece atividades artísticas e educativas, mas cria um ambiente de acolhimento e perspectiva, fundamental para o desenvolvimento de crianças e jovens da periferia que estão expostos à vulnerabilidade.

Neste contexto, a arquitetura exerce um papel essencial. Mais do que fornecer um espaço, ela pode e deve oferecer uma estrutura que potencialize as atividades desenvolvidas e amplie o impacto social da instituição. O novo centro cultural tem como objetivo responder às necessidades atuais do GIC Viver - Bem, que enfrenta limitações espaciais significativas para atender à sua crescente demanda de alunos, com espaços existentes que não acomodam adequadamente as atividades. Além disso, o projeto busca suprir a carência de conforto acústico, térmico e luminotécnico, projetando sua atuação para o futuro, com ambientes qualificados para aulas e outras práticas artísticas e culturais. Trata-se, portanto, de uma proposta comprometida com a realidade local, que reconhece a importância do território onde se insere e busca qualificá-lo com uma arquitetura correspondente com a identidade local.

OBJETIVOS

Objetivo Geral

Desenvolver o projeto arquitetônico para a nova sede do projeto social GIC, consolidando-o como um centro cultural que incentiva o acesso à arte e à cultura, promovendo a integração social e o fortalecimento da identidade da comunidade.

Objetivos Específicos

Como objetivos específicos, o trabalho visa:

- Investigar como a arte e a cultura surgem como respostas à exclusão social, especialmente em territórios periféricos como o bairro Nova Lima;
- Compreender como o papel da arquitetura, enquanto ferramenta de acesso e transformação, pode contribuir para fomentar práticas culturais e educativas em contextos de vulnerabilidade;
- Refletir sobre a distribuição desigual de equipamentos culturais em Campo Grande (MS) e como isso afeta diretamente o acesso à arte e ao lazer em regiões distantes do centro da cidade;
- Analisar o papel dos centros culturais como espaços que promovem cidadania e oferecem oportunidades de acesso a direitos negados.

METODOLOGIA

A metodologia deste trabalho é baseada em pesquisa bibliográfica, levantamento documental e investigação de campo, com foco nas temáticas sobre arquitetura, arte, cultura e promoção social. Estas ferramentas metodológicas almejam a compreensão do contexto urbano e social do bairro Nova Lima, mais especificamente, a atuação do GIC como agente cultural, a fim de embasar a elaboração de um anteprojeto arquitetônico sensível às demandas reais da comunidade.

A pesquisa bibliográfica envolve a leitura e análise de livros, artigos acadêmicos, teses, periódicos, sites e jornais que tratam de temas como centros culturais, espaços multifuncionais e inclusão social. Também são consultados estudos sobre o bairro Nova Lima e sobre o contexto urbano de Campo Grande, incluindo dados socioeconômicos e históricos, com apoio de documentos oficiais e publicações institucionais. Essa etapa busca fornecer um embasamento teórico sólido, além de referências projetuais que contribuam para o desenvolvimento da proposta. Os princípios metodológicos que guiam a construção do conhecimento científico, como a importância da pesquisa bibliográfica e documental, são definidos por Marina de Andrade Marconi e Eva Maria Lakatos (2002).

Paralelamente, é realizada a observação direta do espaço da atual sede do GIC. A coleta de dados em campo inclui visitas técnicas com registros fotográficos, levantamento do espaço e anotações. O olhar do observador, neste caso, se posiciona entre a análise técnica e o envolvimento com a realidade cotidiana do local, adotando a postura de observador participante, conforme o método proposto por Valdete Boni e Sílvia Jurema Quaresma (2005). Essa abordagem permite perceber dinâmicas de uso, fragilidades da estrutura existente e potenciais para a proposta.

Como forma de aprofundar a compreensão do espaço e identificar as necessidades e expectativas dos envolvidos, são conduzidas entrevistas abertas e semi-estruturadas (Boni; Quaresma, 2005) com professores, coordenadores, alunos e familiares de alunos do GIC. As entrevistas semi-estruturadas foram escolhidas por combinarem perguntas abertas e fechadas, o que permite aos participantes discorrerem com liberdade, pois essa abordagem é fundamental para capturar a subjetividade das experiências (ver Apêndices A,B,C,D,E,F,G e H). As entrevistas são importantes para este trabalho porque é através delas que se torna possível acessar as memórias, os afetos e as percepções dos usuários sobre o espaço, informações essenciais para que o projeto arquitetônico responda não apenas a demandas funcionais, mas também aos anseios e à identidade da comunidade.

A articulação entre estas diferentes frentes metodológicas — a base teórica da pesquisa bibliográfica, a análise material da observação direta e a dimensão humana capturada pelas entrevistas — é o que garante a complexidade e a profundidade necessárias ao trabalho. O cruzamento dessas informações permite a elaboração de um diagnóstico preciso e sensível, fundamentando as diretrizes projetuais para que o anteprojeto arquitetônico da nova sede do GIC não seja apenas uma resposta técnica, mas uma tradução espacial dos anseios, das potências e da identidade da comunidade do Nova Lima.

01

QUANDO A ARTE TOMA PARTE



Este capítulo explora a relação histórica entre arte, cultura e sociedade no Brasil, desde as manifestações originárias até a imposição de um modelo cultural eurocêntrico e elitista. Discute a “virada social da arte”, que ressignificou a periferia de um lugar de carência para um território de potente produção cultural e política, liderada por sujeitos e coletivos que desafiam as narrativas hegemônicas. Por fim, o capítulo aborda a função social da arquitetura, destacando projetos como a FAU-USP e os Hospitais Sarah Kubitschek para ilustrar como a arquitetura pode atuar na prática como um instrumento de emancipação e cuidado, indo além de sua dimensão técnica.

1.1 A arte e a cultura enquanto elementos de promoção social

1.1.1 Uma abordagem geral sobre a arte e cultura

A arte e a cultura acompanham a humanidade desde os seus primórdios e, na história do Brasil, não é diferente. Antes mesmo da colonização europeia, os diferentes povos que habitavam o território já expressavam seus modos de vida por meio de manifestações simbólicas, como as artes rupestres, integradas às rotinas coletivas e aos rituais de suas comunidades. Segundo a classificação proposta pela arqueóloga Madu Gaspar (2003) em sua obra *A arte rupestre no Brasil*, em muitas dessas sociedades consideradas “simples” não havia separação entre quem produzia e quem consumia os bens culturais, sendo a arte parte orgânica do cotidiano, diferentemente das sociedades “complexas” que vieram depois, marcadas por hierarquias e pela profissionalização da arte enquanto produto de mercado. Essas manifestações podem ser compreendidas, portanto, como uma forma originária de produção cultural (Gaspar, 2003).

Antes mesmo de qualquer definição acadêmica, arte e cultura se manifestam nas práticas cotidianas, nos rituais e nas expressões que constituem a identidade dos grupos sociais. Como destaca a filósofa Marilena Chauí (2008), vários aspectos compõem os elementos centrais da cultura, compreendida como um processo coletivo, dinâmico e presente em todas as dimensões da vida social (Chauí, 2008).

Já a arte, segundo o historiador Jorge Coli (1995), é uma forma de conhecimento e comunicação que, ao provocar emoções e pensamentos, constrói significados que ultrapassam a simples aparência das imagens ou objetos. Para Coli (1995), a arte não deve ser definida por uma essência universal, mas sim compreendida em sua historicidade e em suas funções sociais específicas. Nesse sentido, como sugere o autor, arte e cultura são profundamente interligadas: a arte nasce da cultura e, ao mesmo tempo, a alimenta e transforma, sendo ambas fundamentais para a compreensão das relações humanas e dos processos sociais (Coli, 1995).

No contexto brasileiro, com a colonização portuguesa iniciada no século XVI, as expressões culturais dos povos originários foram violentamente interrompidas e deslegitimadas. O projeto colonial impôs uma estética europeia fundada em valores cristãos, patriarcais e eurocentrados, que desconsiderava os modos simbólicos e ocultou as expressões culturais indígenas. Esse processo instaurou um modelo cultural autoritário, no qual apenas as manifestações legitimadas pelas elites eram reconhecidas como cultura. As demais, especialmente aquelas de origem popular ou indígena, foram silenciadas, invisibilizadas ou reduzidas ao folclore (Chauí, 2008).

Nesse cenário, a arte passou a ser instrumentalizada pelo poder colonial. O barroco religioso, por exemplo, não representava apenas uma linguagem estética, mas também um dispositivo ideológico de dominação ideológica. A cultura brasileira se desenvolveu sob uma lógica centralizadora, em que os padrões europeus eram impostos como universais e legítimos, relegando as expressões culturais locais à marginalidade. Essa estrutura autoritária moldou não apenas o gosto estético, mas também as políticas de reconhecimento cultural, que historicamente privilegiaram as manifestações das elites em detrimento das vozes periféricas e originárias (Rubim; Barbalho, 2007).

A arquitetura barroca, os retábulos dourados e a pintura sacra serviram para consolidar uma estética europeia, apagando os saberes populares e originários, considerados “não civilizados”. Esse apagamento, como destaca o doutor em Sociologia da Cultura Tiaraju Pablo D’Andrea (2013), em seu livro *A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos*, foi parte de uma lógica colonial que desautorizava outros modos de vida e expressão, reforçando uma exclusão cultural que se perpetua até a atualidade (D’Andrea, 2013).

Segundo a Socióloga Helena Villaça (2004) no Brasil Império, a centralização cultural se institucionalizou por meio da criação de academias e espaços oficiais voltados à formação de um “gosto artístico nacional”, baseado em padrões europeus. A fundação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, consolidou um modelo de arte voltado à elite branca e letrada, afastando as camadas populares, negras e indígenas dos espaços formais de produção e fruição artística. Antonio Rubim (2007) observa que o país se constituiu sob uma lógica de desigualdade estrutural também no campo da cultura, com o Estado funcionando como mantenedor de uma política cultural excludente e elitista. A arte, nesse contexto, passou a representar um símbolo de civilidade e progresso para os olhos das elites imperiais, reafirmando sua superioridade e seu domínio sobre os demais grupos sociais.

Segundo Evando Nascimento (2015), filósofo e professor, a Semana de Arte Moderna de 1922 consolidou-se como um marco de ruptura com os padrões acadêmicos tradicionais da arte brasileira, representando a tentativa de estabelecer uma independência cultural em sintonia com as vanguardas europeias. O movimento modernista promoveu, paradoxalmente, uma valorização do “primitivo” como elemento constitutivo da identidade nacional, ao mesmo tempo em que manteve os povos indígenas e africanos fora das esferas de autoria e participação efetiva: “O elemento popular da cultura brasileira equivaleria ao elemento primitivo das culturas indígenas e africanas” (Nascimento, 2015, p. 384).

Essa apropriação, tem sido analisada e criticada por estudiosos na atualidade. Conforme argumenta a doutora em letras Suzane Lima Costa e o Cientista Social do Povo Xucuru-Kariri, Rafael Xucuru-Kariri (2022), a antropofagia modernista, considerada o conceito mais genuinamente brasileiro, foi na realidade, um sequestro das práticas culturais originárias, excluindo os povos indígenas do lugar autoral: “Colocou simbolicamente o indígena dentro do modernismo, mas fora das reverberações discursivas, das críticas, dos imaginários” (Costa; Xucuru-Kariri, 2022, p. 206). Assim, é possível compreender que, embora a Semana de 1922 tenha inegável importância na ruptura com os modelos artísticos tradicionais europeus, e tenha se apresentado como um gesto importante de afirmação da identidade nacional, ela também perpetuou certas dinâmicas de apropriações feitas pela elite.

Rubim (2007) discute as limitações históricas das políticas culturais brasileiras, caracterizadas por ausência, autoritarismo e descontinuidade. Ele analisa as iniciativas modernistas, como as de Mário de Andrade, que buscaram valorizar as culturas populares e regionais, mas observa que essas propostas, embora significativas, nem sempre foram acompanhadas por políticas públicas estruturantes que garantissem o acesso efetivo à produção e circulação cultural pelas populações marginalizadas. Apesar dessas limitações, o período modernista abriu caminhos para o reconhecimento da arte brasileira.

A partir da segunda metade do século XX, especialmente durante o regime militar instaurado em 1964, a arte brasileira enfrentou um período de intensa repressão, marcado por censura e perseguição à produção cultural. Ainda assim, esse contexto autoritário deu origem a formas poderosas de resistência. Movimentos como o Tropicalismo, o Cinema Novo e os Centros Populares de Cultura emergiram como expressões críticas que uniam estética e política. Essas iniciativas ampliaram o debate sobre o papel social da arte, reforçando sua função como instrumento de contestação e transformação social (Rubim; Barbalho, 2007).

Com a redemocratização e a promulgação da Constituição de 1988, a cultura passou a ser reconhecida como um direito de todos. O artigo 215 da Constituição afirma que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional” (Brasil, 1988, art. 215). Ainda assim, como aponta Rubim (2007), as políticas culturais continuam marcadas pela desigualdade regional, social e racial, com concentração de investimentos nas grandes metrópoles e nas expressões artísticas hegemônicas.

A arte, conforme Coli (1995), deve ser compreendida como uma construção histórica,

cujos significados mudam de acordo com os contextos sociais, culturais e políticos. Embora o autor não trate diretamente da arte contemporânea, suas reflexões permitem compreender como, atualmente, as práticas artísticas vêm se expandindo para além dos espaços institucionais tradicionais. Nesse sentido, D’Andrea (2013) destaca que as tecnologias digitais e os coletivos culturais autônomos e descentralizados tensionam as formas hegemônicas de legitimação da arte. Essa que circula também pelas ruas, pelos muros, nas rodas de conversa, nas festas populares e nas expressões culturais das periferias. Rompendo com a ideia de que o fazer artístico, se limita a museus, galerias ou palcos formais.

Assim, compreender a trajetória da arte no Brasil implica reconhecer que sua história foi marcada por processos de exclusão e elitização, que colocaram as expressões culturais populares e periféricas à margem ou até mesmo as tornaram invisíveis. Ao longo do tempo, a política cultural brasileira se organizou de forma excludente, restringindo o acesso e o reconhecimento artístico principalmente às elites. Refletir sobre esse percurso é essencial para enfrentar os desafios atuais da democratização cultural e para construir políticas públicas que realmente valorizem a pluralidade e a diversidade cultural do país (Rubim; Barbalho, 2007). Nesse sentido, fazer valer o que determina a Constituição Federal de 1988 é um passo fundamental. Mais do que um dispositivo legal, trata-se de um compromisso ético com a justiça cultural, com a reparação histórica e com o reconhecimento das múltiplas vozes que compõem a identidade brasileira.

1.1.2 A virada social da arte

Ao longo do século XX, o lugar social da arte passou por uma transformação profunda. O que antes era privilégio de poucos — enclausurado em salões burgueses, templos culturais ou vitrines da elite — foi progressivamente tensionado por movimentos sociais, práticas educativas e experiências culturais que emergiram nas periferias urbanas. Essa reconfiguração é denominada neste trabalho como virada social da arte. Trata-se de uma transição que D’Andrea (2013) identifica como uma virada cultural nas periferias, na qual a cultura deixa de ser apenas um objeto de consumo para se tornar uma ferramenta de mobilização, disputa e transformação social.

Na tentativa de compreender como os próprios moradores das periferias passaram a se reconhecer enquanto sujeitos políticos e culturais, a partir de seus territórios, D’Andrea desenvolveu o conceito de “sujeitas e sujeitos periféricos” em sua tese de doutorado. A obra, ao abordar a formação desse sujeito periférico, primeiramente evidencia a construção histórica do termo “periferia” como um fenômeno social.

O uso do termo periferia, inicialmente, esteve vinculado a uma leitura predominantemente geográfica, referindo-se às áreas mais afastadas dos centros urbanos. Essa perspectiva orientou grande parte da produção acadêmica, especialmente nos programas de Geografia Humana e Antropologia Social da Universidade de São Paulo, onde se concentra uma das maiores quantidades de pesquisas sobre o tema. Embora essas produções muitas vezes articulem a periferia à ideia de território, sob uma ótica miltoniana, acabam negligenciando a dimensão cultural desses espaços, o que fragiliza suas interpretações. Ao desconsiderar essa dimensão, as análises acadêmicas tendem a reduzir a complexidade das periferias ao binômio violência e pobreza, contribuindo para o reforço de estigmas que invisibilizam a história desse local (Silva, 2019).

Embora existam diversas pesquisas acadêmicas sobre a periferia, muitas ainda partem de um olhar externo, reforçando estigmas e negligenciando a complexidade cultural desses territórios. Por isso, esta pesquisa se apoia na obra de Tiaraju Pablo D'Andrea (2013), que se destaca por adotar uma perspectiva interna, reconhecendo os sujeitos periféricos como produtores de cultura e conhecimento. Sua abordagem oferece um olhar comprometido com as vivências locais, rompendo com a tradição distanciada da academia e sendo, assim, fundamental para os objetivos deste trabalho.

Entretanto o conceito de periferia, antes de ser um conceito geográfico, é uma construção social e histórica profundamente enraizada na formação das cidades brasileiras. Como descreve a doutora em Ciências Sociais, Milene Peixoto Ávila (2006), o processo de marginalização territorial e social que marca as periferias remonta ao pós-abolição, quando os negros recém-libertos, destituídos de políticas de inserção, passaram a habitar os espaços mais precários das cidades. A ausência de oportunidades e o estigma social construíram, desde o século XIX, uma imagem do pobre — majoritariamente negro — como o “vadio”, o “perigoso”, que precisaria ser controlado. Essa representação moralizante e excludente estruturou não apenas a percepção social da pobreza, mas também o próprio desenho das cidades, segregando espacialmente aqueles que passaram a ser vistos como classes perigosas (Ávila, 2006).

Complementando essa compreensão, o doutor em Geografia Humana, André Luiz de Carvalho (2010), destaca que esse processo se intensificou com a consolidação do capitalismo e o avanço da industrialização, quando a produção do espaço urbano passou a evidenciar desigualdades socioeconômicas, estabelecendo uma oposição cada vez mais clara entre centro e periferia. A periferia se consolidou como o espaço

de moradia das populações de baixa renda, caracterizado pela precariedade no acesso a equipamentos urbanos e serviços públicos essenciais. Mesmo com a complexificação das dinâmicas urbanas — como a criação de condomínios fechados longe dos centros —, a essência do termo permanece associada aos territórios marcados pela vulnerabilidade social e pela desigualdade estrutural (Carvalho, 2010).

A definição atual de periferia foi se constituindo à medida que a periferia ganhou visibilidade social. Inicialmente, restrito ao campo acadêmico e aos estudos urbanos, o termo foi apropriado por movimentos sociais e, sobretudo, por jovens e artistas das margens, que ressignificaram seu sentido — antes pejorativo — transformando-o em identidade cultural e bandeira política (D'Andrea, 2013, p. 82):

De fato, a preponderância sobre a utilização do termo periferia começou a mudar de mãos quando uma série de artistas e produtores culturais oriundos de bairros populares começou a pautar publicamente como esse fenômeno geográfico/ social e subjetivo deveria ser narrado e abordado. [...] Posteriormente, com a entrada de jovens das periferias nas universidades, esse ponto de vista se potencializou também na esfera universitária.

A década de 1990 foi um marco para a produção cultural nas periferias brasileiras, especialmente com a ascensão dos Racionais MC's, grupo que se tornou símbolo de uma nova forma de narrar a experiência periférica “de dentro” (D'Andrea, 2013, p. 124). Suas letras, diretas e potentes, escancararam as violências do racismo, da desigualdade e da exclusão social, inaugurando um discurso radical sobre o que era ser negro, pobre e periférico no Brasil. Esse movimento, impulsionado também pelo hip-hop e por coletivos culturais emergentes, constituiu o início da formulação de um conceito próprio de periferia, elaborado pelos próprios moradores desses territórios (D'Andrea, 2013).

Nas bordas da cidade, onde tantas vezes se tenta esconder o que incomoda ao centro, nasceu uma virada. O que era visto como ausência de cultura foi, aos poucos, revelando-se como potência criadora, prática política e linguagem de resistência. Essa produção cultural emerge da vivência cotidiana, das ausências estruturais, das urgências sociais e do desejo de narrar a própria história — uma história que, por tanto tempo, foi contada de fora e de cima. Essa virada, como demonstra Tiaraju Pablo D'Andrea, possui protagonistas bem definidos: jovens, coletivos, mulheres, artistas, ativistas, moradores das periferias que, diante da

negação histórica, construíram formas próprias de existir e narrar suas vivências. A periferia, assim, deixou de ser apenas um lugar da falta e se afirmou como território de criação (D'Andrea, 2013).

A arte, nesse contexto, deixa de ser algo a ser levado “até lá” e passa a ser produzida a partir de lá. É o “falar de dentro” (D'Andrea, 2013, p. 82) que transforma a cultura periférica em referência, não como exceção, mas como centro legítimo de pensamento e criação.

A pesquisa desenvolvida por D'Andrea teve papel central nesse processo, ao sistematizar e dar visibilidade às práticas culturais que já aconteciam nas bordas da cidade, longe dos grandes centros e dos holofotes da política pública tradicional. O levantamento de dados, as entrevistas com coletivos e a leitura crítica do cenário cultural da periferia subsidiaram não apenas o debate, mas também a redação de uma própria lei (D'Andrea, 2013).

A partir dos movimentos sociais impulsionados pela pesquisa de D'Andrea, conquistou-se a aprovação da Lei nº 16.496, de 20 de julho de 2016, de Fomento à Cultura da Periferia em São Paulo. Esse avanço não foi um gesto isolado de boa vontade política, mas resultado direto de anos de articulação coletiva, embate institucional e produção de conhecimento comprometida com a transformação social. Rompeu com o modelo centralizador e elitista das políticas culturais vigentes, ao garantir recursos diretamente para os coletivos periféricos, respeitando seus modos próprios de organização, criação e autonomia (D'Andrea, 2013).

Num contexto em que o Brasil atravessava uma efervescência de mobilizações sociais — com as Jornadas de Junho de 2013 às portas e uma crescente demanda por participação e justiça social —, a conquista dessa política pública representou um marco. Ela reconheceu, pela primeira vez de forma institucional, que a cultura produzida na periferia não era carência a ser suprida, mas potência a ser fomentada (D'Andrea, 2013).

Essa virada social da arte, portanto, não se trata apenas de artistas periféricos que passam a produzir, mas de um movimento mais profundo: a constituição de uma nova cena cultural que desafia os centros hegemônicos de produção estética. O “falar de dentro”, como propõe D'Andrea, desloca o olhar para as margens da cidade, convertendo a experiência periférica em referência (D'Andrea, 2013, p.82).

A arte que nasce nos limites não busca apenas visibilidade, mas propõe outra forma de narrar o urbano, reivindicando um lugar legítimo. Trata-se de uma produção que

não está à margem da cultura, mas no centro da disputa por sentidos e representações da cidade contemporânea (D'Andrea, 2013).

É nesse contexto que a virada social da arte se afirma como uma ruptura com o modelo cultural tradicional, que historicamente excluiu os pobres e periféricos da centralidade do discurso artístico. O que emerge, em seu lugar, é uma arte implicada, coletiva, situada e necessariamente crítica — que não cabe nas molduras convencionais e que convoca a repensar o próprio papel da cultura na produção do espaço urbano e na construção dos laços sociais (D'Andrea, 2013).

1.1.3 A arte e a cultura nas bordas da cidade

A arte produzida nas periferias urbanas brasileiras manifesta-se não apenas como expressão estética, mas como uma potente ferramenta política e uma necessária afirmação de existência, diante de uma cidade que historicamente nega a esses territórios o direito à plena cidadania cultural. As bordas da cidade, lugar de moradia da maioria das pessoas pobres e negras no Brasil, são, assim, o palco de uma intensa produção simbólica, profundamente marcada pela experiência da exclusão, mas também pela inesgotável potência da criação coletiva (D'Andrea, 2013).

É nesse cruzamento entre desigualdade social e produção cultural que, segundo D'Andrea (2013), emerge o chamado “sujeito periférico”. O autor afirma que é no fazer cultural — mais especificamente nas práticas artísticas da juventude — que surge uma linguagem capaz de fissurar a narrativa hegemônica, ressignificando territórios estigmatizados e produzindo sentidos próprios sobre si e sobre o mundo. Nesse sentido, a identidade periférica não é algo dado, mas uma construção ativa, um processo contínuo que, como ele aponta, é “antes de tudo, uma formação cultural” (D'Andrea, 2013, p. 35).

Essa formação identitária e política se materializa, na prática, através da articulação de coletivos culturais, como estuda a socióloga Silvia Lopes Raimundo. Em sua tese, a autora demonstra que esses coletivos funcionam como verdadeiras plataformas micropolíticas, criando circuitos próprios de produção e fruição artística que operam à margem das instituições tradicionais. Ao fazerem isso, eles não apenas produzem arte, mas também constroem uma nova noção de território, mapeando seus próprios afetos e memórias e desafiando os mapas oficiais que tantas vezes os invisibilizam. Para Raimundo (2017), essa atuação é uma forma de resistência que disputa ativamente a narrativa e o controle sobre a cidade.

Essa produção cultural, como observa D'Andrea (2013), raramente surge de políticas públicas estruturadas, brotando da auto-organização que transforma becos, vielas e garagens em espaços de arte e resistência. Ela rompe com a ideia de uma cultura de elite, consumida passivamente, pois emerge da prática cotidiana, da oralidade e, fundamentalmente, da experiência vivida no corpo. A periferia, nesse sentido, se afirma como “produtora de cultura, e não apenas receptora ou reprodutora” (D'Andrea, 2013, p. 38), um polo de criação autêntica e original.

A essência dessa cultura que emerge do cotidiano é explorada pelo escritor e pesquisador Luiz Antonio Simas, que segundo ele, a potência da cultura popular brasileira, sobretudo a de matriz afrodiáspórica, reside no que ele chama de “o corpo encantado das ruas”. Não se trata de uma cultura intelectualizada e distante, mas de um saber que se manifesta na ginga, na dança, no jogo, na festa. Simas (2019) argumenta que o corpo é o primeiro território de resistência, e a rua, o seu palco sagrado. É nesse espaço de encontro e celebração que a vida pulsa e cria suas próprias regras, em uma filosofia popular que escapa às tentativas de controle e captura institucional (Simas, 2019).

É através dessas linguagens encarnadas — o rap, o funk, o grafite, a poesia marginal — que se constrói uma consciência crítica sobre o território, o racismo e a violência institucional. Esse processo, para D'Andrea (2013), funciona como uma “pedagogia da periferia”. Trata-se de uma educação política não formal que ensina os sujeitos a se reconhecerem como parte de uma luta coletiva, elaborando novas e potentes formas de estar no mundo.

Essa construção, entretanto, não ocorre em um vácuo, mas em um campo de intensas disputas. O conflito mais visível, destacado por D'Andrea (2013), é com o poder estatal, que frequentemente criminaliza essas manifestações. Nas suas palavras, “o jovem negro, pobre e periférico que grafita, canta rap ou dança passinho não é visto como artista, mas como suspeito” (D'Andrea, 2013, p. 43). A arte nas bordas, portanto, é um ato de enfrentamento que subverte e denuncia as formas tradicionais de dominação.

Contudo, há uma outra tensão, mais sutil, analisada pela pesquisadora Livia De Tommasi. A autora alerta para o paradoxo que surge com a visibilidade: no momento em que a cultura periférica ganha força e reconhecimento, ela se torna alvo do interesse do mercado e de políticas públicas que buscam “enquadrá-la”. De Tommasi (2013) aponta para o risco de uma domesticação dessa potência, onde a cultura, antes uma ferramenta de luta, pode ser transformada em produto de

consumo ou em um objeto de gestão, perdendo parte de sua autonomia e de seu caráter questionador.

Dessa forma, compreender a cultura que pulsa nas periferias exige um olhar que vá além da análise de suas manifestações artísticas. É preciso reconhecer a complexa trama que envolve a formação de sujeitos históricos que, por meio da arte, reconstróem suas identidades (D'Andrea, 2013); que se articulam em coletivos políticos para reinventar seus territórios (Raimundo, 2017); que celebram a vida e o saber em um corpo que dança na rua (Simas, 2019); e que, para existirem, precisam navegar um campo minado entre a repressão do Estado e as ciladas do mercado (De Tommasi, 2013). É nessa cultura, como sintetiza D'Andrea (2013), que se encontra uma das armas mais potentes na luta cotidiana por reconhecimento e dignidade.

1.2 A função da arquitetura no acesso à arte e cultura

1.2.1 A função social da arquitetura

Para além de sua dimensão física, o espaço habitado é uma construção viva, um produto das relações, dos afetos e dos conflitos que nele se desenrolam. Essa é a perspectiva defendida pelo filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre que, em sua obra *A Produção do Espaço*, ensina que o espaço não é um pano de fundo neutro para a vida, mas sim uma trama social ativamente produzida. Segundo o autor, essa produção se dá em uma constante interação entre o espaço concebido pelos técnicos e pelo poder, o espaço percebido nas rotinas diárias e, fundamentalmente, o espaço vivido, aquele que é apropriado pelas pessoas e carregado de seus símbolos e significados (Lefebvre, 2006).

Compreender o espaço como um campo de ação e produção de sentidos, como propõe Lefebvre (2006), implica reconhecer que as disciplinas que o moldam, como a arquitetura e o urbanismo, carregam em si um papel político inescapável. Cada projeto, cada edifício e cada praça interferem diretamente nessa trama social, podendo reforçar lógicas de exclusão ou, ao contrário, criar novas possibilidades de encontro e de pertencimento. A arquitetura, portanto, não apenas ocupa o espaço, mas participa ativamente de sua contínua produção (Lefebvre, 2006).

É dentro dessa compreensão do espaço como campo de disputa e significado que a perspectiva do arquiteto, urbanista e professor João Batista Vilanova Artigas (1915–1985) ganha uma força imensa. Em seu livro *A função social do arquiteto*, ele destaca que o profissional da arquitetura não deve atuar como mero criador de

formas, mas como um agente profundamente comprometido com as transformações sociais e com a coletividade. Para Artigas (1989), a prática arquitetônica deve estar conectada às demandas populares, servindo como um instrumento de emancipação e de construção da cidadania.

Na perspectiva de Artigas (1989), a arquitetura não se realiza plenamente quando se limita ao domínio técnico ou a uma estética isolada, desvinculada das necessidades humanas reais. Sua verdadeira função, e também sua beleza, brota da contribuição para uma sociedade mais justa. Nesse sentido, a técnica, tão cara ao arquiteto, só ganha um propósito maior quando é orientada por um compromisso ético com o bem comum, transformando o ato de projetar em uma tomada de posição no mundo (Artigas, 1989).

Contudo, realizar essa nobre função social no contexto brasileiro implica compreender e enfrentar um campo de batalha. É o que nos mostra a arquiteta e urbanista brasileira Raquel Rolnik em sua obra *Guerra dos lugares*. A autora descreve como a produção das cidades no Brasil segue uma lógica de segregação, guiada por interesses financeiros e por um padrão colonial que sistematicamente empurra as populações mais pobres para territórios distantes e desprovidos de infraestrutura, em um processo contínuo de exclusão (Rolnik, 2015).

Essa "guerra dos lugares", como define Rolnik (2015), materializa-se na paisagem urbana na forma de uma cidadania desigual. Enquanto as áreas centrais concentram investimentos e equipamentos, as bordas da cidade, como o bairro Nova Lima, vivenciam a ausência do Estado, o que inclui a carência de espaços públicos de cultura e lazer. Essa exclusão territorial não é um acaso, mas o resultado de um projeto de cidade que nega a uma parte de seus habitantes o direito de vivê-la em sua plenitude (Rolnik, 2015).

Nesse cenário, a arquitetura que se alinha à função social defendida por Artigas (1989) torna-se um ato de resistência. Projetar um centro cultural em um território periférico, marcado pela "guerra dos lugares" analisada por Rolnik (2015), é muito mais do que erguer um edifício: é criar uma trincheira de cidadania. Trata-se de uma intervenção que busca garantir o direito ao "espaço vivido" de Lefebvre (2006), oferecendo um lugar para o encontro, para a arte e para a construção de novas identidades coletivas, justamente onde o direito à cidade é mais negado.

1.2.2 Práticas projetuais com impacto social

FAU - USP - Vilanova Artigas

Dentre os projetos arquitetônicos que expressam de forma contundente o compromisso entre a prática projetual e sua função social, destaca-se o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), projetado por João Batista Vilanova Artigas em parceria com Carlos Cascaldi. Construído entre os anos de 1961 e 1969, o edifício constitui uma das principais expressões da chamada Escola Paulista, não apenas por suas soluções formais e estruturais, mas por consolidar, de forma exemplar, os princípios ético-estéticos que nortearam a trajetória de Artigas (Perrone, 2016; Kiyomura, 2024).

Figura 01 - Vista interna do edifício da FAU-USP.



Fonte: Brazilian Concrete, 2016. Adaptada pela autora, 2025.

O edifício da FAU, como demonstra Perrone (2016), é resultado de uma longa maturação de ideias desenvolvidas por Artigas ao longo de sua carreira, reunindo experimentações espaciais, preocupações sociais e concepções pedagógicas. Nesse sentido, ele ultrapassa a função de abrigar as atividades de ensino e aprendizagem, constituindo-se como espaço formador por excelência.

A espacialidade proposta é, por si, uma experiência educativa, uma vez que encarna, na sua própria organização física, os valores de solidariedade, coletividade e democracia (Perrone, 2016). Katinsky sintetiza a obra de Artigas como “a espacialização da democracia” (apud Kiyomura, 2024), o que reforça a potência formativa da arquitetura no cotidiano escolar, na medida em que traduz fisicamente valores como solidariedade, coletividade, liberdade e democracia. A formação cidadã, portanto, não se dá apenas nas aulas, mas na vivência cotidiana dos espaços, que estimulam o encontro, o diálogo e o senso de pertencimento (Perrone, 2016; Kiyomura, 2024).

O partido adotado por Artigas recusa a lógica funcionalista da setorização fragmentada, característica das escolas modernas do período, em favor de uma integração orgânica dos ambientes. Como explica Perrone (2016), a proposta parte de um bloco único em que os espaços se articulam visual e fisicamente, eliminando a noção tradicional de corredores e promovendo uma circulação fluida por meio de rampas que conectam todos os níveis. Tal estratégia espacial tem como objetivo não apenas facilitar o deslocamento, mas promover o convívio, o olhar cruzado, a interlocução entre os sujeitos. As rampas, como sugere Rabelo (2005 *apud* Perrone, 2016), conectam o chão à cobertura translúcida, em uma vivência contínua entre o telúrico e o transcendente.

Figura 02 - Vista das rampas da FAU-USP.



Fonte: Brazilian Concrete, 2016. Adaptada pela autora, 2025.

A circulação se dá por meio de rampas que conduzem a diversos meios-níveis, nos quais se distribuem os ambientes: biblioteca, museu, restaurante, departamentos, ateliês e salas de aula. O percurso é marcado por uma promenade arquitetônica que revela, a cada etapa, novos ângulos do edifício e seus usos, encorajando a apropriação coletiva do espaço. Não se trata de uma simples distribuição funcional, mas da construção de uma espacialidade que encarna o projeto pedagógico da escola: formar arquitetos sensíveis às relações entre técnica, arte e sociedade (Perrone, 2016).

O Salão Caramelo, situado no centro do edifício, é o coração emblemático e funcional da FAU. Ali se cruzam fluxos, olhares e vozes, configurando um espaço de convivência que rompe as fronteiras entre o acadêmico e o cotidiano. Como interpreta Kiyomura (2024), é nesse espaço generoso e aberto que se revela a articulação entre o ensino e a cidade, tornando visível a vocação pública e integradora da arquitetura de Artigas. A arquitetura, nesse caso, funciona como mediação entre o indivíduo e a coletividade, potencializando a construção de uma comunidade acadêmica ativa.

Ao propor uma entrada sem portas e ambientes dispostos em torno de um vazio central compartilhado, Artigas concebe uma espacialidade democrática, que se opõe à lógica da segmentação e do controle. Segundo o próprio arquiteto, citado por Katinsky (apud Kiyomura, 2024), o edifício da FAU foi pensado como “a espacialização da democracia”, ideia que se traduz na transparência dos percursos, na ausência de barreiras e na valorização do espaço comum. Assim, o projeto rompe com o modelo escolar disciplinador, propondo uma arquitetura que educa pelo convívio e pela liberdade.

Figura 03 - Vista externa do edifício da FAU-USP.



Fonte: Brazilian Concrete, 2016. Adaptada pela autora, 2025.

O edifício da FAU-USP é, portanto, mais que um abrigo para atividades didáticas: constitui um instrumento de formação cidadã. Por meio de sua espacialidade generosa, aberta e integrada, ele propõe um modo de viver o espaço que corresponde a um modo de estar no mundo, em que a vivência cotidiana dos ambientes promove o encontro, o diálogo e a construção social. Ao articular os espaços da escola com os espaços da cidade, a arquitetura de Artigas afirma-se como ética materializada, uma experiência de formação que ultrapassa o campo da técnica e da estética e revela a capacidade transformadora dos espaços, no sentido de fomentar relações sociais, aprendizados e sensações (Perrone, 2016; Kiyomura, 2024).

Hospitais da Rede Sarah Kubitschek – João Filgueiras Lima (Lelé)

Em um contraponto direto à frieza e impessoalidade que historicamente marcaram a arquitetura hospitalar, os projetos desenvolvidos por João Filgueiras Lima, o Lelé, para a Rede Sarah Kubitschek emergem como um marco da humanização no Brasil. Essa subversão da noção do hospital como um lugar de sofrimento é o cerne da análise da pesquisadora em arquitetura Marisa Eulálio Rocha (2011), que aponta a obra de Lelé como uma proposta que atua como ferramenta terapêutica, capaz de promover o bem-estar e acelerar o processo de cura dos pacientes. Sua obra, portanto, representa um poderoso precedente de como a prática projetual, quando guiada por um profundo compromisso social, pode transformar radicalmente a experiência humana em um espaço.

Figura 04 - Vista externa do Hospital Sarah Kubitschek Salvador.



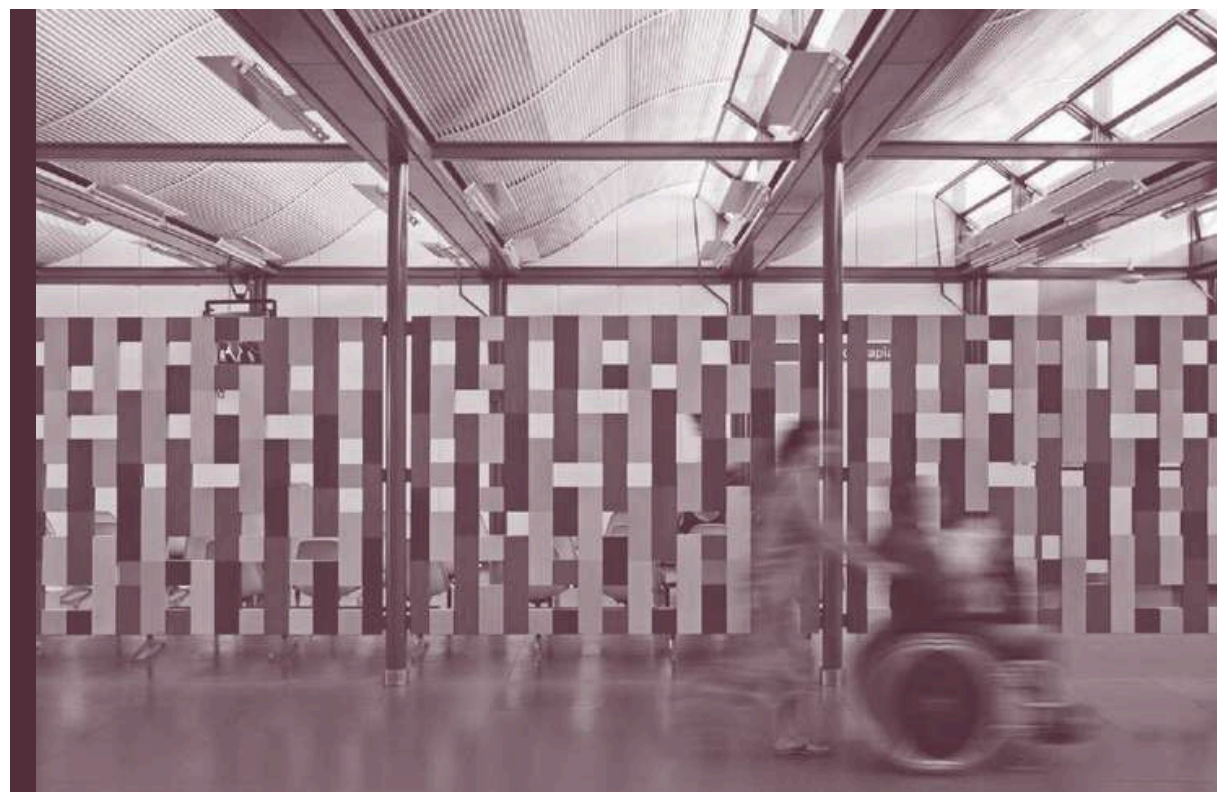
Fonte: ArchDaily, 2012. Adaptada pela autora, 2025.

A potência da arquitetura de Lelé não reside apenas no produto final, mas em um processo de projeto contínuo e integrado, que tem como ponto de partida uma imersão nas necessidades físicas e psicológicas dos usuários. Como detalha a pesquisadora Marieli Azoia Lukiantchuki (2024), Lelé estabelecia uma "estreita relação com os usuários dos hospitais Sarah, tanto os profissionais de saúde como os pacientes, antes mesmo da concepção do projeto" (Lukiantchuki, 2024, p. 8). Essa filosofia projetual, focada em criar espaços para manter as pessoas saudáveis e não apenas para tratar doentes, foi aprimorada pela própria vivência do arquiteto, que, por ter convivido com hospitais como paciente, desenvolveu uma sensibilidade única para a questão. Em suas próprias palavras:

Por incrível que pareça, eu acho que o que eu aprendi mais com o projeto de hospitais foi humanidade, sabe?! [...] Esse convívio diário com a fragilidade da pessoa que está doente te dá uma humanidade maior. Uma sensação de que o ser humano precisa de solidariedade, se apoiar um nos outros, cuidar do seu próximo (Lima, 2010 apud Lukiantchuki, 2024, p. 10).

Essa compreensão de que "o mais importante é o ser humano", como afirma Lelé em depoimento registrado por Rocha (2011, p. 77), é a espinha dorsal de todo o seu trabalho na Rede Sarah. A funcionalidade técnica, embora rigorosamente atendida, subordina-se a um objetivo maior: curar também a "dor espiritual". Para Lelé, a beleza não é um adorno, mas um elemento funcional que "alimenta o espírito" (Rocha, 2011, p. 82). Essa busca pela humanização através da beleza se materializa na célebre parceria com o artista Athos Bulcão, cujos painéis coloridos e obras de arte se integram à arquitetura, transformando os ambientes hospitalares em espaços mais alegres e estimulantes. A arte deixa de ser um objeto de contemplação distante e passa a fazer parte do processo de cura, fazendo com que o paciente se sinta mais valorizado e respeitado (Rocha, 2011; Lukiantchuki, 2024).

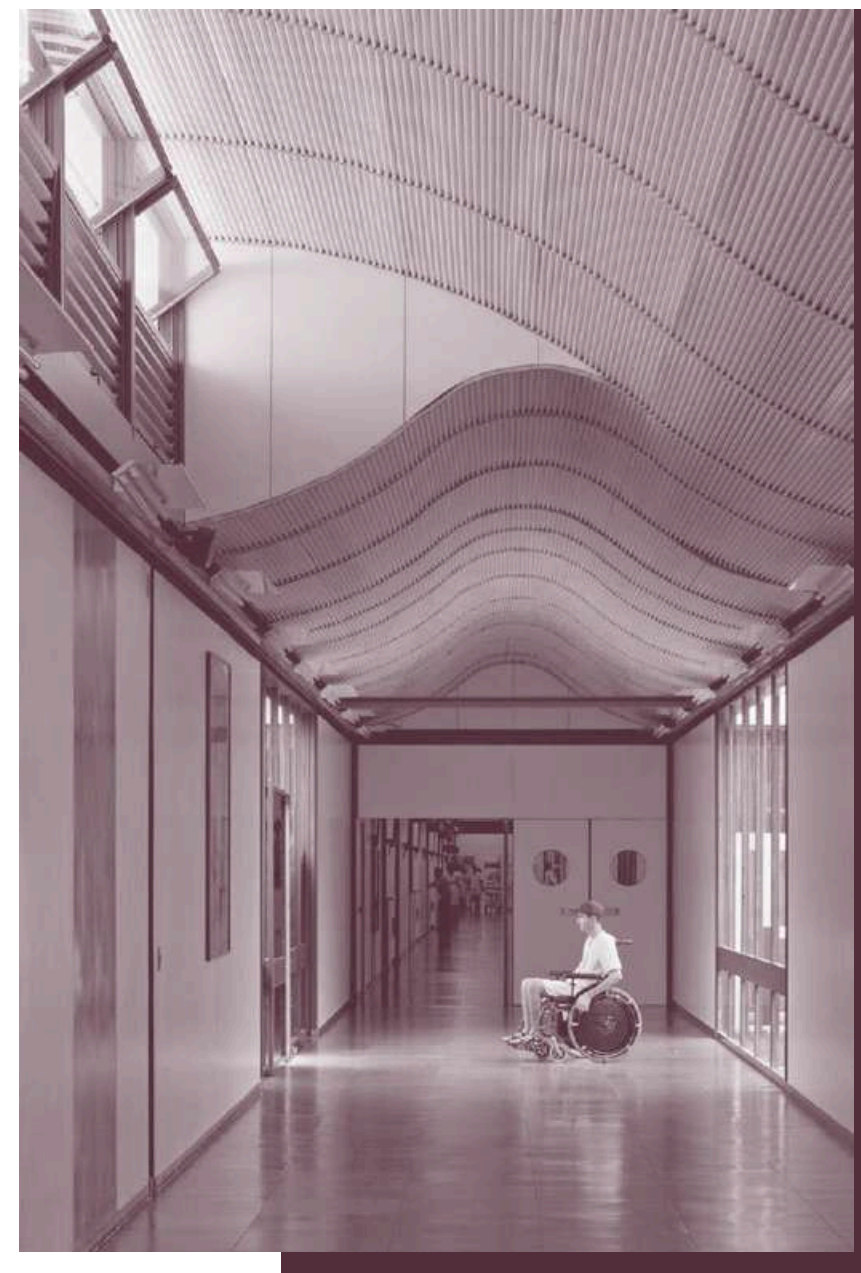
Figura 05 - Vista interna dos painéis no Hospital Sarah Kubitschek Salvador.



Fonte: ArchDaily, 2012. Adaptada pela autora, 2025.

Essa sensibilidade social caminha lado a lado com uma notável inovação técnica e uma profunda consciência ambiental. Lelé foi um pioneiro na utilização de recursos naturais para garantir o conforto, muito antes de o discurso da sustentabilidade se popularizar. Em seus projetos, a iluminação e a ventilação naturais são protagonistas, com o uso de sheds, espelhos d'água e galerias de captação de ar que, além de gerarem economia de energia, combatem a infecção hospitalar e criam ambientes mais humanos e saudáveis (Lukiantchuki, 2024, p. 13). Essa lógica se estende à flexibilidade construtiva, marcada pelo uso de componentes pré-fabricados em sistemas modulares, que o próprio arquiteto descreve como "um lego gigante, peças que se encaixavam, que podiam ser montadas e desmontadas" (Menezes, 2004 *apud* Rocha, 2011, p. 82).

Figura 06 - Vista interna do Hospital Sarah Kubitschek Salvador.

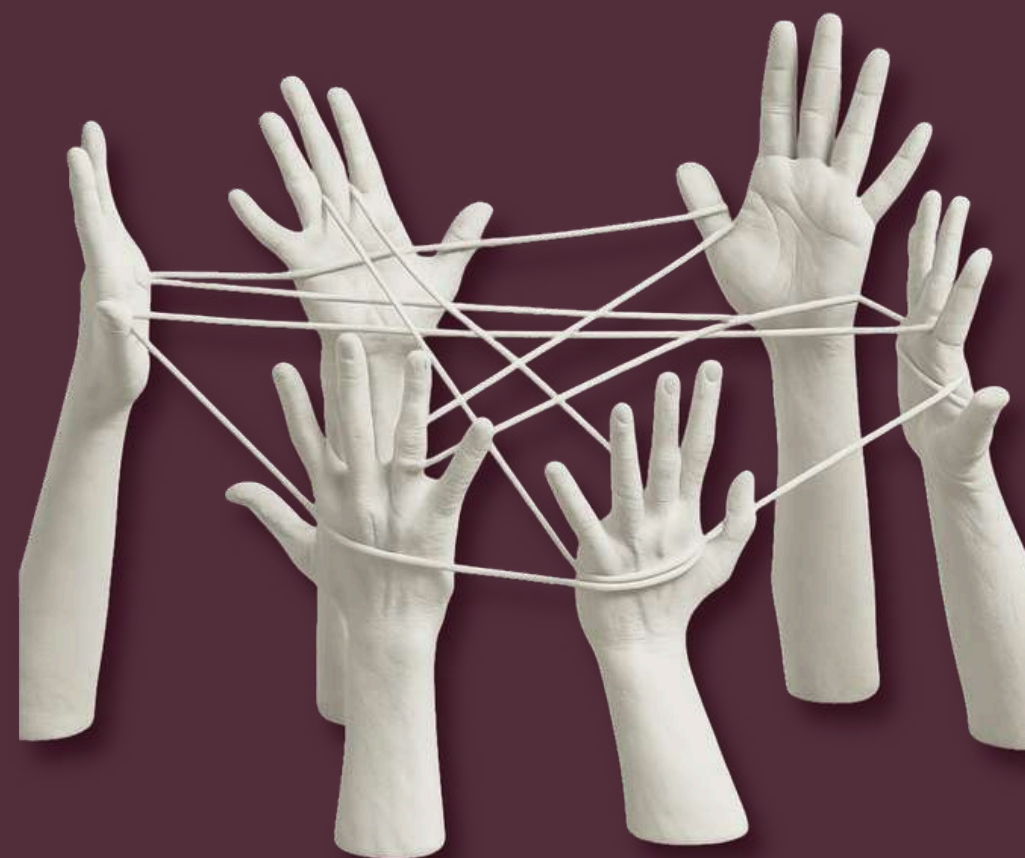


Fonte: ArchDaily, 2012. Adaptada pela autora, 2025.

Dessa forma, a obra de Lelé para a Rede Sarah Kubitschek constitui um exemplo fundamental de como a arquitetura pode ser uma prática de cuidado. Ao integrar de forma inseparável a inovação técnica, a consciência ambiental e, acima de tudo, um compromisso ético com a dignidade humana, Lelé demonstra que mesmo o programa mais complexo e funcional, como o de um hospital, pode e deve ser um espaço de acolhimento e beleza. Seus projetos ensinam que a verdadeira função social da arquitetura se revela quando ela se coloca a serviço da vida, em sua totalidade.

02

COMUNIDADES QUE EDUCAM



Este capítulo aprofunda a compreensão dos centros culturais em contextos periféricos, evidenciando sua evolução de espaços formais para locais de vivência e produção cultural, onde a arte emerge como ferramenta de resistência e transformação social. Apresenta a Nova Cartografia Social como estudo teórico para analisar a desigualdade socioespacial no acesso à cultura em Campo Grande (MS), revelando a concentração de equipamentos no centro e os significativos vazios nas periferias. Aprofundando essa realidade, o texto realiza uma leitura detalhada da sede atual do GIC, identificando suas limitações de estrutura. Essa análise é complementada por uma memória vivida e relatos de usuários, que ilustram o profundo impacto social do projeto na formação de indivíduos e no acesso à arte, sublinhando a importância de intervenções que potencializem esses espaços transformadores.

2.1 Dinâmicas espaciais dos centros culturais periféricos

2.1.1 Origem dos centros culturais nas periferias urbanas

Como analisa Giovana Cruz Alves (2010), a arquitetura dos museus e centros culturais acompanhou o processo da arte e cultura nas bordas da cidade, deixando de priorizar estruturas monumentais e neutras – como os cubos brancos, voltados à contemplação silenciosa – para apostar em espaços híbridos, abertos, multifuncionais e sensíveis às demandas sociais. A autora destaca que os museus contemporâneos deixaram de ser "templos" para se tornarem "fóruns": ambientes onde a arte não só é exibida, mas debatida, vivenciada, misturada com o cotidiano e com outras formas de expressão. A virada arquitetônica operada por Lina Bo Bardi, especialmente com o MASP e o SESC Pompeia, é emblemática dessa transição, ao defender uma arquitetura voltada à dignidade cívica, ao encontro e ao uso coletivo (Alves, 2010, p. 6).

Essa mutação do espaço cultural acompanha uma transformação ainda mais ampla: a da sujeita e do sujeito periférico como protagonistas das práticas culturais urbanas. Como aponta D'Andrea (2013), as periferias passaram a ser territórios de invenção simbólica e resistência política, onde a cultura deixa de ser apenas um "acesso" para se tornar produção autônoma, construída por e para aqueles historicamente excluídos das estruturas oficiais. A arte, nesse contexto, não é apenas linguagem estética, mas forma de organizar a vida, narrar experiências, disputar visibilidade e afirmar modos de existência negados pela cidade formal (D'Andrea, 2013).

D'Andrea (2013) mostra que o surgimento de coletivos, saraus, grupos de teatro, dança, hip-hop, grafite e outros movimentos nas periferias de São Paulo nos anos 2000 revela um deslocamento político da arte: "a cultura se torna o principal modo de organização das juventudes periféricas, ao mesmo tempo linguagem de denúncia e estratégia de construção de futuro" (D'Andrea, 2013, p. 57). Nessa virada, o acesso ao museu ou ao centro cultural tradicional não basta, é necessário reconstruir os próprios espaços e sentidos da cultura, de forma horizontal, comunitária e situada.

Esse processo também impõe desafios à arquitetura. Como lembra Alves (2010), não se trata apenas de desenhar edifícios culturais modernos, mas de questionar para quem, com quem e a partir de que práticas esses espaços são projetados. Em vez de impor um modelo eurocêntrico ou mercantilizado de cultura, os centros culturais devem responder às dinâmicas do território, escutar as vozes locais e permitir que a arte aconteça em múltiplas linguagens, com diferentes corpos e narrativas (Alves, 2010).

A virada social da arte, portanto, não é apenas simbólica – ela é espacial, política e pedagógica. Ela desafia os campos da cultura, da arquitetura e da gestão pública a repensarem suas práticas a partir das margens, onde a arte resiste não como ornamento, mas como necessidade vital. E, nesse sentido, torna-se fundamental reconhecer os sujeitos periféricos não como destinatários da cultura, mas como seus produtores e agentes transformadores.

2.1.2 A Nova Cartografia Social: Fundamentos e Abordagem Metodológica

A cartografia, tradicionalmente percebida como um simples reflexo da realidade espacial, tem sido reavaliada pelas ciências humanas. Ao contrário do que se costuma pensar, o mapa não é apenas uma representação neutra do território ou um simples desenho que indica localizações. Trata-se, na verdade, de um discurso visual carregado de ideologia, poder e intenção. Para o historiador da cartografia John Brian Harley, autor da chamada Nova História da Cartografia, os mapas devem ser compreendidos não como espelhos do mundo, mas como "simulacros", isto é, construções sociais que expressam valores, interesses e relações de poder. Como ele afirma (Harley, 2023, p. 9):

Em vez de pensarmos que os mapas são um espelho do mundo, passamos a vê-los como um simulacro: algumas vezes, mais importante que o território representado; freqüentemente, uma re-descrição do mundo em toda a sua diversidade cultural.

Essa reinterpretação crítica da cartografia rompe com o paradigma técnico e neutro que historicamente moldou os mapas, destacando que sua produção está sempre associada aos valores, disputas e hierarquias de cada tempo e sociedade. Segundo os arquitetos e urbanistas Neison Cabral Ferreira Freire e Ana Cristina de Almeida Fernandes, "o processo de mapear nunca foi ideologicamente neutro", pois desde os tempos mais remotos, a representação gráfica dos territórios serviu para sustentar o poder de elites políticas e econômicas. Durante séculos, o fazer cartográfico foi uma prática restrita ao Estado e aos grupos dominantes, custosa e tecnicamente inacessível às populações comuns (Freire; Fernandes, 2009).

Até a década de 1980, a cartografia era uma prática técnica restrita a órgãos estatais e grupos com alto poder econômico, dada a complexidade e o custo das ferramentas disponíveis. Entretanto, com a chamada "revolução da microinformática", surgiram possibilidades concretas de democratização das geotecnologias. A popularização da internet, a queda no custo dos softwares de mapeamento e o avanço das

tecnologias digitais permitiram que novos sujeitos sociais — comunidades historicamente excluídas — passassem a produzir seus próprios mapas, reivindicando seus territórios e narrativas (Freire; Fernandes, 2009).

É nesse contexto que surge o movimento da Nova Cartografia Social, que compreende o mapa como uma ferramenta de luta e visibilidade para grupos historicamente marginalizados. De acordo com Freire e Fernandes, comunidades tradicionais e periféricas vêm se apropriando da cartografia como estratégia de autoafirmação: “diversas comunidades pobres ou socialmente marginalizadas estão se reunindo em oficinas de mapas, objetivando se afirmar espacialmente e assim poder legitimar suas próprias reivindicações” (Freire; Fernandes, 2009, p. 16). Os mapas deixam de ser apenas instrumentos técnicos e passam a operar como meios de denúncia, mobilização e empoderamento.

Nesse sentido, a cartografia passa a operar não apenas como técnica de localização, mas como um discurso que revela desigualdades, silenciamentos e invisibilidades. Como afirma Harley, compreender os mapas como instrumentos de poder/saber é essencial para que se possa romper com as narrativas únicas e permitir a emergência de múltiplas vozes e geografias subalternas (HARLEY, 2005).

A cartografia, historicamente, esteve vinculada à consolidação de projetos de poder, funcionando como um recurso técnico e político nas mãos das elites para afirmar domínio sobre territórios. Longe de ser um registro neutro da realidade, mapear sempre implicou decisões seletivas sobre o que representar, de que forma e com qual intenção.. Dessa forma, a cartografia atuou — e ainda atua — como um instrumento de gestão territorial, consolidando fronteiras, organizando a ocupação do solo e reforçando hierarquias sociais e políticas. Ao delimitar espaços, os mapas também produzem narrativas: visibilizam determinados grupos enquanto silenciam outros, operando como dispositivos de exclusão ou legitimação. Por isso, compreender os mapas como construções sociais e históricas permite problematizar seu papel nas disputas por território e identidade.

No presente trabalho, esse conjunto teórico é utilizado exclusivamente como base de interpretação crítica, funcionando como referencial de estudo e inspiração conceitual para a construção do mapeamento realizado — que é individual, exploratório e não envolve oficinas ou participação comunitária. Assim, a cartografia social não é aplicada como método participativo, mas como fundamento teórico que orienta e fortalece a análise crítica do território, permitindo identificar e evidenciar os vazios de políticas públicas que ainda persistem.

2.1.3 Mapeamento dos equipamentos e espaços culturais existentes em Campo Grande - MS

Esta pesquisa tem por objetivo identificar os vazios urbanos relacionados ao acesso à arte e à cultura na cidade de Campo Grande (MS), buscando evidenciar a centralidade dos equipamentos e espaços culturais e as lacunas existentes, sobretudo nas bordas da cidade. Nesse contexto, o mapeamento é empregado não como um registro neutro, mas como uma ferramenta de análise crítica, capaz de revelar e problematizar a distribuição desigual dos recursos culturais, alinhando-se à premissa de que o ato de mapear não é ideologicamente neutro (Freire; Fernandes, 2009)

Para atingir este propósito, a metodologia adotada baseou-se em uma pesquisa exploratória. O levantamento das instituições foi realizado por consulta a bancos de dados online, como o da ONGs Brasil e o site do Ministério Público de Mato Grosso do Sul, com foco em entidades beneficiárias de Termos de Ajustamento de Conduta (TACs). Contudo, a principal ferramenta para localização e verificação das informações foi no Google Maps e em redes sociais, através de buscas ativas por termos como "ONGs em Campo Grande - MS", "projetos sociais em Campo Grande - MS", "institutos", “centros culturais”, "teatros", entre outros.

A etapa de coleta de dados mostrou um desafio particular na identificação dos espaços, principalmente as iniciativas não governamentais. Alguns bancos de dados online apresentaram informações limitadas ou desatualizadas (como notado em certas buscas na plataforma ONGs Brasil), a localização de muitos desses pontos foi possível por meio de pesquisas em notícias de jornais locais e páginas próprias nas redes sociais, como o Instagram. Tal cenário não apenas demonstra a dificuldade em mapear a diversidade cultural da cidade, mas também evidencia uma lacuna na preocupação dos órgãos oficiais em localizar e registrar a totalidade das iniciativas existentes, menos ainda em compreender o acesso da população a essas, ou se a oferta cultural é de fato suficiente e equitativa.

Para a representação no mapa da cidade, a localização de todas as instituições foi referenciada geograficamente tomando suas sedes como ponto de partida. Foram utilizados o Google Earth e o QGIS como ferramentas para a georreferenciação e a elaboração visual do mapa, garantindo a precisão e a capacidade de análise dos dados espaciais.

Para organizar e apresentar a complexidade da oferta cultural da cidade de Campo

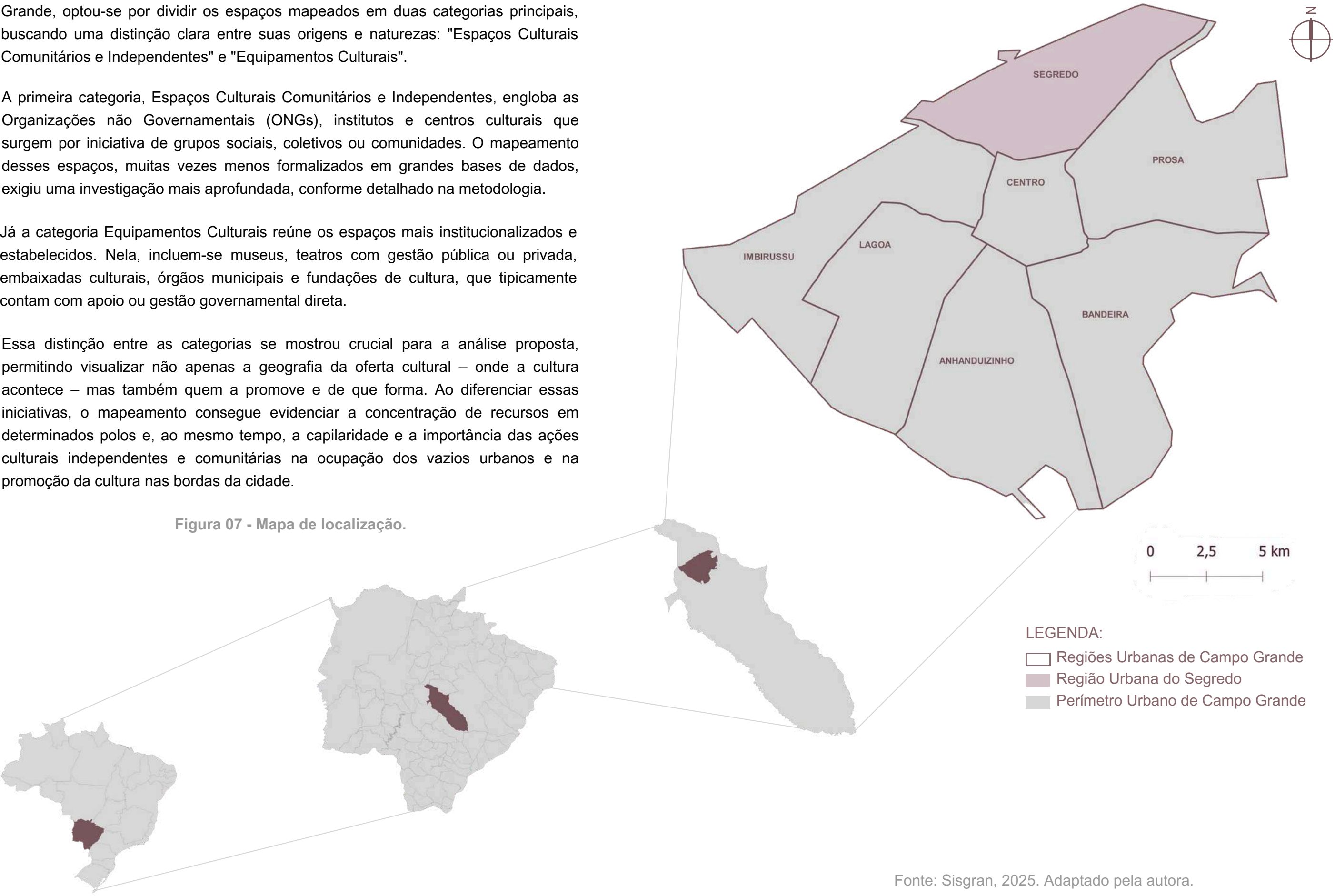
Grande, optou-se por dividir os espaços mapeados em duas categorias principais, buscando uma distinção clara entre suas origens e naturezas: "Espaços Culturais Comunitários e Independentes" e "Equipamentos Culturais".

A primeira categoria, Espaços Culturais Comunitários e Independentes, engloba as Organizações não Governamentais (ONGs), institutos e centros culturais que surgem por iniciativa de grupos sociais, coletivos ou comunidades. O mapeamento desses espaços, muitas vezes menos formalizados em grandes bases de dados, exigiu uma investigação mais aprofundada, conforme detalhado na metodologia.

Já a categoria Equipamentos Culturais reúne os espaços mais institucionalizados e estabelecidos. Nela, incluem-se museus, teatros com gestão pública ou privada, embaixadas culturais, órgãos municipais e fundações de cultura, que tipicamente contam com apoio ou gestão governamental direta.

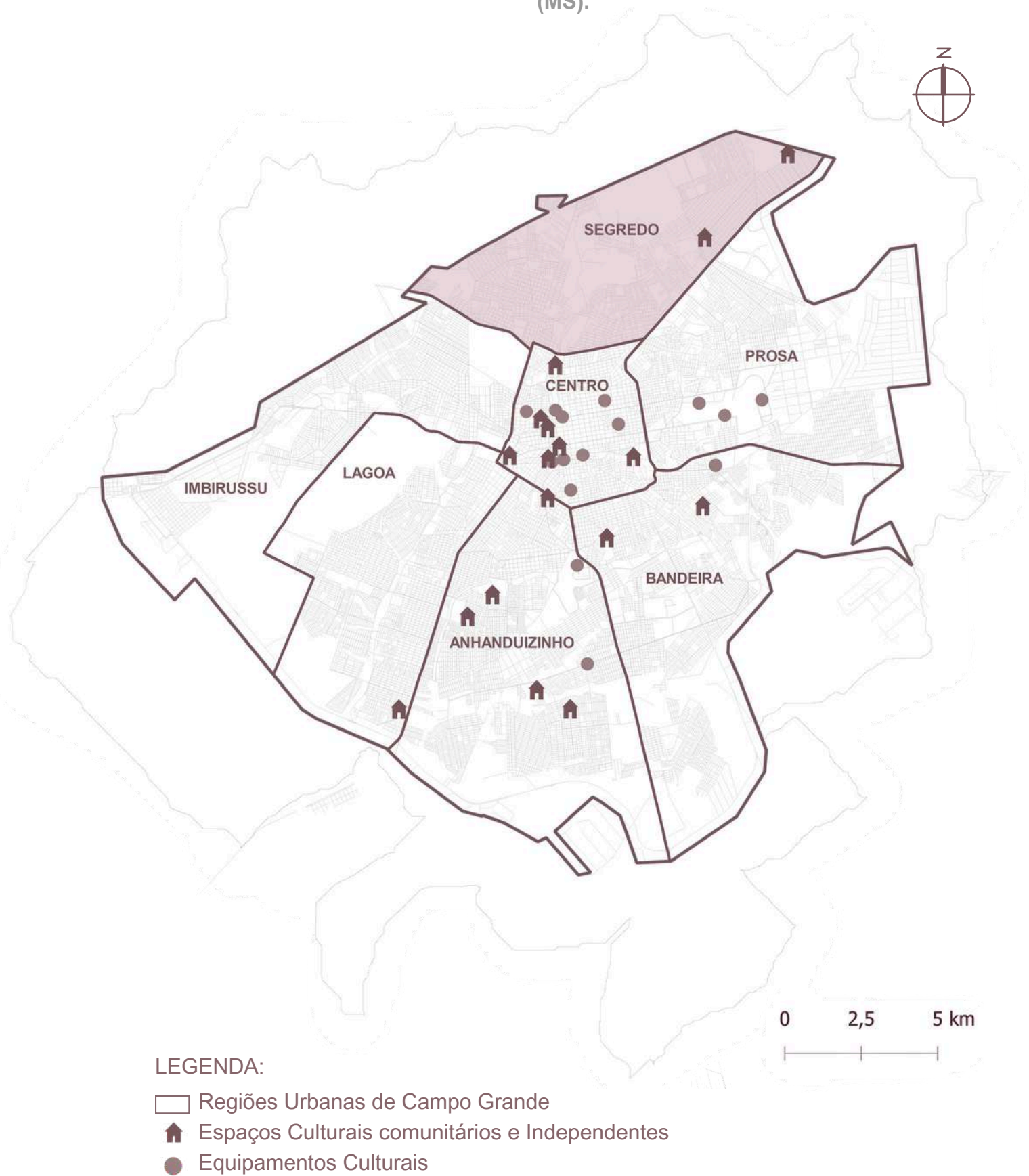
Essa distinção entre as categorias se mostrou crucial para a análise proposta, permitindo visualizar não apenas a geografia da oferta cultural – onde a cultura acontece – mas também quem a promove e de que forma. Ao diferenciar essas iniciativas, o mapeamento consegue evidenciar a concentração de recursos em determinados polos e, ao mesmo tempo, a capilaridade e a importância das ações culturais independentes e comunitárias na ocupação dos vazios urbanos e na promoção da cultura nas bordas da cidade.

Figura 07 - Mapa de localização.



Fonte: Sisgran, 2025. Adaptado pela autora.

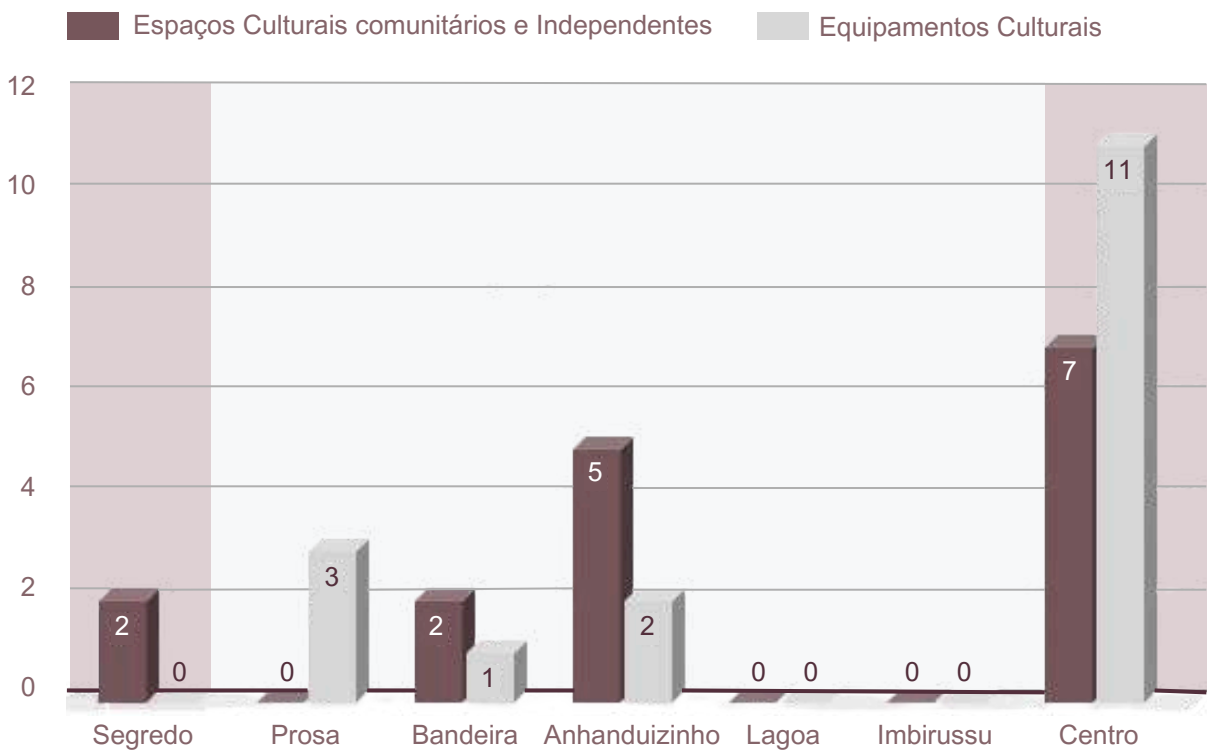
Figura 08 - Mapa dos equipamentos e espaços culturais em Campo Grande (MS).



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

O mapeamento dos equipamentos e espaços culturais em Campo Grande (MS) revela um padrão de distribuição que confirma a ideia inicial sobre a concentração de recursos culturais na área central e a presença de vazios importantes nas áreas periféricas da cidade. A forma como esses dados se organizam evidencia essa diferença de maneira clara, como ilustrado no gráfico a seguir.

Gráfico 01 - Quantidade dos equipamentos e espaços culturais em Campo Grande (MS), por Região Urbana.



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

É possível perceber uma forte concentração de Equipamentos Culturais na Região Urbana do Centro. Essa área central reúne a maioria desses espaços mais institucionalizados, como o Centro Cultural José Octávio Guizzo, o Sesc Teatro Prosa, Museu Dom Bosco, entre outros. Essa predominância no centro da cidade reflete a maneira como os investimentos e a infraestrutura cultural foram historicamente direcionados para áreas de maior poder econômico e fácil acesso para as elites, que tradicionalmente definem o que é a cultura. Já as regiões do Segredo, onde se localiza o Bairro Nova Lima, a região do Lagoa e do Imbirussu, não possuem nenhum equipamento cultural.

No que diz respeito aos Espaços Culturais Comunitários e Independentes, a Região

Urbana do Centro também concentra a maior quantidade, com 7 unidades. Na sequência, a região do Anhanduizinho apresenta um número expressivo de 5 unidades. No entanto, ao se considerar a extensão dessa região, tal quantidade é vista como insuficiente para atender plenamente às demandas culturais locais.

Para uma compreensão detalhada dos elementos que compõem o estudo realizado e para fundamentar a análise apresentada, a Tabela 01 a seguir lista todos os espaços e equipamentos culturais catalogados em Campo Grande (MS), organizados por região urbana e suas respectivas categorias.

Tabela 01 - Lista dos equipamentos e espaços culturais em Campo Grande (MS), por Região Urbana.

Região Urbana	Espaços Culturais Comunitários e Independentes	Equipamentos Culturais
Segredo	GIC Viver - Bem	-
	Projeto Água	
Prosa	-	Centro de Convenções Arquiteto Rubens Gil de
		MCDB - Museu das Culturas Dom Bosco
		Museu de Arte Contemporânea de MS -
Bandeira	Instituto Cerrado Central - Centro Cultural	Memorial da Cultura Indígena - Cacique Enir Teresa
	Associação Lar do Pequeno Assis - ONG	
Anhanduizinho	Projeto Tocando em Frente - ONG	Teatro Glauce Rocha
	Thiesen - ONG	Museu José Antônio Pereira
	Projeto Som & Vida	-
	Instituto Maná do Céu para os Povos	
	Instituto Cultural Tayó	
Lagoa	-	-

Região Urbana	Espaços Culturais Comunitários e Independentes	Equipamentos Culturais
Imbirussu	-	-
Centro	Fundação Manoel de Barros - Centro Cultural	Museu de História da Medicina MS
	Fundação Barbosa Rodrigues - ONG	Centro Cultural José Octávio Guizzo
	Casa de Cultura	Sesc Teatro Prosa
	Embaixada Cultural - Centro Cultural Indígena	MUARQ - Museu de Arqueologia da UFMS
	Plataforma Cultural	Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul
	Casa de Ensaio	Estação Cultural Teatro Mundo
	Flor e Espinho Teatro - Associação OSCIP	Armazém Cultural
	-	Teatro Dom Bosco
		Museu Casa - Quintal Manoel de Barros
		Teatro Allan Kardec
		Arquivo Histórico de Campo Grande - ARCA

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

O mapeamento realizado neste trabalho evidencia de forma prática a distribuição dos espaços culturais em Campo Grande. Ficou claro que a maior parte dos equipamentos culturais se concentra na área central da cidade, em contraste com a presença de vazios significativos nas periferias. Embora existam iniciativas culturais comunitárias e independentes nessas regiões mais afastadas, elas não conseguem suprir integralmente as lacunas deixadas pela ausência de uma política cultural mais ampla e estruturada. Assim, o mapa produzido funciona como um diagnóstico visual da desigualdade socioespacial no acesso à cultura, reforçando a urgência de se pensar e agir em direção a uma distribuição mais justa e inclusiva dos recursos culturais em toda a cidade.

2.2 Diagnóstico social do bairro

Para uma melhor compreensão da necessidade da proposta no bairro Nova Lima, será feita a análise de seus aspectos demográficos e sociais. O bairro Nova Lima destaca-se como o mais populoso de Campo Grande (MS), conforme dados do Censo 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), apresentados no Perfil Socioeconômico de Campo Grande 2024. A Tabela 02, a seguir, ilustra a população dos cinco bairros mais populosos da cidade:

Tabela 02 - População dos cinco bairros mais populosos de Campo Grande - 2022.

Bairro	População (2022)
Nova Lima	41.131
Centro Oeste	37.671
Aero Rancho	36.374
Nasser	33.403
São Conrado	24.944

Fonte: Perfil Socioeconômico de Campo Grande 2024 - Capítulo 4.

Essa informação é fundamental, pois indica uma grande concentração populacional no território, o que naturalmente gera demandas elevadas por infraestrutura, serviços públicos e equipamentos sociais, incluindo os culturais. A Tabela 03, a seguir, apresenta o perfil populacional detalhado com base nos dados do Censo Demográfico de 2010. Essas informações são fundamentais para compreender a composição da comunidade e suas características predominantes em relação a gênero, faixas etárias e indicadores de idade.

Tabela 03 - Perfil Demográfico do Bairro Nova Lima - 2010.

Variáveis	Nova Lima
População total	35.519
População masculina	17.439
População feminina	18.080

Variáveis	Nova Lima
População com idade de 0 a 4 anos	3.395
População com idade de 0 a 14 anos	10.259
População com idade de 15 a 64 anos	23.736
Proporção da população no total da Região Urbana (%)	32,6
Idade média	27,84
Idade mediana	25,9

Fonte: Perfil Socioeconômico de Campo Grande 2024 - Capítulo 4.

Em 2010, o bairro contava com 35.519 habitantes, sendo a população feminina ligeiramente maior que a masculina e um perfil de uma população jovem. Essa característica demográfica sugere uma comunidade com grande potencial de engajamento em atividades culturais e educacionais, mas que também demanda espaços e programas voltados para o desenvolvimento juvenil.

É importante ressaltar a diferença temporal entre os dados: a população total de 2022 (41.131 habitantes) é significativamente maior do que a de 2010 (35.519 habitantes). Esse aumento de aproximadamente 5.600 habitantes em 12 anos demonstra um crescimento populacional contínuo no bairro, o que intensifica ainda mais a necessidade de equipamentos públicos e culturais, como o proposto Centro Cultural GIC. Embora os dados de 2010 sobre a composição etária e de gênero forneçam uma base valiosa, é plausível que o perfil demográfico do bairro tenha evoluído para acompanhar esse crescimento, mantendo, contudo, a característica de um bairro populoso e com demandas crescentes por serviços e infraestrutura.

Tabela 04 - Ranking de Renda per Capita dos Bairros de Campo Grande (MS) - 2010.

Posição	Bairro	Renda per capita (R\$)
1º	Chác. Cachoeira	3.845,32
2º	Itanhangá	3.774,70
3º	Jd. dos Estados	3.649,00
4º	São Bento	3.276,58
5º	Centro	2.948,86
...		
62º	Nova Lima	407,04
...		
67º	Lajedo	332,65
68º	Caiobá	299,63
69º	Noroeste	278,57

Fonte: Perfil Socioeconômico de Campo Grande 2024 - Capítulo 5.

Aprofundando a compreensão da realidade socioeconômica de Campo Grande, a análise da Tabela 04: Ranking de Renda per Capita dos Bairros de Campo Grande (MS) - 2010 revela uma notória correlação entre a localização geográfica dos bairros e sua renda per capita. Torna-se evidente que os bairros com maior renda concentram-se predominantemente na região central e consolidada da cidade.

Em contrapartida, os dados confirmam que os bairros localizados nas margens urbanas da cidade, historicamente menos providos de investimentos, tendem a apresentar as menores rendas per capita. Nesse cenário, o bairro Nova Lima, objeto central deste estudo e situado na periferia de Campo Grande, encontra-se em uma preocupante 62ª posição no ranking de 69 bairros, com uma renda per capita de apenas R\$ 407,04 em 2010. Essa baixa renda, aliada à sua localização periférica, aprofunda a compreensão dos desafios enfrentados por sua população.

Essa dinâmica de segregação espacial e econômica reforça a urgência e a relevância de intervenções arquitetônicas e sociais que busquem mitigar as

desigualdades urbanas. A carência de acesso a recursos e oportunidades nessas regiões marginalizadas sublinha a necessidade premente de investir em equipamentos locais que promovam o desenvolvimento humano, cultural e social, garantindo o direito à cidade e a uma vida plena, independentemente da localização geográfica.

2.3 A sede do GIC: entre o que é e o que pode ser

2.3.1 Leitura do espaço existente

O presente tópico dedica-se à análise detalhada da sede atual da ONG GIC (Figura 09), localizada na Rua Randolpho Lima, 326, bairro Nova Lima, Campo Grande - MS, CEP 79017-031. A compreensão profunda do ambiente construído existente, suas qualidades e deficiências, é fundamental para o embasamento da proposta projetual, visando otimizar a funcionalidade e o conforto dos usuários.

Figura 09 - Fachada da sede atual do GIC Viver - Bem.



Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

A sede do GIC está implantada em um terreno de 720 m², com uma área edificada total de 349,28 m². Sua relevância para a comunidade do bairro Nova Lima e adjacências é consolidada por uma trajetória que se inicia em 1998 (Campos, 2016 *apud* Martins, 2016).

As informações sobre o histórico da ONG foram obtidas a partir de entrevista com a diretora da ONG, Anelza Leite Campos, realizada em 12 de agosto de 2016. Essa entrevista foi publicada no Trabalho de Conclusão de Curso "Escola de Música Erudita para a ONG Viver Bem", de Anna Luíza Zamai Martins (2016).

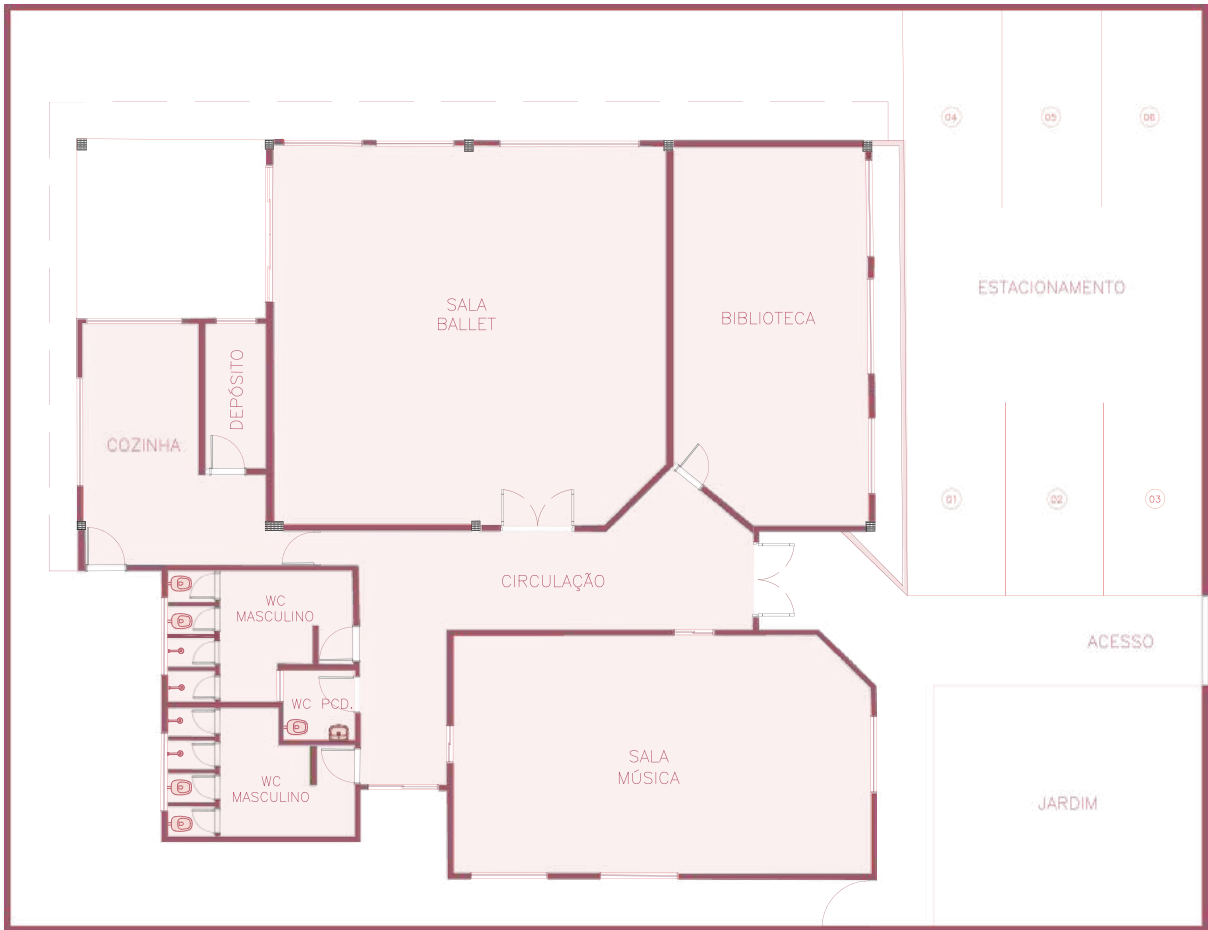
O trabalho social que originou a ONG surgiu da percepção da necessidade de impulsionar a vida das pessoas por meio da cidadania, para além da mera assistência social, que foi como começou a atuação da coordenadora (Campos, 2016 apud Martins, 2016). Através da ajuda de uma igreja, começou um novo início em um salão cedido, no final de um corredor do bairro Nova Lima. Este salão, inicialmente sem acabamentos, foi reformado com esforços da comunidade e parcerias, recebendo piso e pintura, visando proporcionar dignidade aos usuários.

Foi nesse contexto que o projeto buscou a inclusão de atividades culturais, inicialmente com o *ballet* clássico, através de colaborações como a da MACE, que cedeu professores. Posteriormente foram incluídas atividades como aulas de inglês e artesanato para mães, com foco em crianças e adolescentes de 7 a 17 anos (Campos, 2016 apud Martins, 2016).

Porém a ONG se viu novamente sem espaço, após dois anos de atividades, quando a igreja precisou do espaço. Com isso a coordenadora decidiu recomeçar, levando ao atual local onde o GIC se localiza, retomando as atividades. As aulas de música, com instrumentos de corda, foram incorporadas ao projeto após dez anos de sua fundação, o que implica em uma demanda por espaços específicos para essa finalidade (Campos, 2016 apud Martins, 2016).

A análise da planta baixa (Figura 10) e das imagens da sede realizadas em visita ao local permitem compreender a distribuição espacial e as condições gerais da edificação, que abriga diversas atividades, como aulas de *ballet*, música com instrumentos de corda como violino, violão e violoncelo, coral e kung fu.

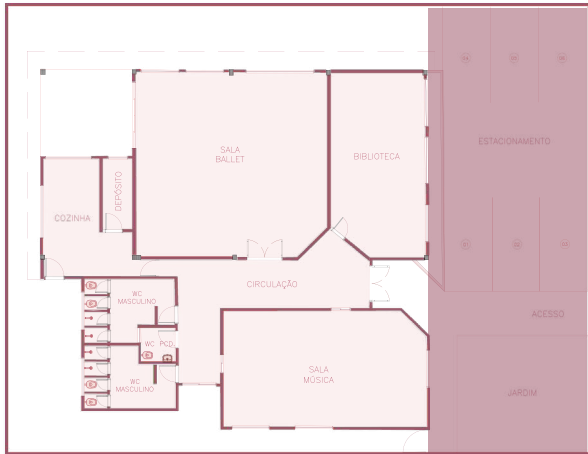
Figura 10 - Planta da sede atual do GIC.



Fonte: GIC Viver - Bem, acervo interno. Editado pela autora, 2025.

O edifício, adaptando o uso das salas ao longo do tempo, possui as seguintes características e condições de uso:

Figura 11 - Planta da sede atual do GIC com destaque para o acesso.



Fonte: GIC Viver - Bem, acervo interno. Editado pela autora, 2025.

O espaço conta com apenas um acesso principal, onde ao lado direito tem um espaço reservado ao estacionamento, que atualmente tem parte ocupada com materiais para construção como mostra a Figura 12. E ao lado esquerdo um jardim (Figura 13) sem mobiliário externo, na qual muitas vezes os alunos sentam no chão para fazer uso do local.



Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

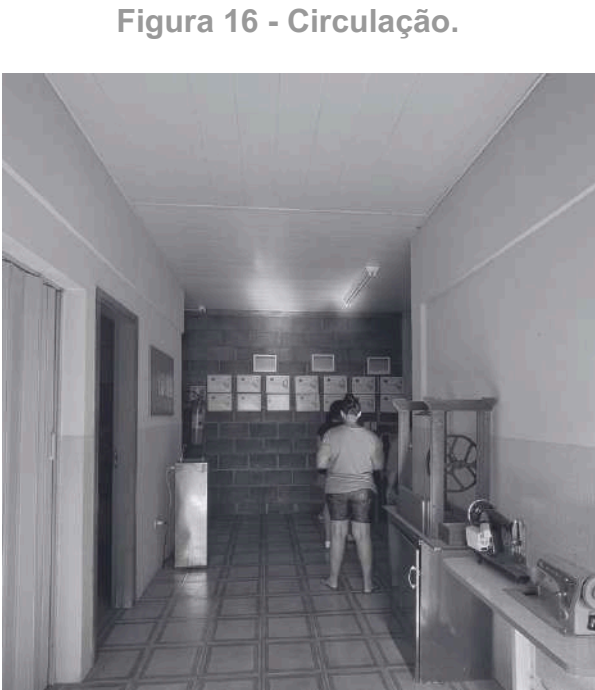
Esse acesso conduz a uma recepção e a circulação principal, que dá acesso aos demais ambientes, como demonstra a Figura 14:

Figura 14 - Planta da sede atual do GIC com destaque para a circulação.



Fonte: GIC Viver - Bem, acervo interno. Editado pela autora, 2025.

Na circulação é previsto os espaços de permanência dos pais e/ou acompanhantes das crianças e dos alunos que aguardam pelo horário de suas aulas, porém o corredor é pequeno, não acomodando bem as duas funções previstas: de passagem e espera (Figura 15 e 16):



Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

O local é considerado acessível por não possuir rampas internas e a ausência de degraus ou diferenças de nível entre os ambientes internos, o que contribui para a facilidade de deslocamento dos usuários. Porém, considerando a funcionalidade da circulação, não é nada acessível. Um cadeirante não consegue transitar nesse espaço.

O primeiro espaço após o acesso é um ambiente em que os alunos não tem muito acesso, pois possui prateleiras com materiais antigos, livros, uma mesa ampla com cadeiras (que é mais utilizada para reuniões) e não é desenvolvida nenhuma atividade nesse local. Apesar de na planta original ser previstas divisórias internas, atualmente não possui (Figura 17).

Figura 17 - Planta da sede atual do GIC com destaque para a biblioteca.



Fonte: GIC Viver - Bem, acervo interno. Editado pela autora, 2025.

A sala de *ballet* (Figura 18) tem um espaço considerado bom, atende a maioria das turmas, porém segundo a análise, o espaço carece de iluminação natural satisfatória em algumas áreas, e a iluminação artificial existente é percebida como fraca. Em relação à ventilação, as aberturas existentes não são suficientes para promover a ventilação cruzada, resultando em ambientes quentes, especialmente em períodos de calor excessivo. A sala não tem tratamento acústico e o aparelho de ar-condicionado instalado não é adequadamente dimensionado para resfriar o ambiente de forma eficaz, contribuindo para o problema de conforto térmico.

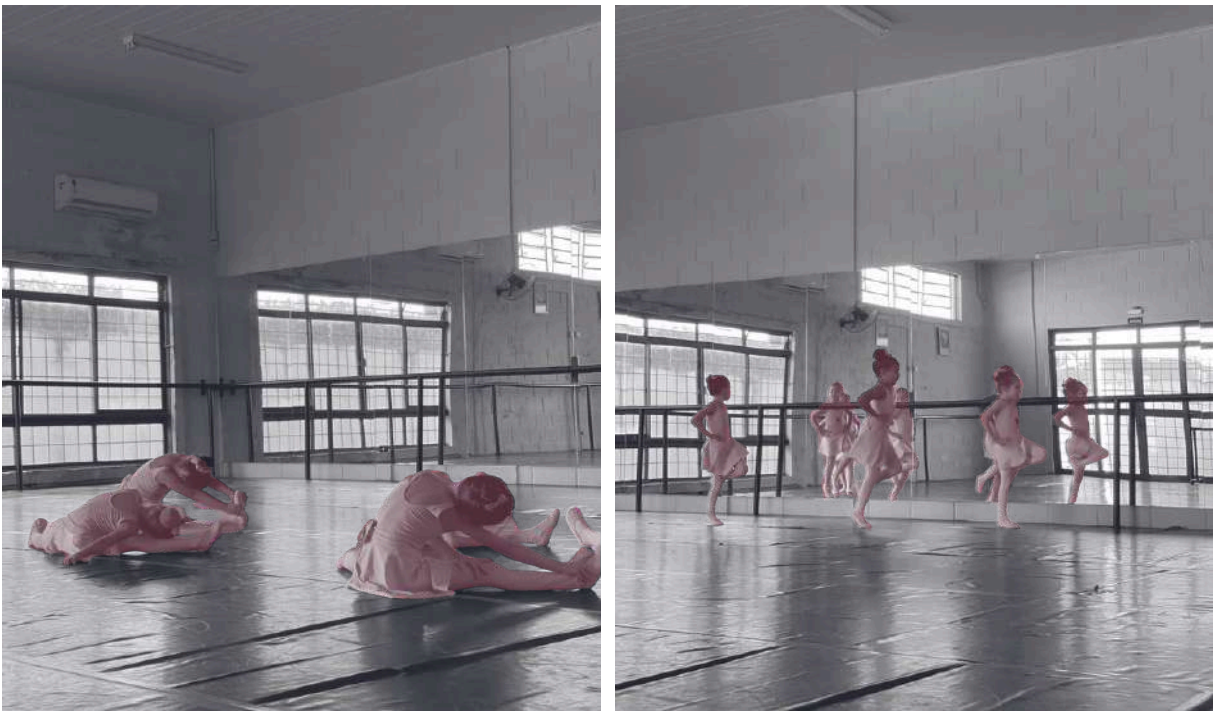
Figura 18 - Planta da sede atual do GIC com destaque para a sala de *ballet*.



Fonte: GIC Viver - Bem, acervo interno. Editado pela autora, 2025.

O piso de linóleo está precisando de manutenção e a sala só possui barras em duas paredes e espelho em uma, conforme ilustrado nas figuras a seguir:

Figura 19 e 20 - Sala de *ballet*.



Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

Em relação aos banheiros/ vestiários (Figura 21), apesar da boa estrutura são pequenos e não atendem a demanda da quantidade de alunos e funcionários que dividem os mesmos WCs.

Figura 21 - Planta da sede atual do GIC com destaque para os sanitários.



Fonte: GIC Viver - Bem, acervo interno. Editado pela autora, 2025.

Uma deficiência significativa apontada é a ausência de tratamento acústico nas salas de música (Figura 22). Isso resulta em ruído e interferência entre as aulas de *ballet*, música e coral que ocorrem simultaneamente, prejudicando a concentração e a qualidade do aprendizado.

Figura 22 - Planta da sede atual do GIC com destaque para a sala de música.



Fonte: GIC Viver - Bem, acervo interno. Editado pela autora, 2025.

A funcionalidade do espaço também é comprometida, por existir apenas essa sala para as diversas modalidades e níveis de música, assim não é possível dividir os alunos por categoria de instrumento ou estágio de aprendizado, o que seria ideal para otimizar o ensino, como pode ser observado nas figuras 23 e 24.

A análise da sede atual também foi complementada por entrevistas com mães, alunos e professores, cujas percepções sobre o espaço reforçam e trazem novas perspectivas sobre os pontos fortes e as necessidades de melhoria. As informações coletadas são sintetizadas na Tabela 02 a seguir:

Figura 23 e 24 - Sala de música.



Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

Tabela 05 - Percepções dos Usuários e Equipe sobre o Espaço Atual do GIC.

Entrevistado(a) (Vínculo)	Pontos Positivos Mencionado(s)	Pontos Negativos / Sugestões de Melhoria
Entrevistada 1 (Mãe)	-	Calor na área de espera. Espaço de espera inadequado/próximo demais das salas, comprometendo a privacidade das aulas.
Entrevistada 2 (Mãe)	Espaço arejado e grande.	Mais divulgação do projeto. (Observação: Essa sugestão não é diretamente sobre o espaço físico).
Entrevistada 3 (Mãe)	-	Falta de visibilidade para dentro da sala de <i>ballet</i> .
Entrevistada 4 (Aluna)	Gosta do espaço. Acha o tamanho da sala de <i>ballet</i> bom.	Nada a melhorar (para ela, o espaço atende bem). Fica mexendo no celular enquanto espera a aula.
Entrevistada 5 (Professora)	-	Aumentar as salas para receber mais crianças.
Entrevistada 6 (Aluna)	Gosta do espaço. Acha a estrutura boa.	Necessidade de mais salas para dividir grupos grandes e atividades diferentes, reduzindo ruído e confusão. - Ar-condicionados insuficientes para o espaço, causando calor intenso (relato de desmaio por calor). - Mais aulas/aproveitamento do espaço (inclusive aos sábados).
Entrevistado 7 (Professor)	-	Mais salas de música/aula, para: Alocar novos alunos;. Permitir mais professores atuando simultaneamente; Separar alunos por nível dentro da mesma turma; Acústica: Conflito de ruído entre aulas simultâneas (música e <i>ballet</i>).
Entrevistada 9 (Aluna)	Gosta do espaço, acha-o legal.	Melhoria no conforto da sala. Sugere mais cursos diferentes. (Observação: Esta sugestão não é diretamente sobre o espaço físico, mas sobre a oferta de atividades).

Fonte: Arquivo pessoal, 2025.

A leitura do espaço existente da sede do GIC revela um local com histórico de adaptações e grande valor para a comunidade, porém com limitações de infraestrutura que impactam diretamente a qualidade do ensino e o conforto dos usuários. As principais deficiências identificadas concentram-se no conforto ambiental — iluminação, ventilação e acústica deficitárias, além de calor excessivo —, na funcionalidade das salas de aula (especialmente a única sala de música, que não permite a divisão ideal de turmas e gera interferência sonora) e na carência de espaços de permanência e convivência para mães e alunos aguardarem as atividades. Tais aspectos, somados à presença de vazios urbanos no entorno, evidenciam a necessidade de uma intervenção projetual que não apenas solucione essas questões, mas também potencialize as atividades da ONG, permitindo a expansão do atendimento e a melhoria da experiência de todos os envolvidos.

2.3.2 Memória vivida

Este tópico será conduzido em primeira pessoa, como recurso narrativo e metodológico para registrar, de forma direta e sensível, uma experiência concreta de formação dentro do GIC. Apesar de o uso da primeira pessoa não ser convencional em trabalhos acadêmicos, neste caso abre-se uma exceção intencional: contar a própria história torna-se uma maneira legítima de produzir conhecimento a partir do vivido. Inspirada nas cenas de memória presentes na obra A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo, de Tiaraju Pablo D’Andrea (2013), compartilho aqui fragmentos da minha trajetória como alguém formada, em parte, dentro desse projeto social.

Eu me lembro de ser uma criança muito criativa, que sempre gostou de arte. Quando me mudei para o bairro Nova Lima e conheci o GIC, aos sete anos de idade, realizei um desejo que tinha desde muito pequena: fazer *ballet*. Era algo que eu queria muito e foi isso que me levou até a ong, mas logo percebi que aquele espaço ia muito além da dança.

Depois do *ballet* vieram as aulas de violão, violino, pintura em tecido, bordado ponto cruz, inglês básico, oficinas de artesanatos. Eu recebia o necessário para estar nas aulas: sapatilhas, uniformes, instrumentos, até grampos de cabelo. E quando percebi, todas as minhas tardes estavam preenchidas pelas atividades no Viver - Bem. Estudava de manhã, frequentava os cursos à tarde e também aos sábados pela manhã. Era uma rotina que me deixava feliz. Aquilo me dava perspectiva, me ajudava a sonhar. A arte me dava esperança de futuro, de que eu poderia me tornar alguém importante.

Figura 25 - Apresentação de *Ballet*.



Fonte: Arquivo pessoal.

Minha mãe também participou da ONG. Vez ou outra surgia alguns cursos de turma única, como de manipulação de alimentos, artesanatos, etc. Ela fez curso de pintura em tecido na mesma época que eu. Pintávamos juntas panos de prato e vendíamos. As aulas aconteciam na cozinha do projeto, pois não tinha espaço no projeto.

Graças ao projeto, eu viajei pela primeira vez para uma apresentação. Fui para o Festival de Inverno de Três Lagoas para tocar violino e não precisei pagar nada. Uma memória importante que tenho desta viagem é do café da manhã. Tinha pão francês fresquinho com presunto e queijo, algo que naquela época, na minha casa, não era comum. Para mim, se tornou uma comida afetiva.

Mas a grande emoção da viagem foi tocar numa orquestra grande pela primeira vez. Nós, alunos do Viver Bem, nos apresentamos ao lado de músicos profissionais, com os mais variados instrumentos. Foi uma sensação incrível participar de algo daquele tamanho. Naquele momento eu tinha certeza que não queria deixar de tocar nunca mais.

Aos doze anos, me inscrevi em um concurso de violino. Escolhi uma música difícil, meu professor achou que eu não conseguiria. Pratiquei todos os dias, me dediquei ao máximo. E no final, conquistei o segundo lugar. Com o prêmio em dinheiro, comprei uma bicicleta para poder ir até o projeto sozinha. Antes disso, eu dependia de carona ou ia a pé. O bairro era seguro. Eu e meus colegas íamos juntos andando, de bicicleta, carregando seus instrumentos.

Todos os anos, o ponto alto era o espetáculo final no Teatro Glauce Rocha. E todas as vezes que eu subia naquele palco para as apresentações de ballet ou com a orquestra, era uma sensação única. Mesmo que a gente estivesse lá todo ano, a emoção era sempre diferente, sempre muito gratificante poder fazer parte daquilo. Por isso, quando tive que me despedir do projeto para focar somente nos estudos, foi um momento difícil. Tive que abrir mão dessas atividades que, até hoje, sinto muita falta.

Saí do Viver Bem aos dezesseis anos, quando estava no segundo ano do Ensino Médio no Colégio Dom Bosco, na qual consegui uma bolsa de estudos. A carga de estudos para passar no Sisu e conseguir uma vaga na UFMS era pesada. Tive que deixar os cursos. Mas tudo o que vivi ali me acompanhou. Acredito com firmeza que ter chegado até uma Universidade Pública Federal foi resultado, em grande parte, da minha formação dentro do projeto.

Foi só quando precisei sair da periferia que entendi o que era viver nela. Até o nono ano, estudei em uma escola municipal do bairro. Depois, comecei a fazer longos trajetos até o centro da cidade para realizar o ensino médio. Três ônibus, duas horas de deslocamento. E foi ali, nesse percurso, que a diferença entre centro e margem começou a se desenhar com clareza para mim. Na universidade pública, esse contraste ficou ainda mais evidente.

Houve momentos, durante a graduação, que me questionei se tinha tomado a decisão certa. Eu sentia tanta falta da arte na minha rotina. Mas no curso de arquitetura e urbanismo, eu me reencontrei. Encontrei outros tipos de arte que também me completam e me fazem muito feliz. A arquitetura me fez entender meu lugar na sociedade.

Hoje, poder escolher este tema para o meu TCC, juntando as duas coisas, me deixa extremamente contente e emocionada com o processo. A arquitetura me mostrou que ela também é arte e cultura. Que ela também tem a função de ser para todos. Tenho certeza que segui o caminho que precisava seguir e que, com a arquitetura, também posso levar arte para a vida de outras pessoas.

Figura 26 - Apresentação de Violino.



Fonte: Arquivo pessoal.

2.3.3 Relatos de quem vive o GIC

Para compreender em profundidade a complexa teia de relações sociais e afetivas que constitui o GIC, é preciso ir além dos dados e mergulhar nas vivências de quem dá vida ao projeto no cotidiano. A entrevista, nesse sentido, surge como a ferramenta metodológica mais potente. Conforme apontam as pesquisadoras Valdete Boni e Silvia Quaresma (2005), é através dela que se torna possível acessar o universo dos "valores, às atitudes e às opiniões dos sujeitos entrevistados" (Boni; Quaresma, 2005, p. 72), dimensões subjetivas essenciais para uma análise que busca sensibilidade e profundidade.

Dentre as várias formas de entrevistas científicas, a escolha pela entrevista semiestruturada se mostrou a mais coerente com os objetivos deste trabalho. Este método, definido como aquele que "combina perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto" (Boni; Quaresma, 2005, p. 75), representa um equilíbrio. A abordagem permitiu que a conversa se ajustasse à singularidade de cada participante, sendo elaborados três roteiros distintos: um para os professores, um para os familiares e outro para os alunos. Essa estratégia garantiu que os eixos centrais da pesquisa fossem explorados, ao mesmo tempo em que a abertura do formato permitiu a espontaneidade do diálogo, possibilitando que novas questões emergissem da própria narrativa.

Os encontros realizados para esta pesquisa estão sintetizados no quadro a seguir, que apresenta os participantes que se sentiram à vontade para conversar e contribuir com a pesquisa, tornando esta análise possível. As entrevistas completas estão disponíveis no Apêndice (A,B,C,D,E,F,G e H).

Tabela 06 - Síntese da entrevista no GIC Viver - Bem.

Participante	Vínculo	Síntese da entrevista	Dia / Duração
Entrevistada 1	Mãe de aluna (<i>ballet</i>) de 5 anos	Compreender a perspectiva da família, o impacto do projeto no desenvolvimento infantil e a percepção sobre a infraestrutura de apoio aos pais.	18/06/2025 – 4min 03s
Entrevistada 2	Tia e responsável por duas alunas	Obter a visão de um familiar sobre o papel social do projeto no bairro, a importância de ocupar o tempo das crianças e a carência de equipamentos culturais.	18/06/2025 – 3min 46s
Entrevistada 3	Mãe de dois alunos (música e <i>ballet</i>)	Entender a percepção de uma mãe com múltiplos filhos no projeto e coletar sugestões de melhoria para os espaços de espera e lazer.	18/06/2025 – 2min 33s
Entrevistada 4	Aluna de <i>ballet</i> (13 anos)	Captar a perspectiva de uma aluna adolescente, seu vínculo afetivo com o projeto ("Família"), a importância da arte para sua identidade e seus sonhos.	18/06/2025 – 3min 29s
Entrevistada 5	Ex-aluna e prof. ^a voluntária (16 anos)	Analisar a trajetória completa de uma participante, compreendendo o ciclo de formação, o impacto na escolha profissional e o sentimento de retribuição.	18/06/2025 – 5min 12s
Entrevistada 6	Aluna de música (17 anos)	Explorar a experiência de uma aluna multi-instrumentista, a descoberta de uma vocação, sua visão crítica sobre a infraestrutura e a valorização da arte.	18/06/2025 – 7min 22s
Entrevistado 7	Ex-aluno e professor de música	Compreender o impacto do projeto na formação profissional de um ex-aluno, sua transição para o corpo docente e sua visão interna sobre as potencialidades.	18/06/2025 – 6min 14s
Entrevistada 8	Aluna de música (18 anos)	Obter a perspectiva de uma aluna concludinte do ensino médio, a influência do projeto na decisão pela faculdade e sua percepção sobre o acesso à cultura.	18/06/2025 – 3min 53s

Ainda que cada diálogo traga uma contribuição única, as narrativas da entrevistada 5 e do entrevistado 7 se revelam como estruturas centrais na compreensão do projeto. Suas histórias são potentes porque representam o ciclo completo de impacto do GIC: o percurso do jovem que é acolhido, descobre uma vocação e retorna à comunidade como agente de transformação, tendo descoberto e desenvolvido uma nova e melhor versão de si. A entrevistada 5, com seu sonho de cursar a universidade para seguir lecionando *ballet*, representa a promessa de futuro; sua trajetória demonstra como o apoio que recebeu no passado hoje é oferecido por ela a uma nova geração de alunos. O entrevistado 7, por sua vez, simboliza o sonho já realizado, a prova concreta de que o projeto pode ser um trampolim para a universidade e para a profissionalização na área cultural. Assim, suas histórias complementares são essenciais para ilustrar a potência transformadora do projeto.

Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

03

CAMINHO PROJETUAL



Este capítulo explora a ideia do "espaço habitado" como uma criação viva, abordando uma arquitetura profundamente conectada às necessidades coletivas e à expressão popular. Em seguida, apresenta exemplos de projetos arquitetônicos notáveis que ilustram princípios como a integração ao ambiente, o uso consciente de materiais, o bem-estar dos usuários e o envolvimento da comunidade. Por fim, detalha o diagnóstico urbano da área de intervenção no bairro Nova Lima, em Campo Grande (MS), que inclui a identificação do terreno do projeto, apontando desafios como vazios urbanos e posiciona o centro cultural proposto.

3.1 A invenção do espaço habitado

O espaço habitado, em sua concepção mais essencial, não se restringe a uma edificação estática, mas emerge como uma invenção contínua, um tecido vivo que se constrói e transforma na complexa interação entre o ser humano e seu ambiente. Essa dimensão dinâmica e humanizada da arquitetura foi profundamente compreendida e praticada pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. Para ela, o ato de projetar ia além da mera criação formal, representando um compromisso intrínseco com a constante reelaboração dos lugares de vivência, um conceito fundamental para o ato de projetar (Bechara, 2017).

Segundo a pesquisadora Renata Carneiro Bechara (2017), Lina Bo Bardi defendia que uma nova arquitetura deveria estar intrinsecamente ligada ao "problema praticamente do homem criador dos seus próprios espaços" (Bechara, 2017, p. 27), onde conteúdos puros pudessem dar origem às próprias formas. Esse posicionamento ressalta a importância de uma participação ativa na realidade econômico-social, transformando o arquiteto em um partícipe do contexto, e não apenas um autor distante (Bechara, 2017).

A crítica de Lina Bo Bardi se estendia ao legado do movimento moderno, cujas imposições e limitações, em sua perspectiva, contribuíram para a crise da arquitetura ocidental. Para a arquiteta, a arte, e por extensão a arquitetura, era por natureza uma manifestação política. Em vez de rejeitar a expressividade das massas ou elementos esteticamente considerados negativos, Lina defendia que o arquiteto deveria incorporar a inventividade popular, reconhecendo que o projeto perdia sua capacidade regeneradora quando desvinculado da coletividade. Essa abordagem radical propunha que o arquiteto atuasse como um intérprete, desenvolvendo seu trabalho a partir das criações de terceiros e estabelecendo uma comunicação autêntica com a realidade do país, especialmente diante dos desafios e transformações socioeconômicas (Bechara, 2017).

Em suma, a "invenção do espaço habitado" segundo Lina Bo Bardi configura-se como um compromisso inabalável com a função social da arquitetura. A arquiteta via o ato de projetar não como a criação de bens de luxo ou espaços elitizados, mas como um "serviço coletivo e como poesia", uma aliança entre o "dever e a prática científica" (Bechara, 2017, p. 86). Esse posicionamento culmina em uma experiência profissional onde a técnica do construtor e do usuário, as necessidades institucionais e as atitudes do arquiteto se entrelaçam para dar vida a espaços que, ao valorizar a cultura popular e a vivência coletiva, propõem uma arquitetura que é, em sua

essência, uma ferramenta de transformação e pertencimento.

3.2 Precedentes arquitetônicos

3.2.1 Precedentes conceituais

Centro de Desenvolvimento Comunitário (CDC) - CCA | Bernardo Quinzaños

Ficha técnica:

Localização: Jalpa de Méndez, Tabasco, México

Arquitetos: CCA | Bernardo Quinzaños

Ano do Projeto: 2022

Área: 1240 m²

Uso: Centro cultural e educacional, espaço comunitário

O Centro de Desenvolvimento Comunitário (CDC), (Figura 27), projetado por Bernardo Quinzaños em Jalpa de Méndez, México, integra um plano diretor urbano maior, da SEDATU (Segurança e Desenvolvimento Urbano) que visa revitalizar a vida pública na cidade, renovando espaços significativos como centros esportivos e parques (ArchDaily, 2023). Localizado em uma área com carência de infraestrutura cultural e espaços públicos, o CDC foi concebido como um espaço cultural e educacional fundamental para promover oportunidades de desenvolvimento mais inclusivas para a comunidade local (Divisare, 2023).

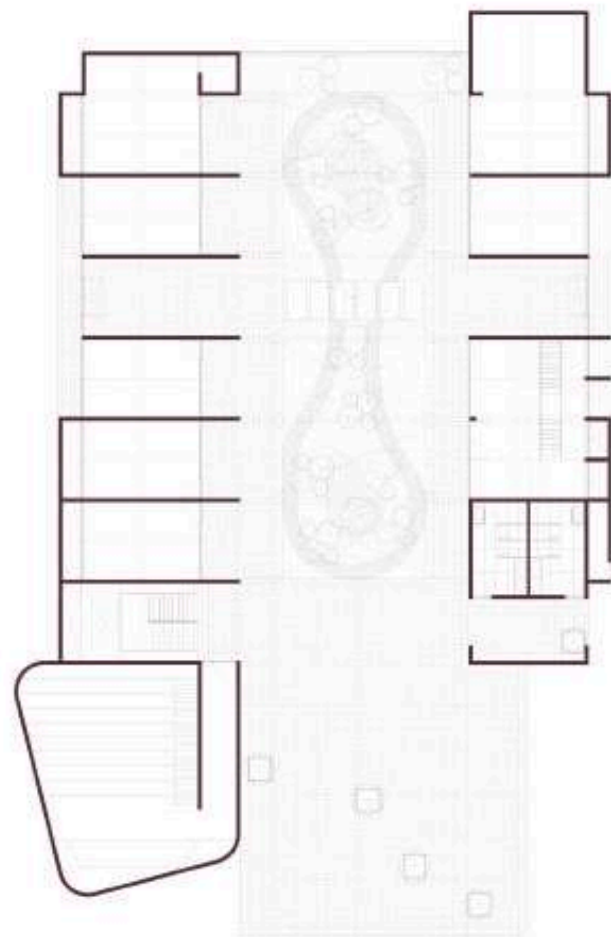
Figura 27 - Fachada do Centro de Desenvolvimento Comunitário.



Fonte: Divisare, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

O projeto se destaca por ser uma "peça escultural habitável" (ArchDaily, 2023), cujo programa arquitetônico multifacetado abrange oficinas, salas polivalentes, uma biblioteca, auditório e área administrativa. Como mostra a planta a seguir:

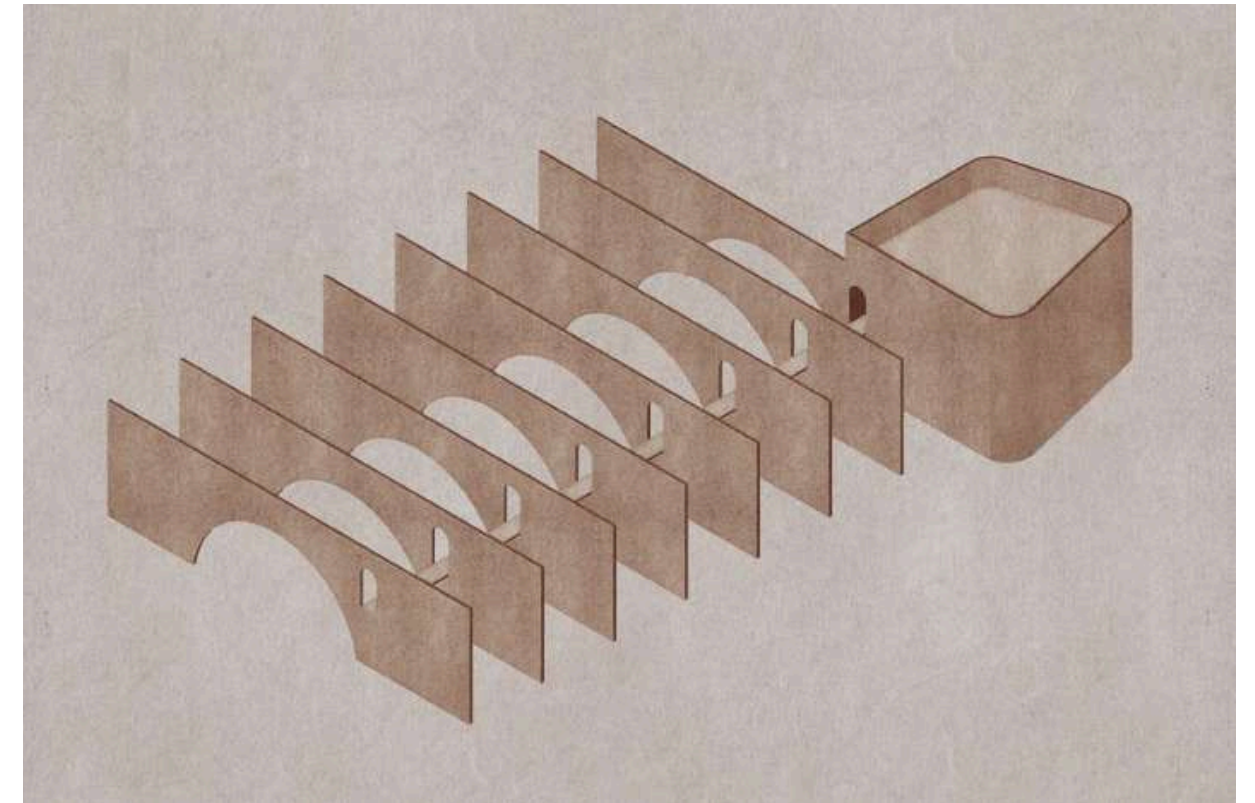
Figura 28 - Planta do Centro de Desenvolvimento Comunitário.



Fonte: Divisare, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

Esses espaços se organizam através de uma estrutura simples, composta por oito "cártulas monumentais de concreto" (ArchDaily, 2023), perfuradas por arcos semicirculares (Figuras 29 e 30). As perfurações nos painéis de concreto são cruciais, pois criam o vazio necessário para um jardim interno. Esse jardim central não apenas forma o núcleo vibrante do projeto, mas também proporciona um oásis urbano com um microclima agradável, oferecendo vistas dinâmicas e interessantes de dentro do edifício (ArchDaily, 2023).

Figura 29 - Esquema das cártulas monumentais de concreto.



Fonte: Divisare, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

Figura 30 - Vista de dentro do pátio interno.

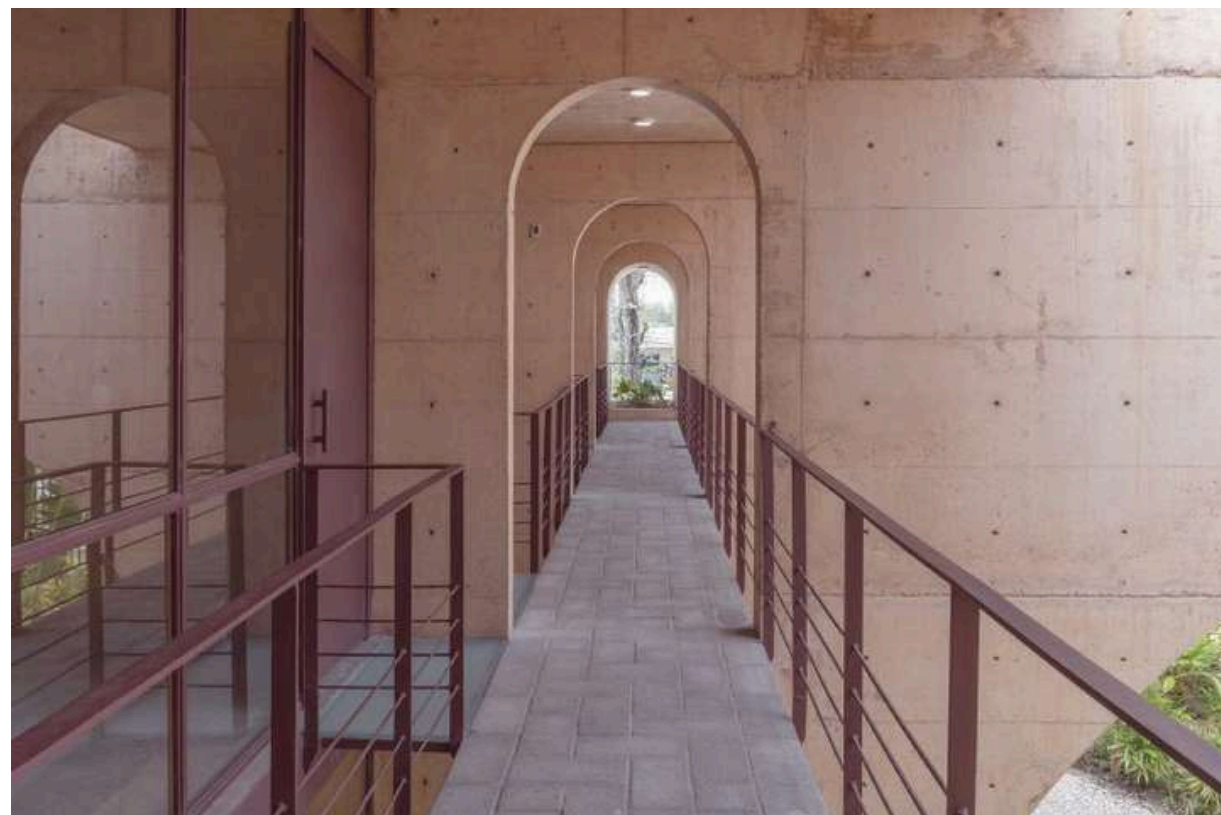


Fonte: Divisare, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

Como uma forte marca de identidade local, o projeto utiliza concreto na cor laranja, uma tonalidade que retrata diretamente a pedra regional e a balaustrada da arcada principal do centro histórico de Jalpa de Méndez (Divisare, 2023). Essa escolha de cor transcende o mero aspecto estético, funcionando também como uma resposta inteligente ao clima local, pois ajuda a refletir o calor e a evitar o acúmulo de umidade, contribuindo para o conforto ambiental do edifício (ArchDaily, 2023).

O projeto se aprofunda na reinterpretação moderna das antigas estruturas de conventos que são características da história arquitetônica mexicana. Os arcos semicirculares, elementos presentes em toda a estrutura, não são apenas um atributo estético contemporâneo; eles promovem ativamente a circulação de ar e a abundante entrada de luz natural no interior do edifício, otimizando o bem-estar dos usuários (ArchDaily, 2023).

Figura 31 - Vista da circulação superior formada pelos arcos.



Fonte: Divisare, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

Figura 32 - Vista do pátio do Centro de Desenvolvimento Comunitário.



Fonte: Divisare, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

A execução do Centro de Desenvolvimento Comunitário facilitou uma autêntica troca de conhecimentos com a comunidade local (Divisare, 2023). O projeto mesclou tecnologias de design contemporâneo com processos artesanais e saberes construtivos tradicionais, permitindo integrar uma nova linguagem arquitetônica à memória da paisagem de Tabasco (ArchDaily, 2023). A contratação de trabalhadores da própria comunidade não apenas viabilizou a obra, mas também "entrelaçou diferentes saberes construtivos" (Divisare, 2023), fortalecendo a conexão do edifício com o território e as pessoas que o construiriam e o utilizariam. Esse "processo participativo" (ArchDaily, 2023) foi fundamental, dando origem a uma nova linguagem construtiva e, mais importante, provocando um senso profundo de realização, orgulho e identidade na comunidade local (ArchDaily, 2023).

Escola de *Ballet* do Porto - Menos é Mais Architectos

Ficha técnica:

Localização: Porto, Portugal

Arquitetos: Menos é Mais Architectos

Ano: 2022

Área: 546 m²

Uso: Escola de dança

A Escola de *Ballet* do Porto, projetada pelo escritório Menos é Mais Arquitectos, surgiu da necessidade de um novo espaço para o ensino da dança, com a proximidade da antiga escola como uma condição essencial de mobilidade (ArchDaily Brasil, 2024). A segunda condição fundamental para o projeto era que os estúdios de dança mantivessem uma relação franca com o espaço exterior, proporcionando um ambiente que favorecesse o relaxamento mental e físico dos bailarinos (ArchDaily Brasil, 2024).

Conforme destaca a pesquisadora em arquitetura Beatriz Lages Barbosa (2024), essa localização estratégica foi encontrada em um lote vago a menos de 50 metros da antiga escola, um ponto chave para a diretora atual, Maria Clara Anacoreta, conhecida como Cuca Anacoreta, que solicitou o projeto e enfatizou a importância da proximidade para a viabilidade de toda a operação (Barbosa, 2024), assim concebendo a nova sede como mostra a Figura 33:

Figura 33 - Vista do pátio do Centro de Desenvolvimento Comunitário.



Fonte: ArchDaily Brasil, 2024. Adaptada pela autora, 2025.

O lote escolhido, com área reduzida de cerca de 544 m², insere-se em uma zona não consolidada da cidade, onde coabitam edifícios de habitação, jardins públicos e terrenos agrícolas, criando um contexto híbrido com as árvores como protagonistas (ArchDaily Brasil, 2024; Barbosa, 2024). A implantação do edifício buscou maximizar as áreas permitidas pela legislação, utilizando a geometria dos limites do terreno – um trapézio composto por um retângulo e dois triângulos retângulos – como molde

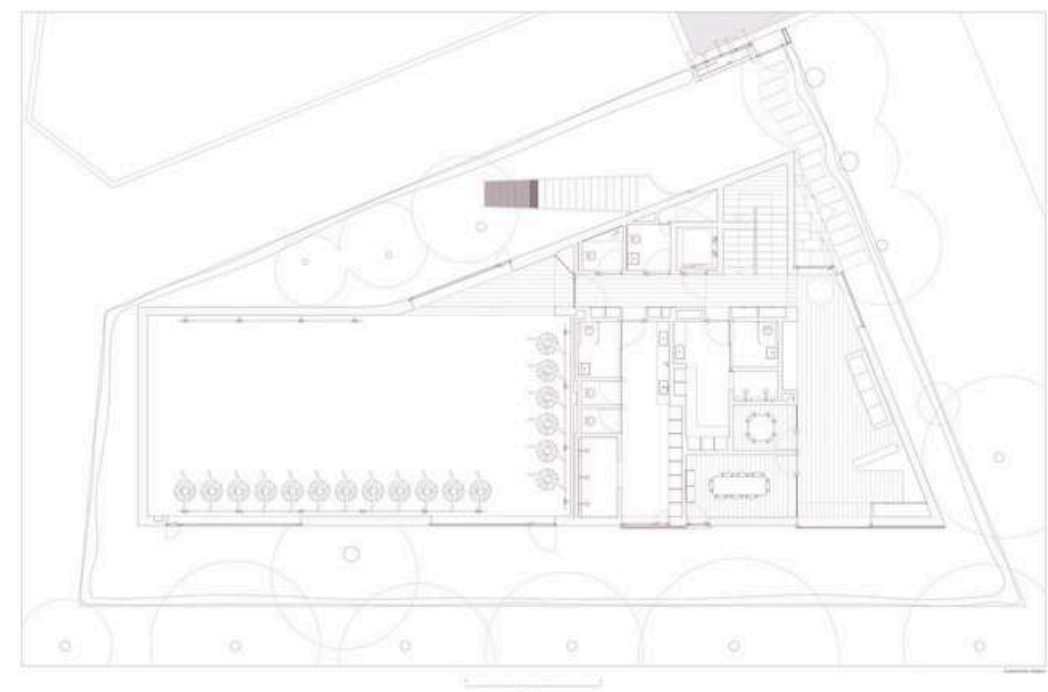
para o volume arquitetônico. Essa estratégia otimizou o espaço e permitiu que a posição das aberturas se alinhasse às árvores, garantindo as desejadas vistas sobre o jardim (ArchDaily Brasil, 2024), visualizado nas Figuras 34 e 35 e 36:

Figura 34 - Planta do subsolo da Escola de *Ballet* do Porto.



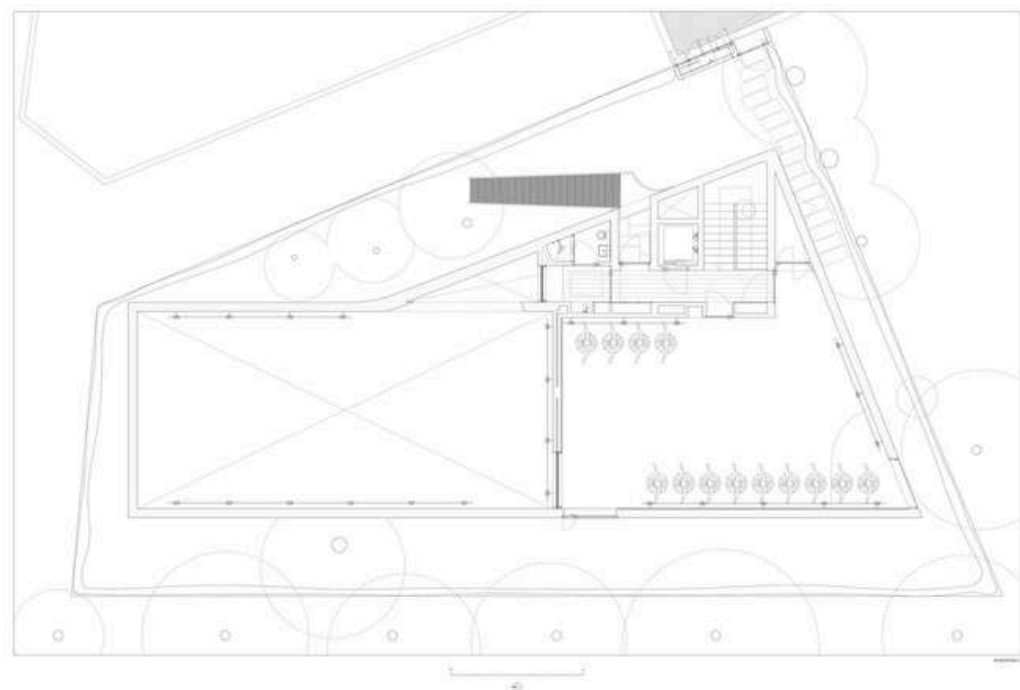
Fonte: ArchDaily Brasil, 2024. Adaptada pela autora, 2025.

Figura 35 - Planta do térreo da Escola de *Ballet* do Porto.



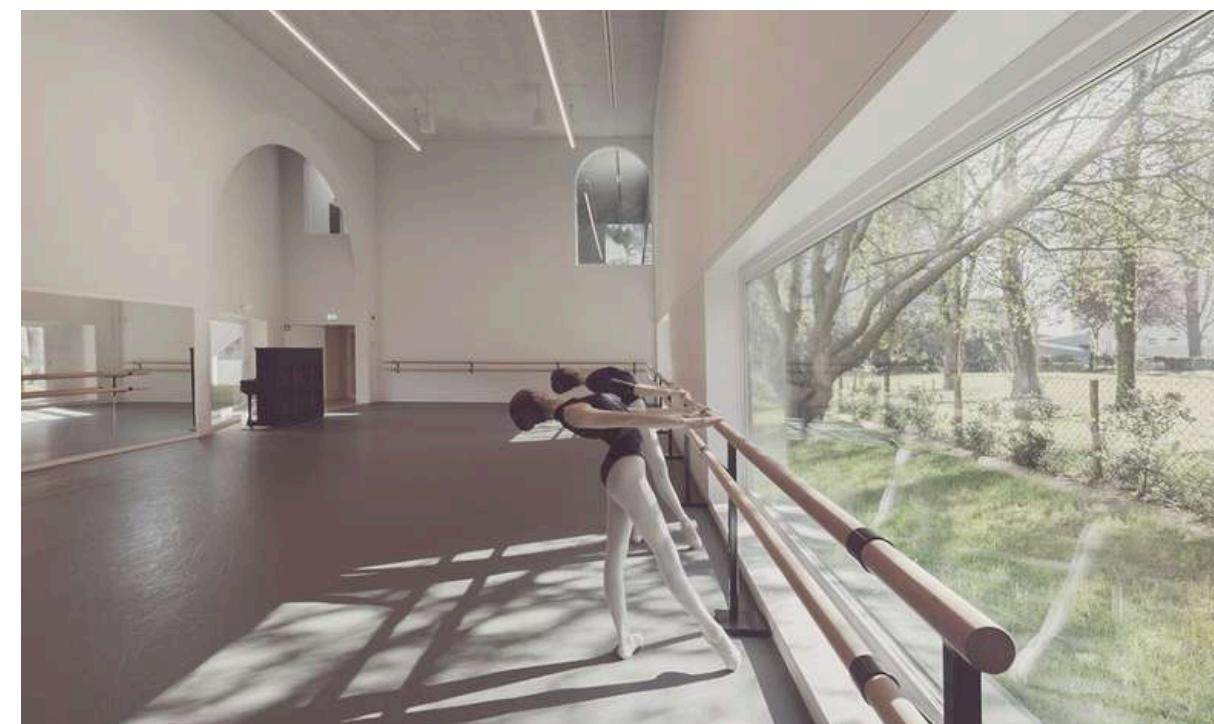
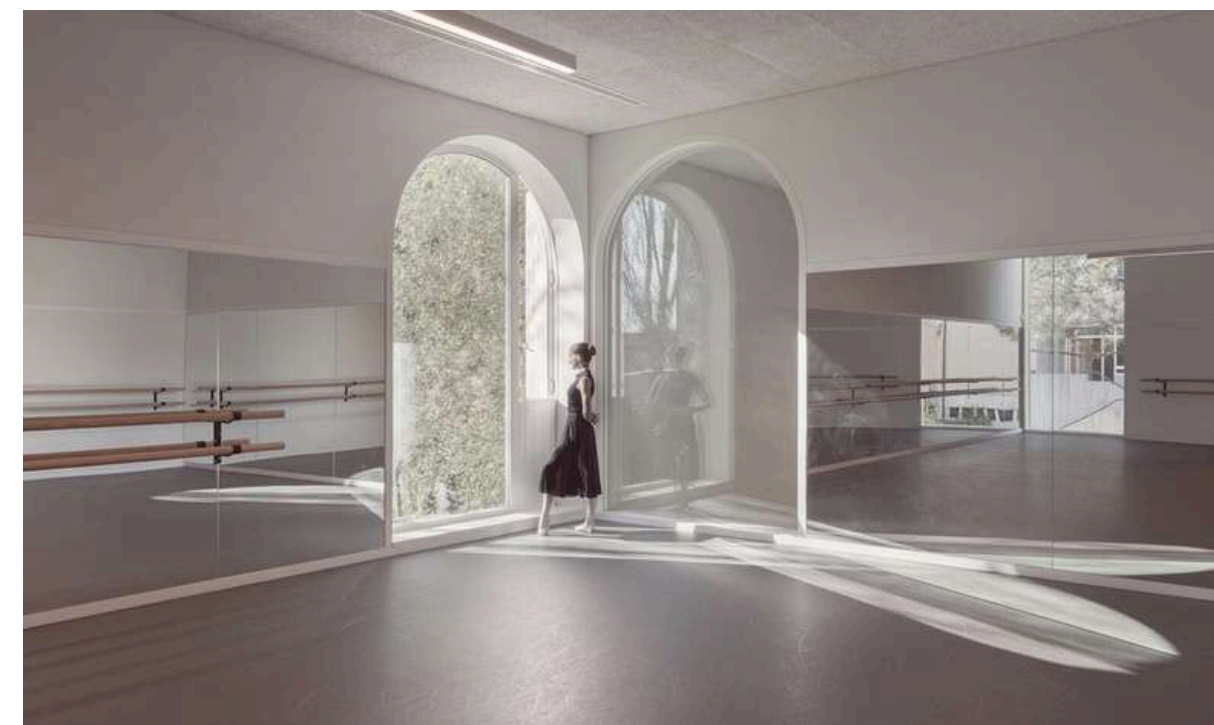
Fonte: ArchDaily Brasil, 2024. Adaptada pela autora, 2025.

Figura 36 - Planta do primeiro pavimento da Escola de *Ballet* do Porto.



Fonte: ArchDaily Brasil, 2024. Adaptada pela autora, 2025.

Figuras 37 e 38 - Vista interna das salas de *ballet*.



Fonte: ArchDaily Brasil, 2024. Adaptada pela autora, 2025.

Um dos maiores desafios do projeto foi a compatibilização das exigências de espaços para pertencer à rede pública de ensino da dança com as restrições impostas pela legislação urbanística em relação às áreas (ArchDaily Brasil, 2024). Segundo o arquiteto Francisco Vieira de Campos, responsável pelo projeto, em entrevista concedida para a pesquisadora Beatriz Lages Barbosa, a equipe projetista precisou contornar essa limitação de metragem quadrada de construção, chegando a adquirir uma pequena área adicional por meio de um sistema de bolsa da Câmara Municipal do Porto, essencial para a licença do edifício (Vieira de Campos, 2018 apud Barbosa, 2024).

Os espaços retangulares do projeto formam os limites das áreas principais de dança e dos vestiários, enquanto os espaços triangulares abrigam os serviços e a circulação. Essa compactação programática possibilitou a criação de espaços de dupla altura que se comunicam visualmente através de grandes janelas internas (Figura 37 e 38), amplificando a sensação espacial. Nas áreas de circulação, as aberturas estrategicamente posicionadas nos vértices dos triângulos garantem que o verde do jardim seja sempre o cenário principal (ArchDaily Brasil, 2024).

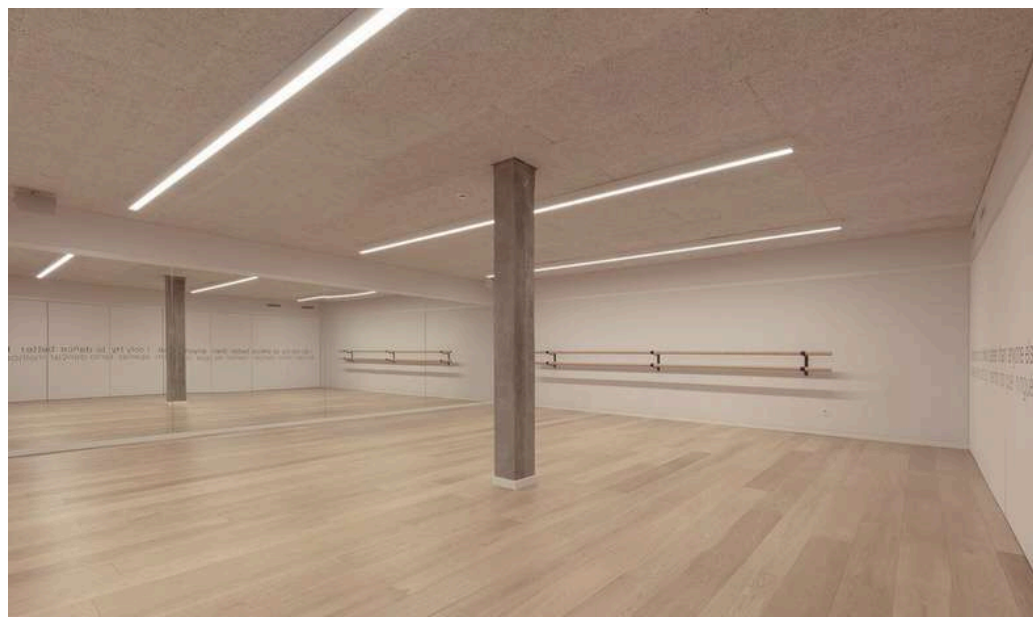
O edifício parte de uma coincidência entre construção e composição, buscando sobriedade através de sua simplicidade formal e unicidade material. À primeira vista, destaca-se o reboco branco imaculado que reveste as fachadas, cobrindo um sistema construtivo em concreto armado nas paredes e lajes (Barbosa, 2024). A

escolha desses materiais foi influenciada por um cenário de custos de construção elevados e oferta reduzida de mão de obra pós-pandemia e durante a guerra na Ucrânia, o que direcionou a equipe para soluções mais econômicas. Apesar do orçamento inicial restrito, a estratégia foi condensar ao máximo os custos e a espessura das paredes portantes para otimizar o espaço (Vieira de Campos, 2018 *apud* Barbosa, 2024).

Além das soluções estruturais, a acústica e o conforto para a dança foram determinantes na escolha dos materiais. O arquiteto Vieira de Campos enfatiza a importância de um material de isolamento acústico que, embora não seja visível, é fundamental para o desempenho dos estúdios e para o conforto dos espaços (Vieira de Campos, 2018 *apud* Barbosa, 2024).

Para os pavimentos dos estúdios de dança, onde a segurança e o amortecimento de impactos são cruciais, o linóleo foi o material eleito. Essa escolha foi feita para proporcionar uma superfície lisa e suave, prevenindo o risco de lesões aos bailarinos, uma preocupação que superou a preferência inicial do arquiteto por madeira (Barbosa, 2024). Embora o linóleo seja o material principal nos estúdios, o interesse pela madeira ainda se concretizou na sala de aquecimento (Figura 39), que permite aos alunos se prepararem e serve para modalidades que exigem outro tipo de calçado. O restante do pavimento interior também é em tabuado de madeira flexível com caixa-de-ar ventilada, e marmorite cinza claro foi utilizado em sanitários e banheiros (Barbosa, 2024).

Figura 39 - Vista interna da sala de aquecimento.



Fonte: ArchDaily Brasil, 2024. Adaptada pela autora, 2025.

A Escola de *Ballet* do Porto, destaca-se como um estudo de caso emblemático na relação entre arquitetura e dança. A sua concepção partiu de condições essenciais, como a proximidade à antiga sede para mobilidade e a busca por uma conexão franca com o exterior, visando o relaxamento e a clareza mental dos bailarinos (ArchDaily Brasil, 2024; Barbosa, 2024). Conforme a pesquisa de Beatriz Lages Barbosa (2024), a visão da diretora Cuca Anacoreta foi fundamental, sonhando com espaços que, através da arquitetura, pudessem transmitir serenidade e bem-estar, superando as exigências e durezas do ensino da dança. O projeto demonstra que, embora dança e arquitetura sejam antagônicas em sua materialidade (movimento versus imobilidade), elas convergem no elemento primordial do espaço. A arquitetura da Escola de *Ballet* do Porto, com sua forma monolítica e a distinção entre áreas retangulares para estúdios e triangulares para serviços, é pensada para preencher as necessidades específicas do corpo em movimento, garantindo aspectos cruciais como acústica adequada, piso seguro e iluminação otimizada. Assim, a escola não é apenas um abrigo, mas um instrumento que potencializa a arte da dança, reafirmando o papel transformador da arquitetura quando esta se dedica à compreensão profunda do usuário e do programa.

3.2.2 Precedentes Temáticos

Espaço Alana — Rodrigo Ohtake Arquitetura e Design

Ficha técnica:

Localização: Jardim Pantanal, São Paulo, SP, Brasil

Arquitetos: Rodrigo Ohtake Arquitetura e Design

Ano do Projeto: 2014

Área: 800 m²

Uso: ONG de desenvolvimento infanto-juvenil

O Espaço Alana é um centro cultural concebido para o Instituto Alana, uma organização não governamental voltada para crianças e jovens. A sede foi implantada em uma região periférica marcada por vulnerabilidade social (Figura 40), no Jardim Pantanal, em São Paulo, oferecendo à comunidade um espaço qualificado para socialização e atividades culturais e coletivas (ArchDaily Brasil, 2016; Ohtake, 2022).

Figura 40 - Vista aérea da ONG e seu contexto urbano.



Fonte: Ohtake, 2022. Adaptada pela autora, 2025.

O programa de necessidades do Espaço Alana foi desenvolvido em diálogo direto com a comunidade local, garantindo que cada função atendesse às demandas reais do bairro. O centro cultural passou a abrigar biblioteca comunitária (Figura 41), escola de música (Figura 42), auditório, cantina, setores administrativos, sede da associação comunitária e uma ampla praça coberta (Figura 43) de 800 m², concebida para ser um espaço multifuncional, capaz de receber eventos, encontros e atividades coletivas que reforcem a integração social (ArchDaily Brasil, 2016).

Figura 41 - Biblioteca.



Figura 42 - Sala de música.



Fonte: Ohtake, 2022. Adaptada pela autora, 2025.

Figura 43 - A praça da ONG e sua cobertura.



Fonte: Ohtake, 2022. Adaptada pela autora, 2025.

A implantação do edifício (Figura 44) buscou preservar as características urbanas e a escala familiar presentes na vizinhança, ao mesmo tempo em que propunha um marco arquitetônico contemporâneo capaz de dialogar com o entorno (Ohtake, 2022).

Figura 44 - Implantação do espaço Alana.



Fonte: Ohtake, 2022. Adaptada pela autora, 2025.

As plantas revelam uma clara hierarquia de uso, com o pavimento térreo concentrando os espaços mais públicos e comunitários, enquanto o pavimento superior abriga funções mais administrativas e associativas. Essa organização reforça a lógica de circulação e de acessibilidade, separando atividades de grande fluxo das atividades administrativas e de apoio (ArchDaily Brasil, 2016). Como pode ser visualizado nas Figuras a seguir:

Figura 45 - Planta do térreo do espaço Alana.

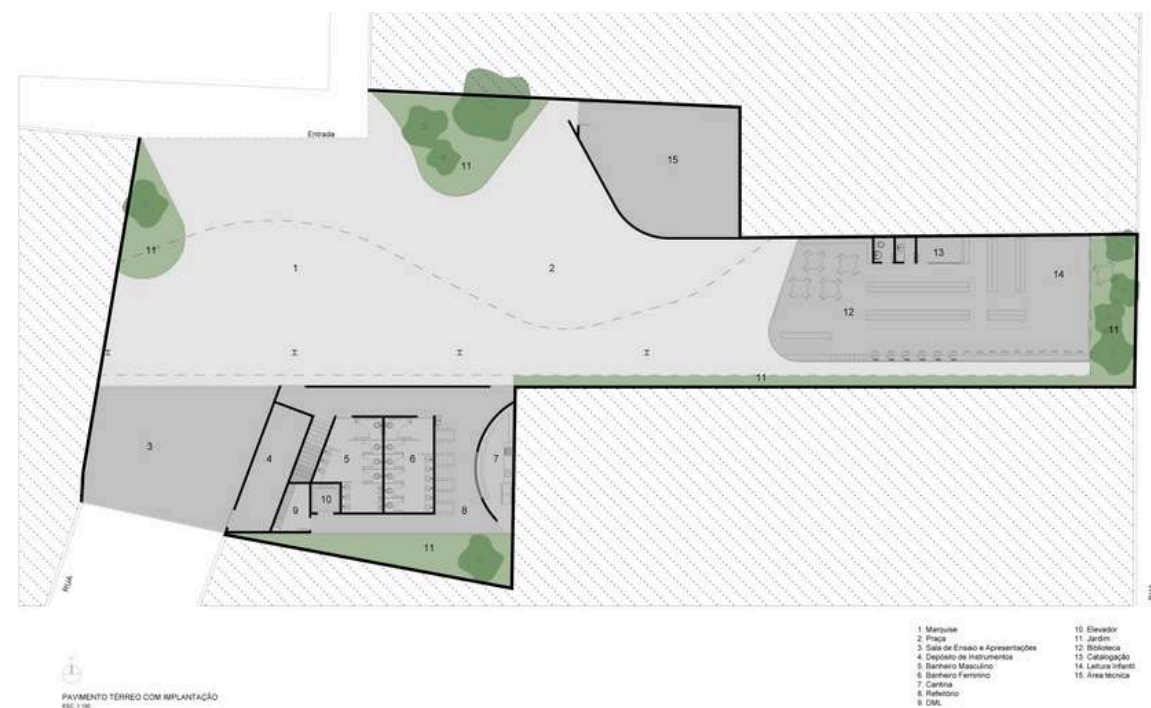
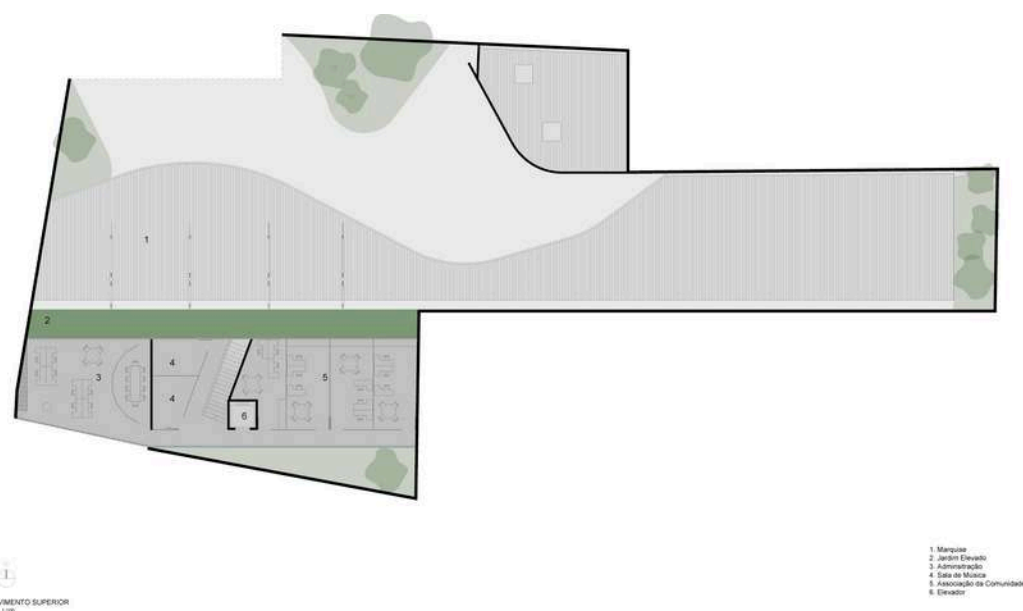


Figura 46 - Planta do pavimento superior do espaço Alana.



Fonte: Ohtake, 2022. Adaptada pela autora, 2025.

O uso de planos de vidro com caixilhos regulares, superfícies curvas coloridas e a marquise translúcida constitui uma linguagem formal sofisticada, que se destaca sem comprometer a percepção humana da escala local, promovendo equilíbrio entre inovação e contexto (Ohtake, 2022). A marquise, concebida como elemento central do partido arquitetônico, funciona como uma fronteira flexível entre a cidade e o interior do edifício, definindo um espaço protegido, mas ao mesmo tempo convidativo. Sua geometria singular, combinada ao material translúcido, oferece abrigo sem criar barreiras visuais, ampliando a sensação de permeabilidade e a integração entre os ambientes internos e externos (ArchDaily Brasil, 2016).

O projeto evidencia atenção tanto à técnica quanto à estética, oferecendo soluções construtivas de alta qualidade em um contexto socialmente vulnerável. Ao conciliar inovação arquitetônica e sensibilidade ao lugar, o Espaço Alana demonstra como equipamentos comunitários podem gerar impacto social positivo sem descaracterizar a identidade e a memória do bairro (ArchDaily Brasil, 2016; Ohtake, 2022).

Sesc Pompeia - Lina Bo Bardi

Ficha técnica:

Localização: São Paulo, Brasil

Autora: Lina Bo Bardi

Ano do projeto: 1977

Ano da construção: 1977–1986

Área construída: Aproximadamente 21.000 m²

Uso: Centro cultural, esportivo e de lazer

O Serviço Social do Comércio (SESC) Pompeia, idealizado pela arquiteta Lina Bo Bardi, representa um marco na arquitetura brasileira, especialmente por sua abordagem de revitalização de um complexo industrial para um centro de lazer e cultura. A concepção do projeto buscou uma arquitetura que valorizasse a vivência coletiva e a expressão popular, distanciando-se de preocupações autorais puramente artísticas e enfatizando a conexão com a realidade social e econômica do país (Bechara, 2017).

A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompeia, entre 1977 e 1986, reflete uma postura profissional engajada com as implicações políticas, sociais e econômicas da arquitetura. Segundo a pesquisadora Renata Bechara (2017, p.27), a Lina propunha uma “arquitetura das atitudes”, defendendo que o profissional deveria renunciar ao papel de criador de formas meramente estéticas para se colocar como

participante dessa realidade. Lina acreditava que a arquitetura deveria estar ligada à capacidade do ser humano de criar seus próprios espaços, expressando conteúdos que, por sua vez, gerariam as formas. A arquiteta compreendia a arte como uma “operação política” (Bechara, 2017, p. 28) e acreditava que o arquiteto deveria se apropriar da originalidade das massas e da cultura popular, mesmo que esteticamente imperfeitas, evitando a exclusão da realidade coletiva em nome da estética (Bechara, 2017).

O SESC, criado em 1946, integra o Sistema S, grupo de instituições brasileiras que emergiram nas décadas de 1940 e 1950 com o objetivo de adaptar a população ao processo de industrialização do país. A aquisição da antiga Fábrica de Tambores (figura 47) na zona oeste de São Paulo fazia parte do plano de expansão do SESC iniciado em 1969, com o intuito de suprir a carência de centros culturais na região. Inicialmente, havia a intenção de demolição completa do imóvel; no entanto, a percepção dos gestores e a presença de atividades provisórias do SESC no local contribuíram para a viabilidade de uma proposta de reuso (Bechara, 2017).

Figura 47 - Antiga fábrica de tambores.



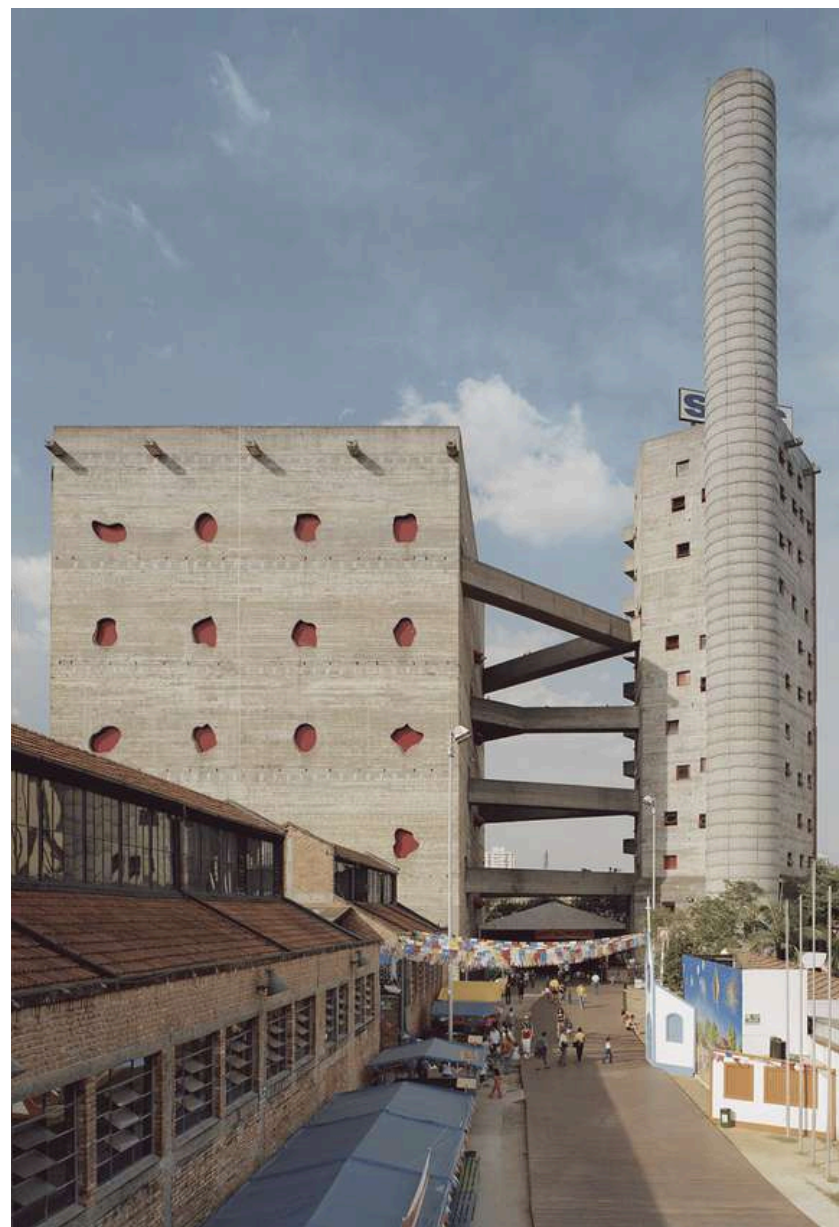
Fonte: Brasil Arquitetura, 2018. Adaptada pela autora, 2025.

Ao visitar a Fábrica da Pompeia pela primeira vez, Lina foi cativada pela estrutura de concreto ali presente e pela experiência de observar o uso espontâneo dos espaços pela comunidade local, que ali realizava jogos, apresentações e reuniões, o motivou o desejo da arquiteta de manter viva aquela atmosfera popular (Bo Bardi, 2018 *apud* Ferraz, 2018).

A reforma dos galpões, realizada entre 1977 e 1982, resultou em mais de 12 mil metros quadrados restaurados, abrigando teatro, biblioteca, oficinas, salas expositivas e espaços de convívio. Embora o edifício não fosse tombado à época, Lina reconhecia seu valor histórico e assumiu uma intervenção respeitosa, orientada por sua experiência anterior no Solar do Unhão. As intervenções foram afastadas das estruturas existentes, preservando-se os materiais originais sempre que possível, como nas pavimentações externas em paralelepípedo e nas treliças de madeira das janelas (Bechara, 2017).

O conjunto é composto por três volumes prismáticos em concreto aparente que coexistem ao lado dos antigos galpões da fábrica de tambores da Pompeia, como mostra a Figura 48. O volume principal é um prisma retangular de 30 por 40 metros de base e 45 metros de altura, que possui cinco pavimentos com pé-direito de 8,6 metros entre os pisos. Esse prisma apresenta paredes perimetrais portantes com 35 centímetros de espessura, moldadas com tábuas horizontais de madeira, e não possui estrutura interna complementar. As lajes nervuradas protendidas possuem 1 metro de altura total. As janelas estão localizadas nas faces menores do prisma, ao leste e oeste, sendo quatro aberturas irregulares por lado e por pavimento, produzidas a partir de moldes de isopor embutidos durante a concretagem — as marcas do isopor e das tábuas de madeira são visíveis externamente e internamente (Fracalossi, 2013).

Figura 48 - Vista externa do SESC Pompeia em concreto aparente.

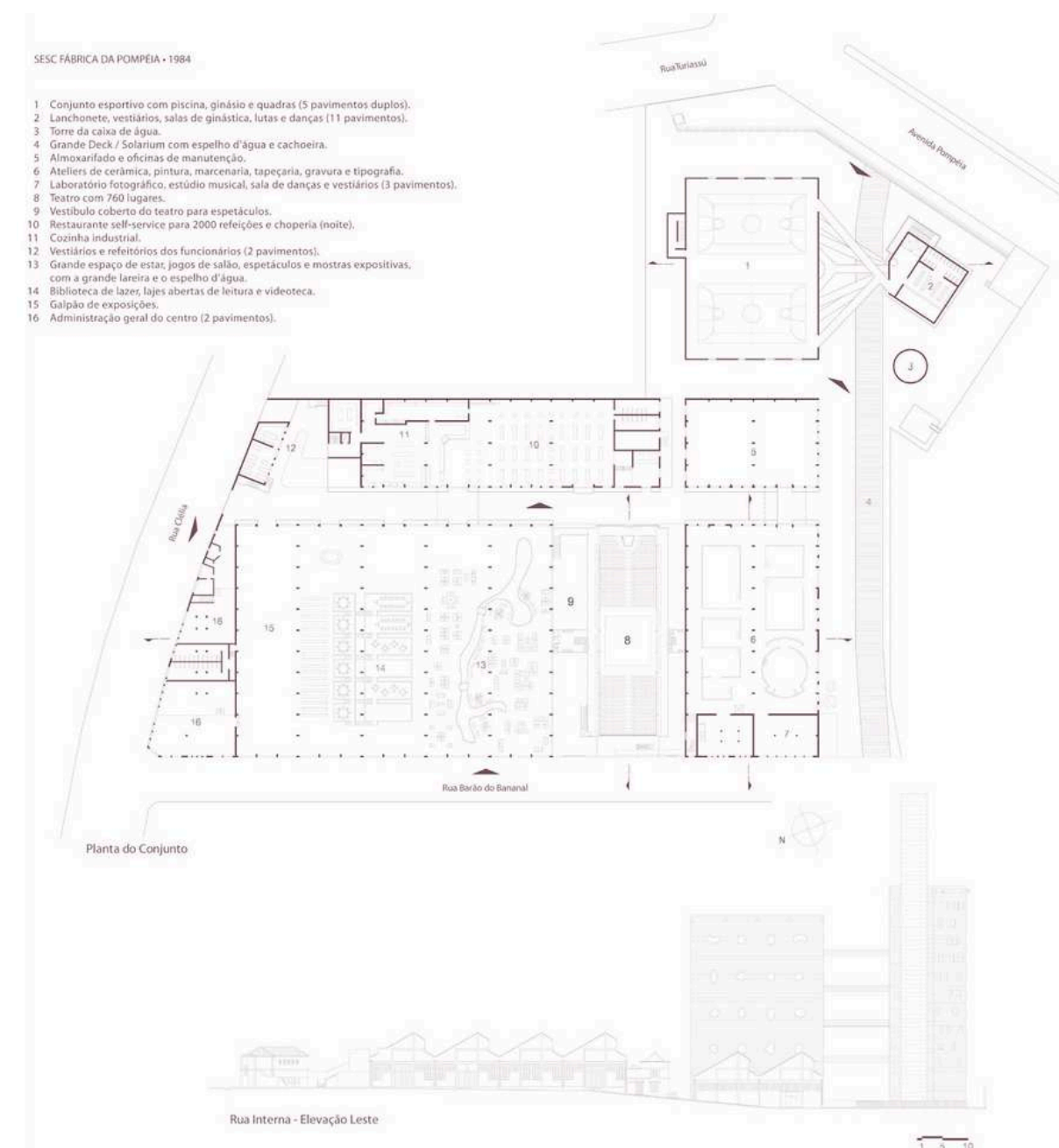


Fonte: Brasil Arquitetura, 2018. Adaptada pela autora, 2025.

O segundo volume é um prisma retangular menor, com base de 14 por 16 metros e altura de 52 metros, que contém doze pavimentos, com altura média de 4,3 metros entre os pisos, exceto os dois últimos pavimentos, que possuem altura reduzida para 3,7 metros. Esse prisma está girado 33 graus em relação ao volume maior. Suas fachadas são moldadas com tábuas horizontais de madeira, e as janelas quadradas, menores que as do prisma principal, apresentam disposição irregular, sem alinhamento ortogonal rígido. A esquina norte do prisma é facetada para criar duas faces paralelas, rompendo a forma retangular, e dessa face partem quatro níveis de passarelas de concreto protendido aparente que conectam os pavimentos dos dois prismas (Fracalossi, 2013).

O terceiro volume é um cilindro de concreto com 8 metros de diâmetro e 70 metros de altura, composto por 70 anéis concretados sistematicamente. A fôrma utilizada tem formato de tronco de cone, permitindo que cada anel se encaixe no inferior para a concretagem do próximo, o que gerou uma linha irregular na junção dos anéis. Esse cilindro conecta-se ao prisma menor por uma passarela metálica localizada na cobertura (Fracalossi, 2013). A planta do conjunto e a elevação podem ser vistas na figura abaixo:

Figura 49 - Planta e Elevação Leste do Sesc Pompeia.



Fonte: Brasil Arquitetura, 2018. Adaptada pela autora, 2025.

A proposta foi orientada pela ideia de “arquitetura pobre”, conceito que, segundo a arquiteta, não se relaciona à carência, mas à capacidade artesanal de expressar “comunicação e dignidade máxima através dos menores e humildes meios” (Bo Bardi, 2018 apud Ferraz, 2018, p. 220). Essa abordagem também guiou as soluções adotadas diante das dificuldades técnicas do terreno, como a presença de um córrego subterrâneo que impedia novas edificações em parte da área. A partir disso, surgiram os dois blocos esportivos conectados por passarelas aéreas de concreto protendido, inspirados nos fortes militares brasileiros. A ventilação natural foi garantida por aberturas sem vidros, semelhantes a “buracos” de cavernas como mostra a Figura 50, em oposição ao uso de ar-condicionado (Bo Bardi, 2018 apud Ferraz, 2018, p. 231).

Figura 50 - Abertura irregular em parede de concreto no SESC Pompeia, utilizada como solução de ventilação natural.



Fonte: Brasil Arquitetura, 2018. Adaptada pela autora, 2025.

As passarelas, com 2 metros de largura e peitoris de 1,2 metros, apresentam desenhos distintos, que se ramificam de uma mesma abertura no prisma menor para duas aberturas no prisma maior, assumindo formas em V, Y e V imperfeito, com diferentes alinhamentos e configurações. Abaixo das passarelas passa o córrego Água Preta, oculto pela sobreposição de um píer de madeira (Fracalossi, 2013).

Figura 51 - Vista da passarela em Y.



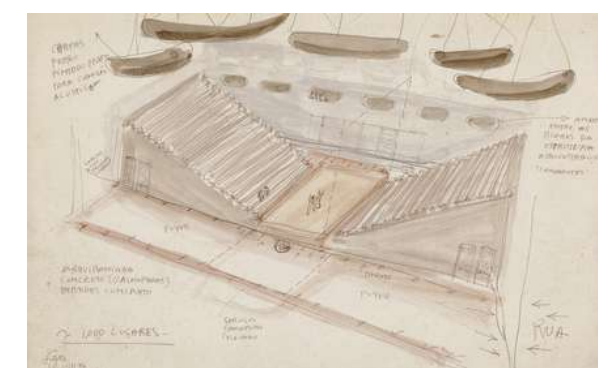
Fonte: Brasil Arquitetura, 2018. Adaptada pela autora, 2025.

A crítica da arquiteta ao movimento pós-moderno é refletida na escolha dos elementos do projeto. Um exemplo disso está na cadeira de madeira do teatro do SESC Pompeia, sem estofado, inspirada nas práticas teatrais populares e nas arquibancadas de estádios (Figuras 52 e 53). A peça buscava devolver ao teatro sua capacidade de “distanciar e envolver”, distanciando-se do conforto burguês da sociedade de consumo (Bo Bardi, 2018 apud Ferraz, 2018, p. 226).

Figura 52 - Vista interna do Teatro.



Figura 53 - Croqui feito por Lina.



Fonte: Brasil Arquitetura, 2018. Adaptada pela autora, 2025.

Lina via a arquitetura como um serviço coletivo e uma forma de poesia, rompendo com os parâmetros artísticos tradicionais. Sua atuação no SESC Pompeia foi marcada por uma intensa presença no canteiro de obras, acompanhando desde os detalhes técnicos até a criação de protótipos de mobiliário (Bechara, 2017). A arquiteta acreditava que o Brasil já possuía aquilo que os países ocidentais desenvolvidos procuravam: a liberdade do corpo, a desinstitucionalização e o convívio comunitário. Essa cultura, no entanto, era inerente ao povo — não às elites ou à classe média. Por isso, ela dedicou o centro esportivo do SESC Pompeia aos jovens trabalhadores do bairro, aqueles que frequentavam padarias, açougues e mercados da região. A concepção dos espaços, para a arquiteta, condicionava o ser humano, tornando fundamental que fossem pensados com cuidado — e o sucesso da obra demonstrava a validade dessa premissa (Bo Bardi, 2018 apud Ferraz, 2018).

PILARES Pedro Vélez - Rozana Montiel

Ficha técnica:

Localização: Iztapalapa, Cidade do México, México

Autora: Rozana Montiel Estudio de Arquitectura

Ano do Projeto: 2022

Uso: Centro comunitário, cultural, educacional e esportivo

O projeto PILARES (Pontos de Inovação, Liberdade, Arte, Educação e Conhecimento) na Cidade do México, é uma iniciativa urbana de impacto social desenvolvida pelo governo local com o objetivo de criar centros comunitários para o engajamento dos cidadãos. O projeto específico, de autoria da arquiteta Rozana Montiel, é o PILARES Pedro Vélez e foi reconhecido com diversos prêmios, destacando-se a Medalha de Prata na XVII Bienal Nacional de Arquitetura Mexicana e o Primeiro Lugar na categoria Espaço Público do Prêmio de Obras CEMEX 2022, tanto em âmbito nacional quanto internacional (La Escuela, 2024).

Essa iniciativa busca suprir a carência de infraestrutura cultural em áreas vulneráveis da cidade, como o bairro onde está inserido o PILARES Pedro Vélez, Presidentes de México, em Iztapalapa, um dos mais populosos e com desafios socioeconômicos (Divisare, 2023; Bienal Nacional de Arquitetura Mexicana, 2020).

Conforme disse a arquiteta Rozana Montiel em entrevista para La Escuela (2024), sua atuação se caracteriza por reformulações artísticas do espaço e do domínio público (Montiel, 2024 apud La Escuela, 2024):

Quando as fronteiras entre arte e arquitetura se confundem, a arquitetura provoca, mobiliza e desloca da mesma forma que a arte. No ateliê, sempre buscamos nos relacionar com a arte para reconceitualizar projetos de arquitetura e espaços públicos a partir de uma perspectiva mais ampla. Passamos da abstração à concretude, do monocromático à cor, da ficção à realidade. Tomando esse diálogo entre experiência e imaginação como ponto de partida, construímos diferentes tempos, possibilidades e realidades.

A abordagem da arquiteta explora simultaneamente diversas escalas, do urbano ao micro-objeto, utilizando a ideia do "zoom" como um recurso para entender os detalhes e, ao mesmo tempo, observar a cidade em suas diferentes camadas (Montiel, 2024 apud La Escuela, 2024).

Considerando a escassez de espaços abertos, parques e praças na região de Iztapalapa, o projeto PILARES em Presidentes de México foi concebido como um espaço público inclusivo e multifuncional. Sua proposta substitui a noção de barreira por uma "plataforma de encontro" (Bienal Nacional de Arquitetura Mexicana, 2020), convidando as pessoas a entrar e habitar o espaço (Divisare, 2023). A conexão com a cidade é estabelecida pela entrada principal como mostra a Figura 54, que liga o edifício à atividade da rua por meio de uma praça arborizada, delimitada por um pórtico com pilares (Montiel, 2024 apud La Escuela, 2024).

Figura 54 - Entrada do projeto PILARES Pedro Vélez de Rozana Montiel.



Fonte: DIVISARE, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

O programa arquitetônico do PILARES abrange uma vasta gama de atividades, incluindo escola online, oficinas de artes e ofícios (como serigrafia, joalheria, encanamento e culinária), instalações esportivas, estúdio de dança, aulas de ioga e artes corporais, além de um jardim e salas para empreendedorismo e capacitação profissional (Divisare, 2023), como mostram as figuras a seguir:

Figura 55, 56, 57 e 58 - Atividades nos ambientes do PILARES Pedro Vélez.



Fonte: DIVISARE, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

Essa diversidade visa atender a crianças, jovens e adultos do bairro e regiões vizinhas, especialmente aqueles que abandonaram a escola ou são analfabetos, oferecendo serviços educacionais extracurriculares que promovem o senso de pertencimento e a participação cívica (Montiel, 2024 *apud* La Escuela, 2024)

Em uma tentativa de gerar "abundância a partir da escassez" (Divisare, 2023), o projeto PILARES utilizou apenas dois materiais principais: blocos estriados e lajes de concreto pré-moldado em tom lilás (ou avermelhado, dependendo da descrição), e perfis de aço na mesma paleta de cores (Montiel, 2024 *apud* La Escuela, 2024; Divisare, 2023). Essa escolha de materialidade confere uma identidade icônica ao local e produz uma série de interações de luz e sombra, criando uma leitura do espaço em diferentes camadas e profundidades (Bienal Nacional de Arquitetura Mexicana, 2020). O bloco de concreto é reinterpretado de diversas maneiras, permitindo a criação de treliças que auxiliam na ventilação e mudanças de textura no pavimento, demonstrando o uso criativo desse material para distintas interpretações espaciais (Montiel, 2024 *apud* La Escuela, 2024).

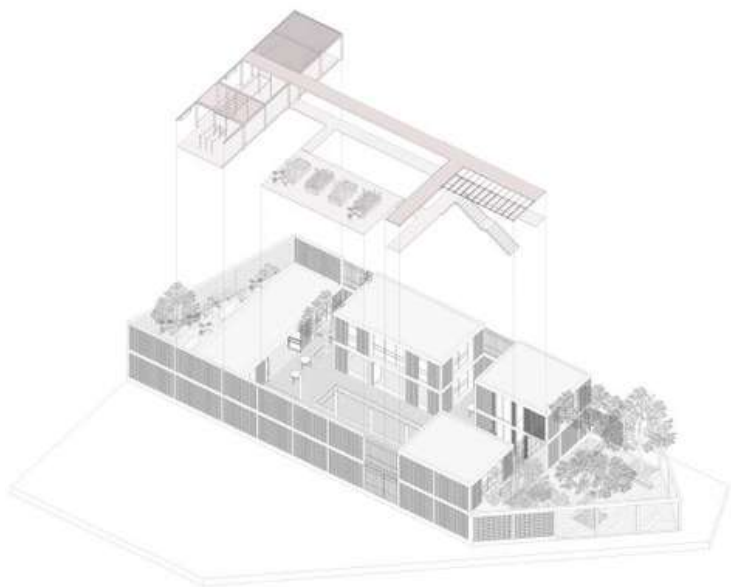
Figura 59 e 60 - Imagens do espaço PILARES Pedro Vélez.



Fonte: DIVISARE, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

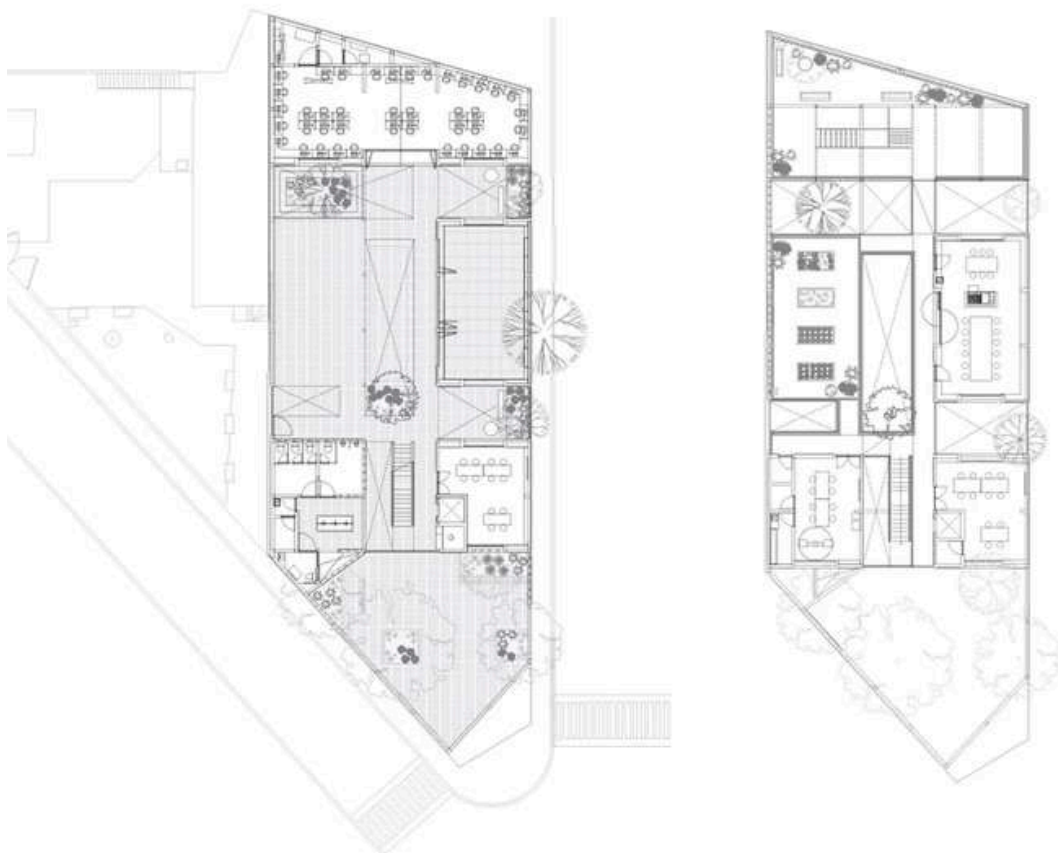
A organização interna do PILARES distribui os fóruns e salões em dois andares, interligados por um sistema de plataformas, pátios ajardinados, pontes e passarelas (Montiel, 2024 *apud* La Escuela, 2024) como mostram as figuras a seguir:

Figura 61 - Perspectiva explodida.



Fonte: DIVISARE, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

Figura 62 - Planta do térreo e do primeiro pavimento.



Fonte: ARQUITECTURA VIVA, 2023. Adaptada pela autora, 2025.

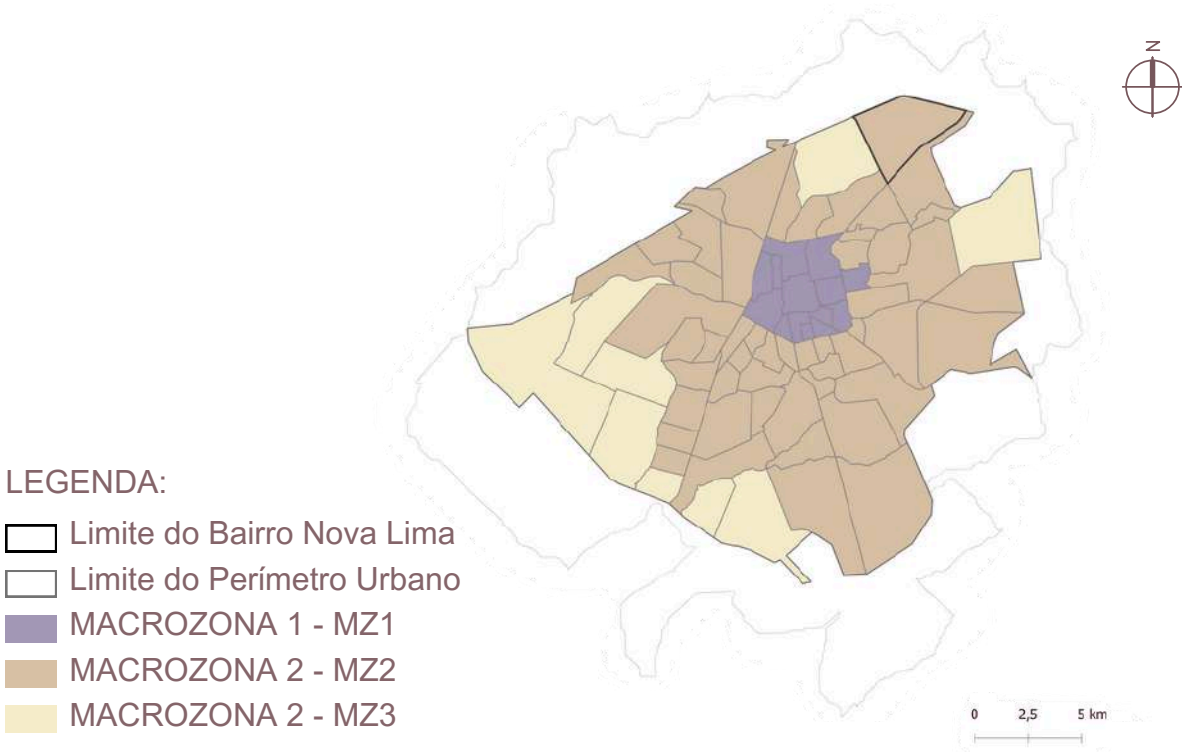
Essa sequência de espaços mantém uma conexão com o exterior, e alguns ambientes podem ser completamente abertos ou fechados graças a um sistema de divisórias adaptáveis (Divisare, 2023). Apesar de estar localizado em um terreno pequeno e em uma área que enfrenta questões de segurança, o PILARES consegue transmitir uma sensação de amplitude e diversidade de espaços em seu interior (Bienal Nacional de Arquitetura Mexicana, 2020). A materialidade e a proporção dos espaços construídos contribuem para criar uma atmosfera acolhedora e agradável, que reativa e fortalece o tecido social do bairro (Divisare, 2023).

3.3 O lugar

3.3.1 Diagnóstico urbano

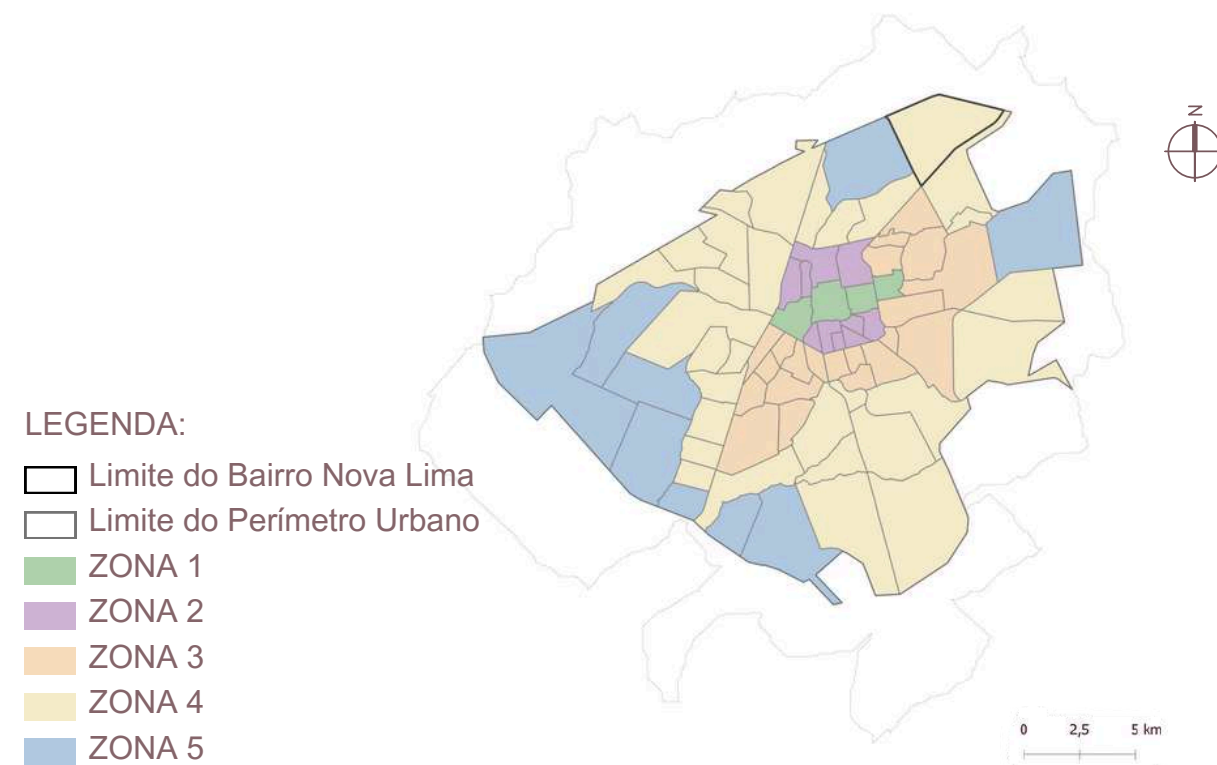
No intuito de entender melhor a dinâmica da área escolhida para intervenção e embasar as propostas projetuais, procedeu-se ao diagnóstico urbano. Esta etapa fundamental compreende a análise das características físicas, sociais, econômicas e ambientais do local, tomando como principal diretriz o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Ambiental (PDDUA) de Campo Grande (Lei Complementar nº 341, de 4 de dezembro de 2018), instrumento legal que rege o uso e a ocupação do solo do município. A área de intervenção está localizada no bairro Nova Lima, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

Figura 63 - Mapa do Macrozoneamento Urbano.



Fonte: PLANURB, 2025. Adaptado pela autora.

Figura 64 - Mapa do Zoneamento Urbano.



A área de intervenção, situada no bairro Nova Lima, integra a Macrozona 2 (MZ2), conforme disposto no Art. 22 da Lei Complementar nº 341/2018 (PDDUA) e ilustrado no Mapa de Macrozoneamento Urbano (Figura 63). Esta macrozona abrange uma vasta porção da cidade, incluindo o bairro Nova Lima e diversos outros, como Aero Rancho, Alves Pereira, entre outros listados no Art. 22. A principal diretriz da MZ2 é o estímulo à urbanização, que deve ocorrer de forma controlada, respeitando os critérios de uso e ocupação do solo e promovendo a diversificação de atividades, em consonância com a infraestrutura urbana existente e as condições físico-ambientais de cada localidade.

O PDDUA estabelece, para a MZ2, a promoção do adensamento populacional, a ocupação de áreas e lotes vazios ou subutilizados, a implantação de programas habitacionais e o aproveitamento racional do solo urbano. Em particular, a Lei Complementar prevê a exigência do cumprimento da função social da propriedade urbana para os imóveis não edificadas ou subutilizados, sujeitando-os a instrumentos jurídicos, como o IPTU Progressivo no Tempo, a Desapropriação, entre outros. Tais instrumentos refletem a intenção do plano em coibir a especulação imobiliária e promover o uso eficiente do solo, direcionando o crescimento urbano para áreas já consolidadas ou com infraestrutura disponível.

Em relação ao zoneamento de uso e ocupação do solo, a área de intervenção no bairro Nova Lima está classificada como Zona Urbana 4 (Z4), conforme o Art. 24, inciso IV, do PDDUA e demonstrado no Mapa de Zoneamento Urbano (Figura 64). Esta zona, que engloba o bairro Nova Lima apresenta uma diversidade de categorias de uso permitidas, o que se alinha com a diretriz da MZ2 de incentivar atividades diversificadas. As categorias de uso na Z4 incluem:

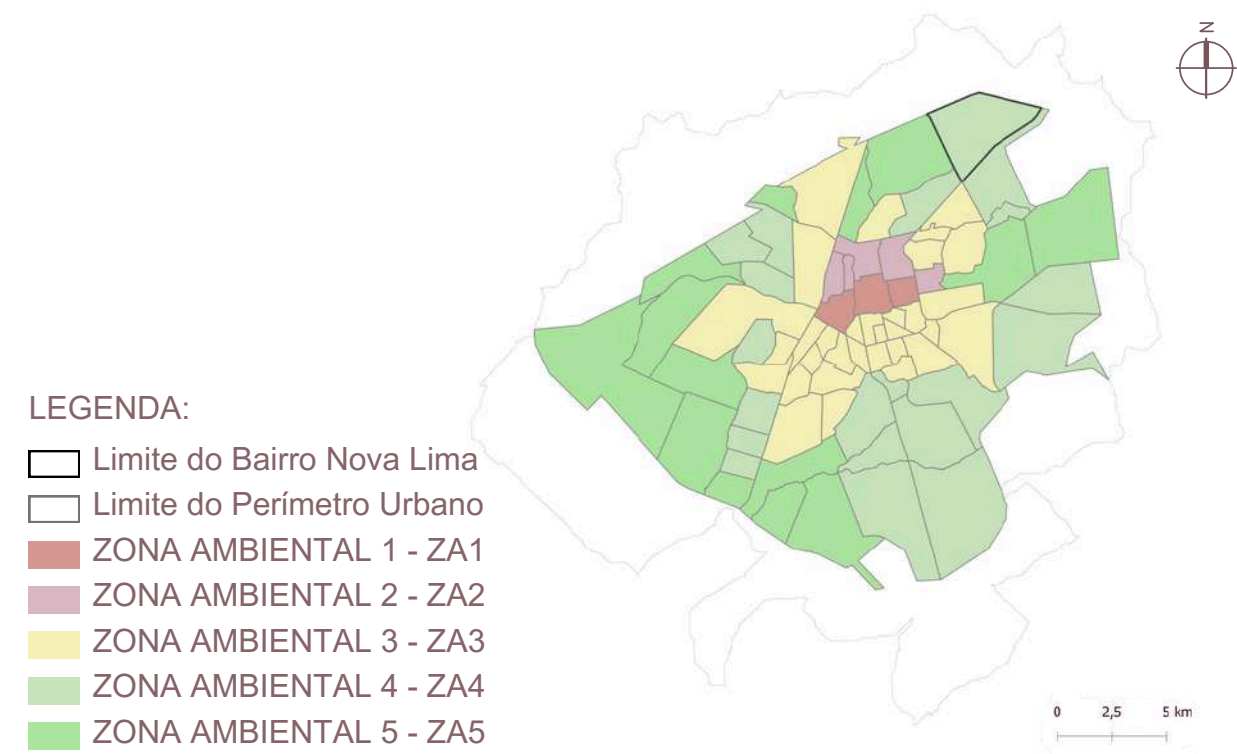
Tabela 07 - Categorias de Uso e Ocupação do Solo na Zona Urbana 4 (Z4) – PDDUA Campo Grande.

Categoria de Uso	Códigos Permitidos	Descrição
Residencial	R1, R2, R3	Permite diferentes tipologias e densidades habitacionais, abrangendo desde residências unifamiliares a multifamiliares.
Comércio Varejista	V1, V2, V3, V4, V5, V6, V7, V8, V9, V11	Abrange uma vasta gama de atividades comerciais de pequeno a grande porte, atendendo diversas necessidades da população.
Comércio Atacadista	A1, A2, A3, A4, A5, A6, A9	Possibilita o desenvolvimento de atividades de atacado e logística, contribuindo para a cadeia de suprimentos local.
Serviços	S1 a S21	Contempla um amplo espectro de serviços, desde os mais básicos até os mais especializados, fomentando a multifuncionalidade da zona.
Industrial	I1, I2, I3, I4, I5	Permite a implantação de indústrias de baixo impacto, compatíveis com o ambiente urbano diversificado.
Loteamento	L1, L3, L4, L5	Favorece o parcelamento do solo para o desenvolvimento de novas áreas urbanas e expansão habitacional.
Especial	E1, E2, E3, E4, E7, E8, E10, E13, E18, E19, E20	Destina-se a usos específicos que requerem regulamentação particular, como equipamentos públicos ou áreas de interesse especial.

Fonte: PLANURB, 2025. Adaptado pela autora.

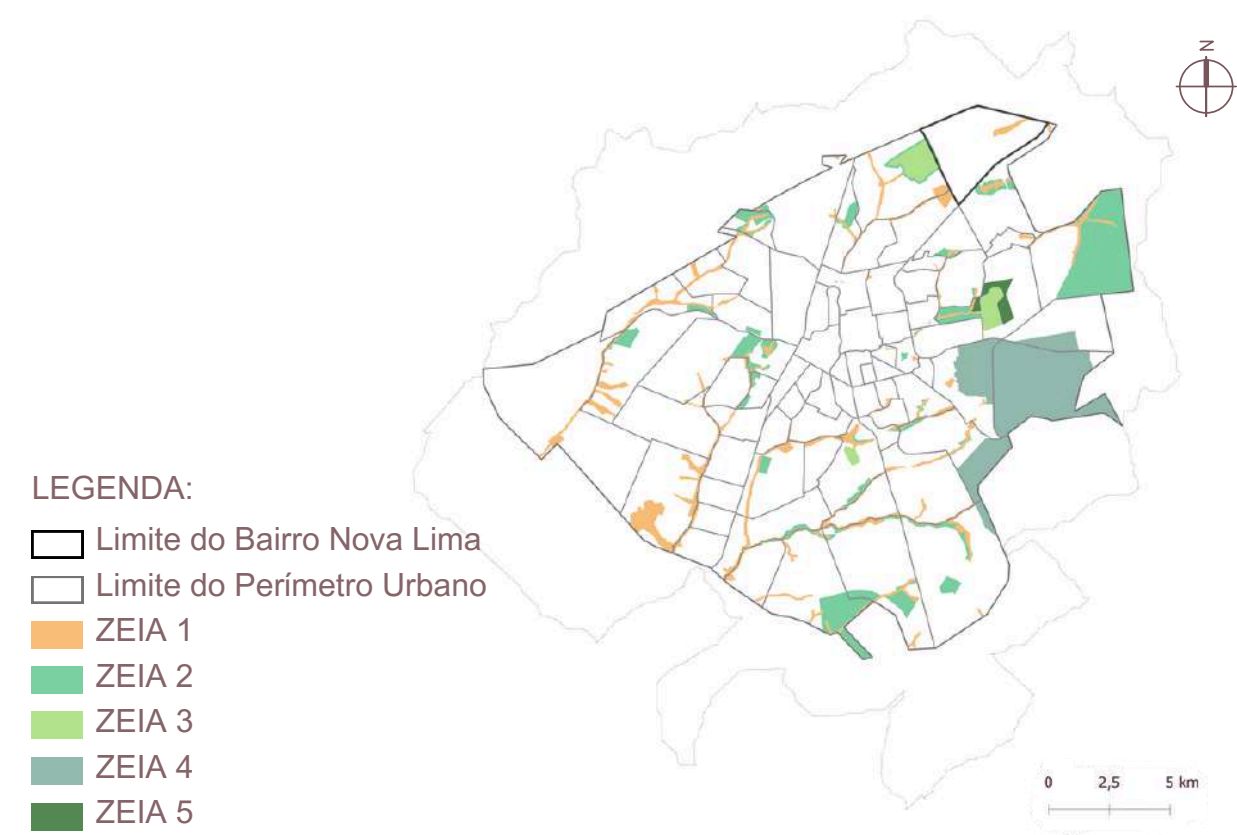
A abrangência de usos na Z4 sugere um potencial para a consolidação de uma área multifuncional, capaz de integrar habitação, comércio, serviços e outras atividades, otimizando o uso da infraestrutura e fomentando a vitalidade urbana.

Figura 65 - Mapa do Zoneamento Ambiental.



Fonte: PLANURB, 2025. Adaptado pela autora.

Figura 66 - Mapa da Zona especial de interesse Ambiental.



Fonte: PLANURB, 2025. Adaptado pela autora.

No que tange ao ordenamento e gestão ambiental, o bairro Nova Lima insere-se na Zona Ambiental 4 (ZA4) (Art. 25, IV do PDDUA e Figura 65). As Zonas Ambientais foram estabelecidas a partir de análises geotécnicas, hídricas e topográficas, refletindo as características do território. Para Nova Lima, são estabelecidas as seguintes Taxas de Relevância Ambiental (TRA):

Tabela 08 - Taxas de Relevância Ambiental (TRA) para o Bairro Nova Lima – ZA4 (PDDUA Campo Grande)

Indicador Ambiental	Valor	Significado/Relevância para o Projeto
TRA Mínima	0,45	Valor de base da relevância ambiental da zona. Representa a condição ambiental mínima inerente à área, independentemente das condições de permeabilidade e arborização.
Fator Alfa	0,6	Coefficiente de ponderação da Taxa de Permeabilidade (IP) no cálculo da TRA. Este valor indica que a capacidade de infiltração da água no solo tem um peso significativo (60%) na
Fator Beta	0,4	Coefficiente de ponderação do Índice de Arborização (IA) no cálculo da TRA. Indica que a presença de vegetação e arborização contribui com um peso considerável (40%) para a relevância ambiental da
Taxa de Permeabilidade	30%	Taxa mínima obrigatória: Exige que no mínimo 30% da área do lote seja mantida permeável, permitindo a infiltração da água da chuva no solo. Essencial para o manejo das águas pluviais, recarga de aquíferos e manutenção da qualidade ambiental. A

Fonte: PLANURB, 2025. Adaptado pela autora.

A Taxa de Permeabilidade de 30% é um aspecto fundamental que direciona o planejamento e o projeto no bairro, exigindo soluções que garantam a permeabilidade do solo.

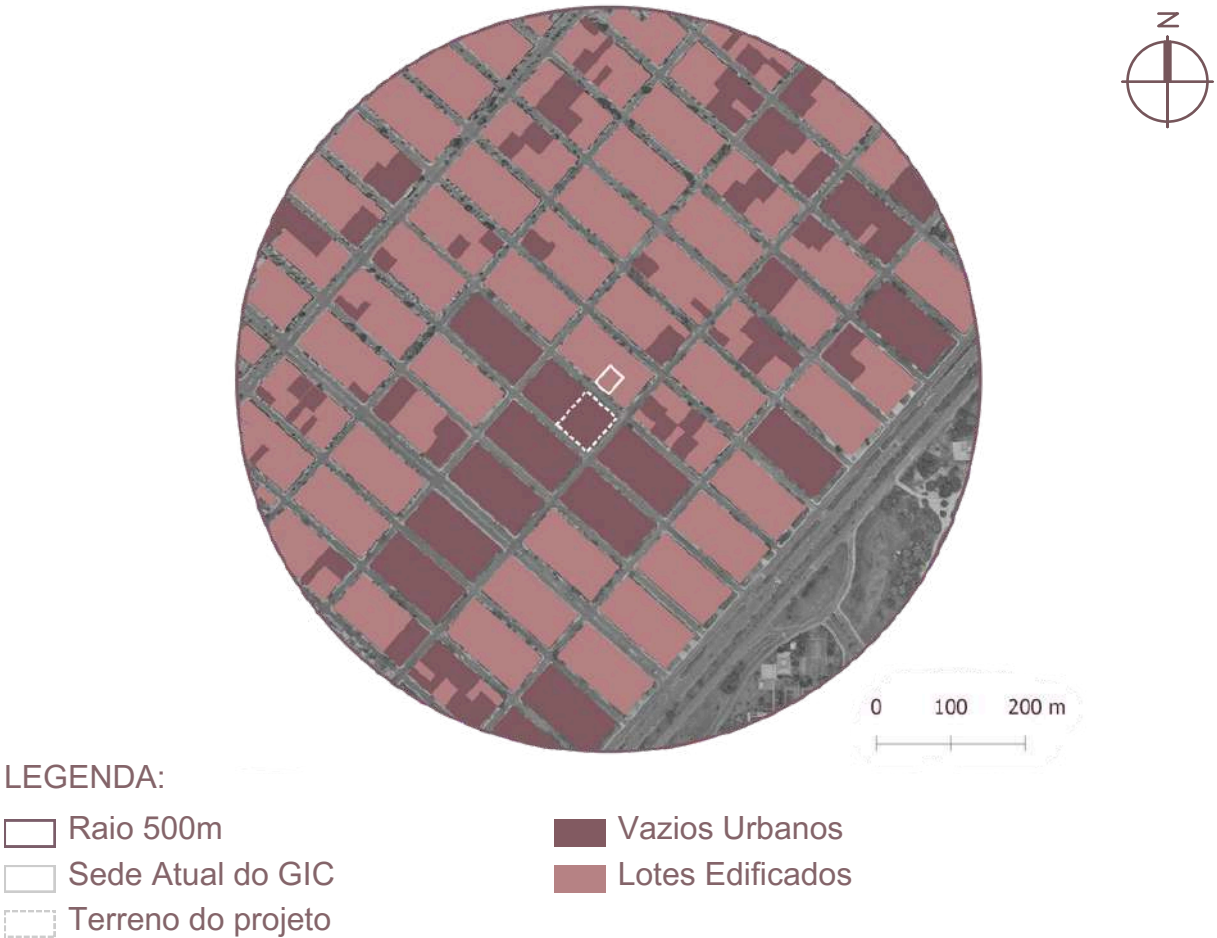
A proximidade dessas ZEIA e APPs na área de intervenção ou em seu entorno imediato, como indicado nos mapas, aponta para a necessidade de atenção especial às diretrizes de preservação e à compatibilidade das propostas projetuais com a legislação ambiental vigente, garantindo a proteção e valorização desses espaços.

3.3.2 Leitura do entorno e análise do terreno

Para a compreensão aprofundada do contexto no qual se insere a proposta projetual, foi realizado um detalhado diagnóstico urbano do entorno imediato do GIC, abrangendo um raio de 500 metros. Esta análise levou em consideração aspectos como vazios urbanos, mobilidade, hierarquia viária, topografia e uso do solo, conforme detalhado nos mapas a seguir.

O mapa de Vazios Urbanos, ilustrado na Figura 67, revela a distribuição de lotes edificadas e não edificadas em um raio de 500 metros da sede atual do GIC. Observa-se a presença de uma quantidade significativa de vazios urbanos na área de estudo. O terreno proposto para a nova sede (demarcado em vermelho) é, atualmente, um desses vazios, localizado estrategicamente na quadra em frente à instituição existente. Essa característica indica a disponibilidade de áreas para novas intervenções urbanas e a oportunidade de consolidação do tecido urbano, preenchendo lacunas e contribuindo para a vitalidade do bairro.

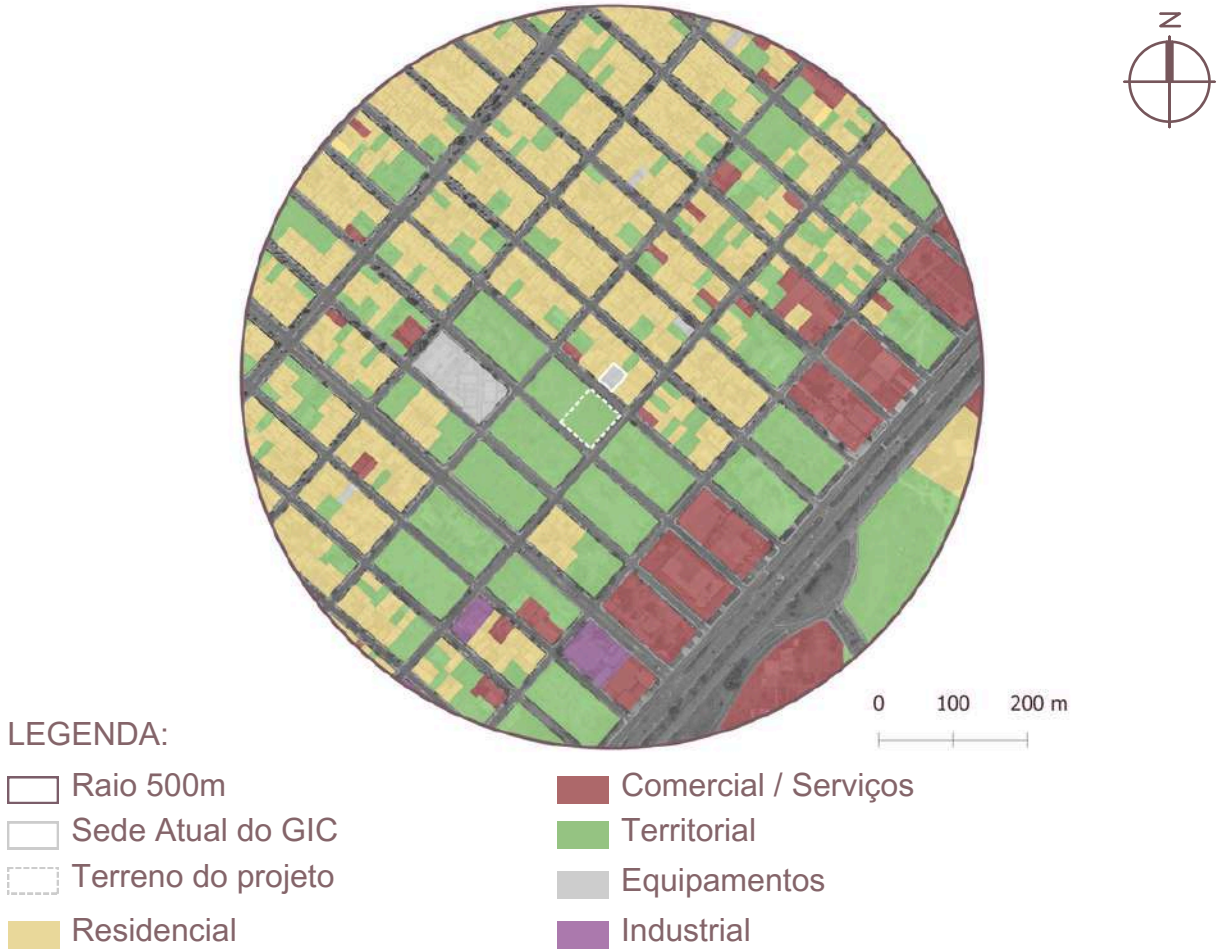
Figura 67 - Entorno Imediato - Mapa de Vazios Urbanos.



SISGRAN, 2023. Elaborado e adaptado pela autora.

O mapa de Uso do Solo, apresentado na Figura 68, revela que a área de 500 metros ao redor do GIC é predominantemente de uso Residencial (em amarelo). O terreno do projeto, destacado em vermelho, é classificado como "Territorial" (em verde), indicando um lote atualmente vazio, mas com potencial para desenvolvimento. A predominância residencial no entorno direto é um fator favorável à implantação de um centro cultural, pois o projeto estará diretamente a serviço de uma população local consolidada, reforçando seu caráter comunitário.

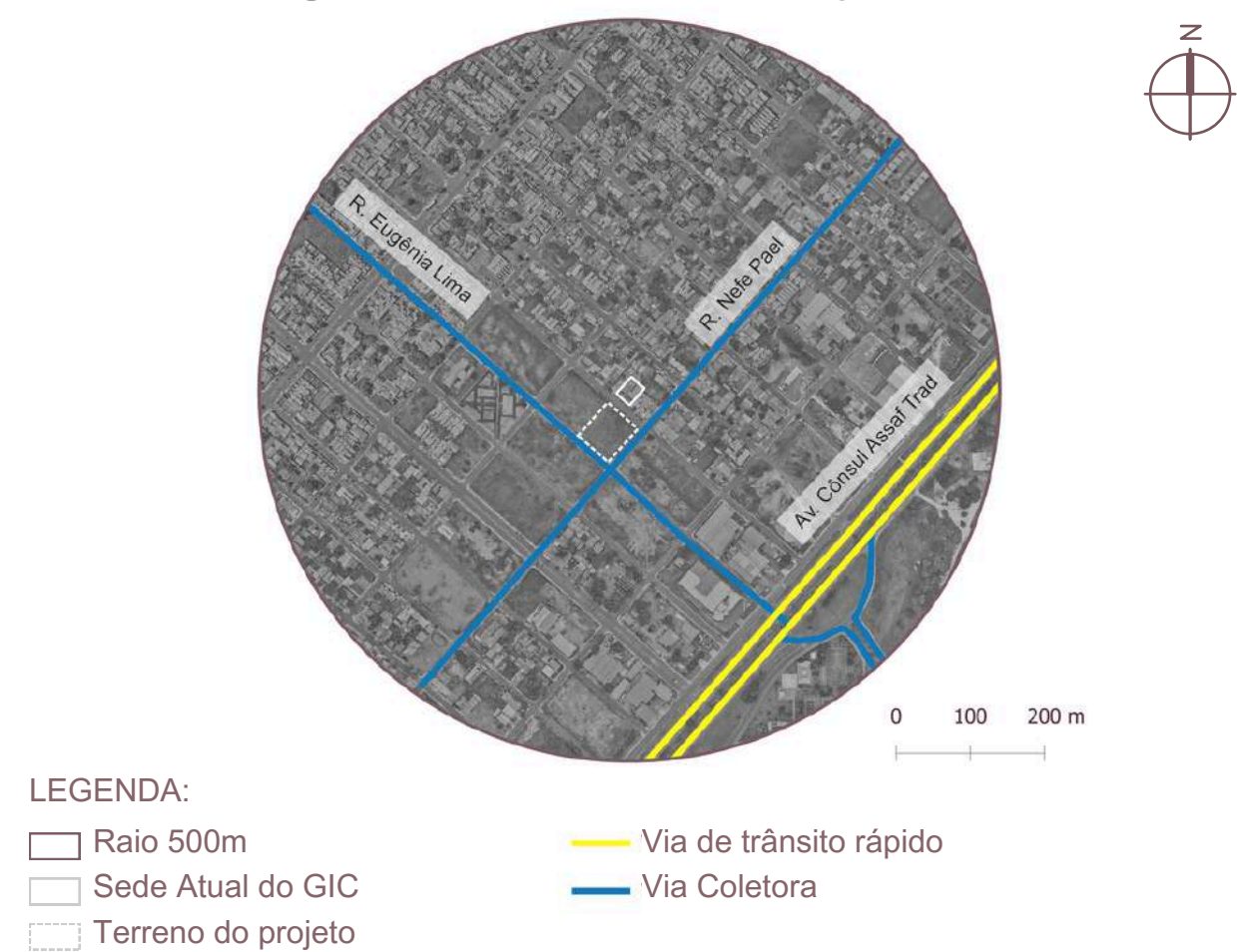
Figura 68 - Entorno Imediato - Mapa de Uso do Solo.



SISGRAN, 2023. Elaborado e adaptado pela autora.

Conforme a Figura 69 a seguir, a área é caracterizada por uma rede viária que inclui Vias Coletoras (representadas em azul) e uma Via de Trânsito Rápido (em amarelo), a Avenida Cônsul Assaf Trad, que serve como importante eixo de conexão da região urbana. O terreno do projeto está situado na interseção de duas Vias Coletoras, as Ruas Eugênia Lima e Nefe Pael. Essa localização garante uma excelente conexão interna com o restante do bairro e facilidade de acesso para os moradores locais, ao mesmo tempo em que a proximidade com a Via de Trânsito Rápido oferece visibilidade e acessibilidade para usuários de outras regiões próximas.

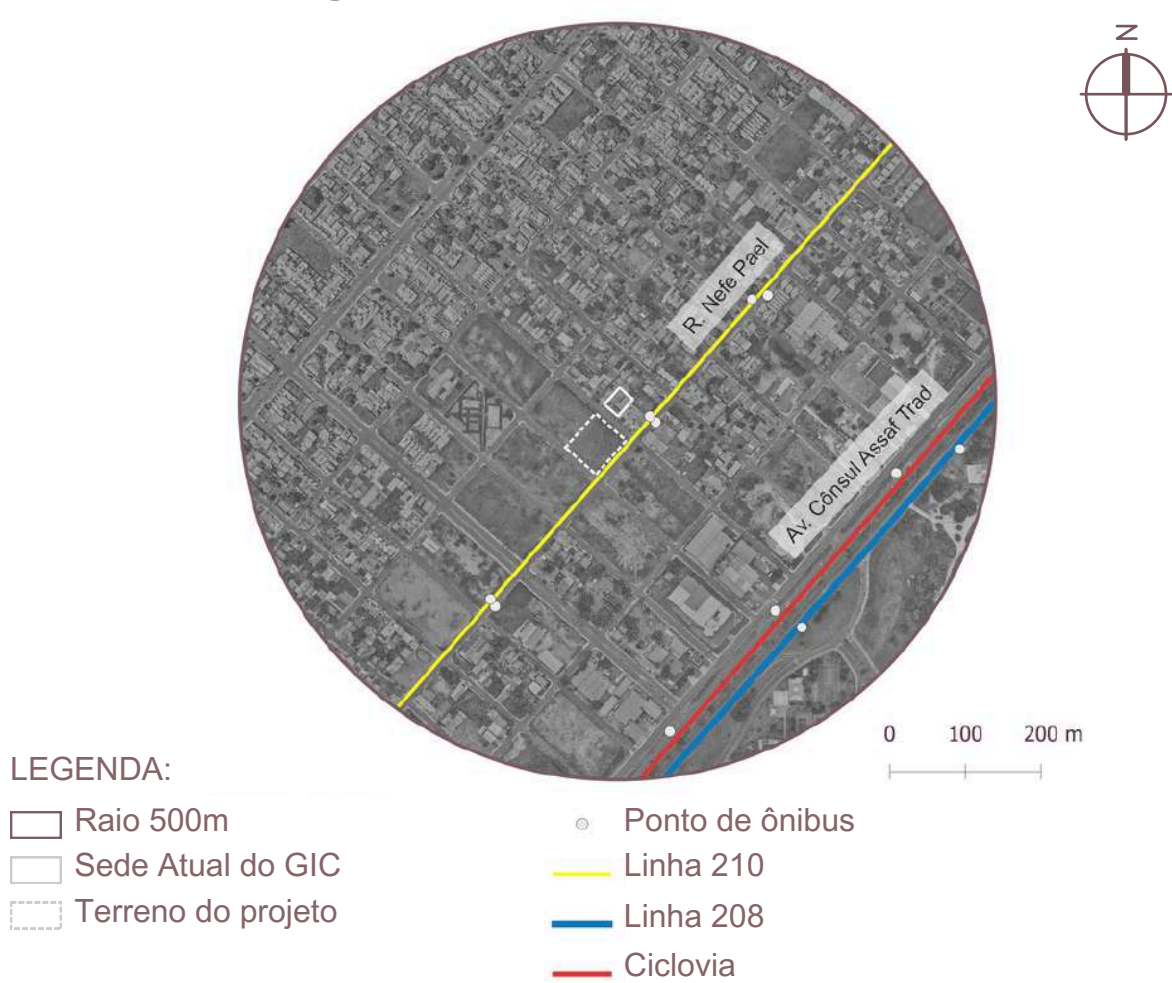
Figura 69 - Entorno Imediato - Hierarquia viária.



SISGRAN, 2023. Elaborado e adaptado pela autora.

A Figura 70 apresenta a infraestrutura de mobilidade no entorno do GIC. Destaca-se a presença da Linha 210 de transporte público, com pontos de ônibus localizados próximos à sede atual e ao terreno do projeto. Essa configuração assegura uma boa acessibilidade via transporte coletivo, fundamental para um equipamento de uso público como o proposto centro cultural. Embora a ciclovia não esteja chegando na sede atual, sua existência na área próxima demonstra uma potencialidade para uma proposta de expansão.

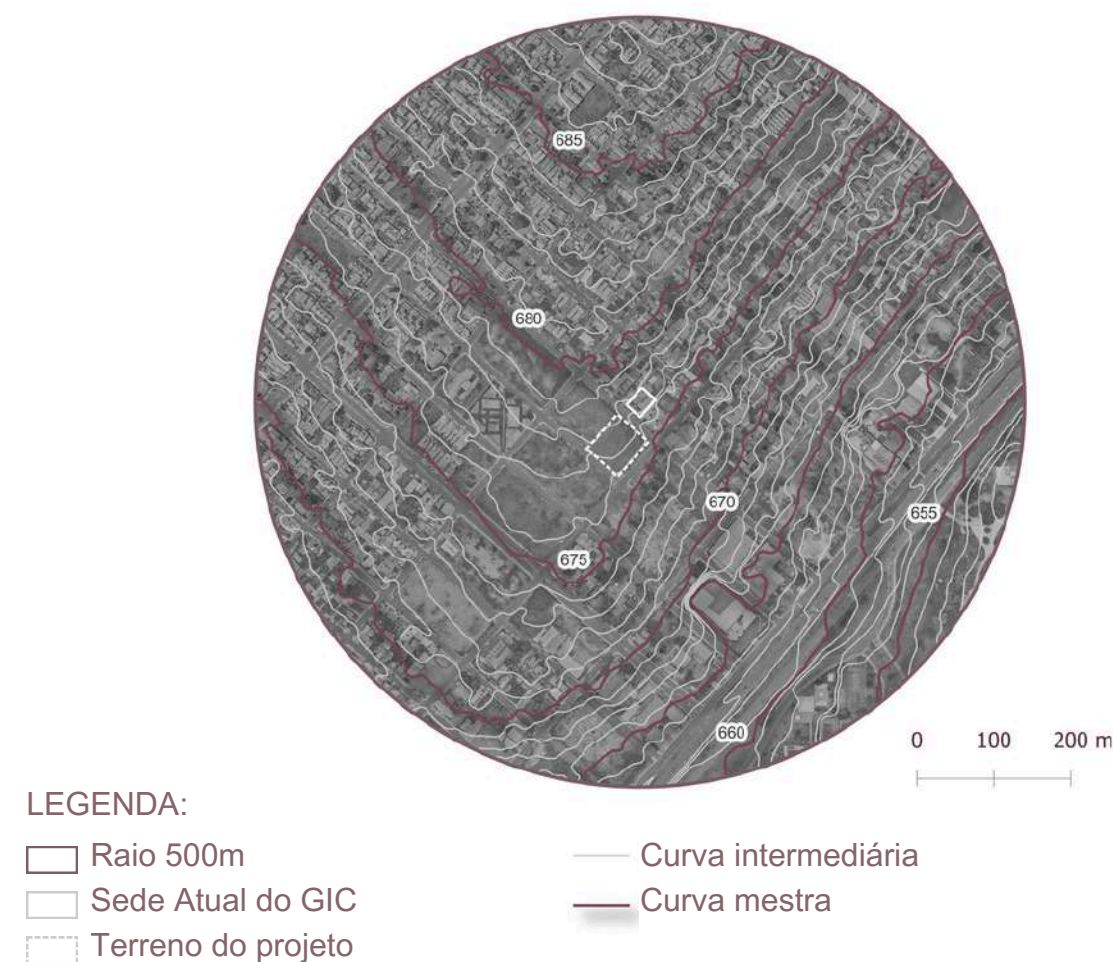
Figura 70 - Entorno Imediato - Mobilidade.



SISGRAN, 2023. Elaborado e adaptado pela autora.

A análise topográfica, ilustrada na Figura 71, evidencia o perfil altimétrico do entorno. As curvas de nível indicam que o terreno do projeto e seu entorno imediato possuem uma topografia suavemente ondulada, com desníveis. O terreno da proposta está localizado entre as cotas 675 e 680 metros. Essa característica do relevo demanda atenção no processo projetual para garantir a acessibilidade universal e a integração harmoniosa da edificação com o sítio, além de explorar as possibilidades de soluções arquitetônicas que se adaptem à inclinação natural do solo.

Figura 71 - Entorno Imediato - Topografia.



SISGRAN, 2023. Elaborado e adaptado pela autora.

A análise da condição atual do terreno proposto para a nova sede do GIC, situado no bairro Nova Lima em Campo Grande (MS), revela um cenário que, embora desafiador, apresenta significativas potencialidades para a intervenção arquitetônica. As imagens capturadas in loco referenciadas no Mapa do Terreno (Figura 72) com pontos numerados, evidenciam um lote atualmente subutilizado e marcado por questões urbanísticas e sociais.

Figura 72 - Entorno mediato - Terreno do projeto.



SISGRAN, 2023. Elaborado e adaptado pela autora.

No Ponto 1, é possível visualizar uma porção do terreno com vegetação alta e sinais de subutilização. Observa-se a presença de um muro que delimita essa face do lote. No entanto, o mato já cresceu significativamente, ultrapassando a altura do muro e invadindo a calçada, o que impede a livre circulação de pedestres. Essa condição dificulta o acesso e a mobilidade de quem transita pela região, incluindo os frequentadores da instituição GIC, de acordo com a figura a seguir:

Figura 73 - Rua Randolpho Lima, ponto 1.



Fonte: Arquivo pessoal.

A perspectiva do Ponto 2, ligeiramente abaixo e na mesma quadra da sede atual do GIC, reitera a condição de abandono, evidenciando grandes áreas tomadas por vegetação densa. Essa vista direta do terreno principal do projeto, evidencia o padrão de baixa manutenção e subutilização que permeia o entorno imediato do GIC, ressaltando a necessidade de qualificação da paisagem urbana local.

Figura 74 - Rua Randolpho Lima, ponto 2.



Fonte: Arquivo pessoal.

Do Ponto 3, localizado na Rua Eugênia Lima, o terreno é avistado de um ângulo distinto, revelando a ausência de muros nesta extremidade. Notavelmente, essa área apresenta vegetação bastante alta e sinais de descarte irregular de lixo, o que

compromete a salubridade do espaço público. Essa prática de descarte reflete a percepção de abandono do local e a falta de fiscalização.

Figura 75 - Rua Eugênia Lima, ponto 3.



Fonte: Arquivo pessoal.

No Ponto 4, também na Rua Eugênia Lima, que se configura como uma Via Coletora, a observação direta aponta para a persistência da vegetação alta e, criticamente, a ausência de iluminação pública. Tal carência resulta em um ambiente de extrema escuridão durante a noite, gerando uma percepção de insegurança e dificultando o trânsito de veículos e pedestres.

Figura 76 - Rua Eugênia Lima, ponto 4.



Fonte: Arquivo pessoal.

Nesse contexto, a proposta de um Centro Cultural para a nova sede do GIC se posiciona para além da mera edificação de um espaço arquitetônico. Visa, fundamentalmente, atuar como um impulsionador da revitalização urbana, promovendo a reabilitação do tecido do bairro e influenciando diretamente o modo de viver o espaço público por parte dos moradores. Ao transformar este vazio em um polo de atividade e conexão, o projeto não só atenderá às necessidades identificadas, mas também impulsionará intervenções urbanas estratégicas que ressignificarão o uso e a percepção da quadra e de seu entorno. O compromisso é com uma arquitetura que se integra à cidade, oferecendo um espaço seguro, acessível e dinâmico, capaz de fomentar novas dinâmicas sociais e urbanas e de fortalecer o senso de pertencimento e cidadania na comunidade do Nova Lima.

04

PROPOSTA DA NOVA SEDE DO GIC



Este capítulo apresenta a proposta da nova sede do GIC. Inicia com o conceito de interseccionalidade, que orienta a arquitetura a responder às diversas identidades e realidades da comunidade, buscando criar espaços inclusivos e transformadores. Em seguida, detalha o partido arquitetônico, inspirado na co-criação com os usuários, resultando em uma implantação que maximiza a conexão com o entorno, com edifícios organizados em torno de pátios e áreas de convivência. Por fim, o capítulo apresenta o projeto da nova sede, refletindo as demandas levantadas junto à comunidade e a preocupação com o uso eficiente e permeável do terreno.

4.1 Diretrizes projetuais

4.1.1 Conceito

Um projeto de arquitetura nasce da atenção aos detalhes, da empatia com as pessoas que irão usá-lo e de um entendimento profundo do lugar onde ele se insere. As melhores soluções são aquelas que conseguem atender tanto aos desejos dos usuários, quanto às questões do contexto e da identidade das pessoas. Nesse sentido, o projeto interseccional é uma forma de pensar que leva em conta diversos fatores – como identidade, gênero, raça, classe social, territorialidade e muitos outros – e como eles se relacionam entre si. Quanto mais se compreende as particularidades de um lugar e das pessoas para qual o projeto é realizado, melhores são os resultados, consequentemente, as cidades (Baldwin, 2021).

O termo interseccionalidade foi criado pela jurista, professora e intelectual afro-americana Kimberlé Williams Crenshaw em 1989. Ele é um ponto chave de sua teoria sobre raça, na qual ela mostra que muitas pessoas enfrentam diferentes tipos de discriminação ao mesmo tempo. Nesse contexto, trazer para o projeto as diversas experiências culturais, políticas, arquitetônicas e espaciais pode ser a chave para criar espaços e cidades mais inclusivas e justas no futuro. O projeto interseccional, então, é uma abordagem que começa com uma análise crítica, buscando desconstruir os preconceitos que os arquitetos podem ter em relação a uma comunidade ou a um lugar específico (Baldwin, 2021).

O objetivo é, portanto, incluir e reconhecer que todas essas demandas e lutas fazem parte do que se chama de interseccionalidade. Essa abordagem entende os diferentes tipos de discriminação como pontos que se cruzam ou se encontram. Assim, a interseccionalidade na arquitetura não é apenas uma luta política ou uma busca por reconhecimento; ela busca criar uma estrutura de responsabilidade coletiva e de ação que leve a práticas mais inclusivas, igualitárias e socialmente justas (Baldwin, 2021). Como um método de trabalho, a interseccionalidade pode – e deveria – ser aplicada em todas as etapas de um projeto, desde as primeiras ideias até os detalhes finais.

Para o Centro Cultural GIC, localizado no bairro Nova Lima, em Campo Grande (MS), a interseccionalidade será o conceito principal. Em um lugar que pede uma forte intervenção urbana e um grande impacto social, o projeto vai além de ser apenas um prédio. Ele se torna um espaço que responde às muitas realidades dos moradores, especialmente das crianças e suas famílias. Ao considerar as diversas camadas de identidade e as formas de viver da comunidade local, a arquitetura

proposta busca criar um ambiente que realmente acolha e transforme.

Figura 77 - Diagrama do conceito.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

4.1.2 Partido

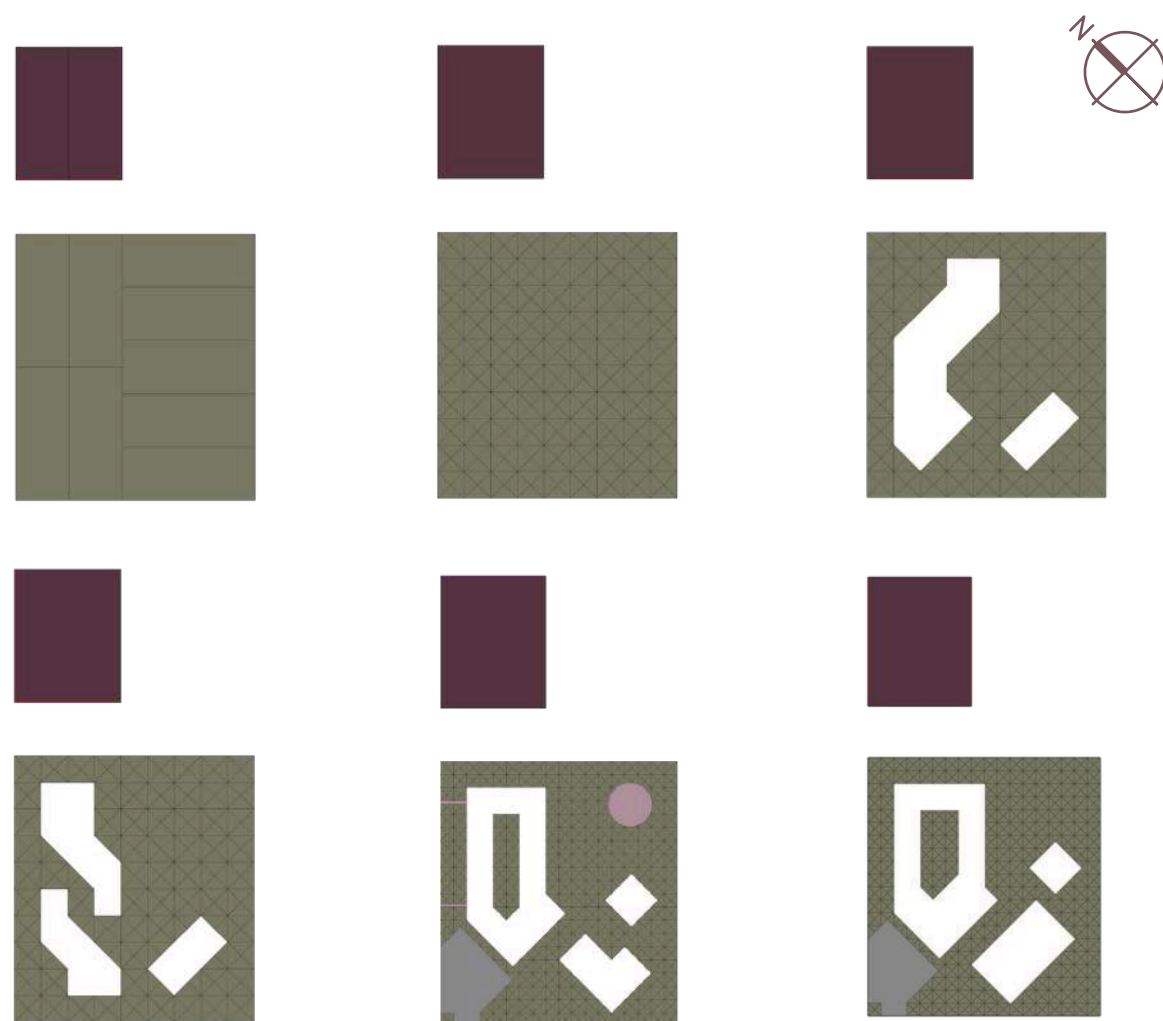
O partido arquitetônico do Centro Cultural GIC, localizado no bairro Nova Lima, em Campo Grande (MS), parte de uma concepção de projeto que se inspira diretamente na filosofia de Lina Bo Bardi e na “invenção do espaço habitado”. Para a arquiteta, o ato de projetar transcende a mera criação formal, configurando-se como um “serviço coletivo e como poesia” (BECHARA, 2017, p. 86), em que o arquiteto atua como partícipe e intérprete da realidade, e não como um autor distante. Essa perspectiva orienta uma postura de humildade, escuta e colaboração, na qual o desenho do espaço é um processo de cocriação e diálogo constante com as necessidades e os anseios da comunidade. Busca-se, portanto, uma arquitetura que

que fomenta a apropriação coletiva e o pertencimento, transformando o centro cultural em um agente transformador social.

Dessa forma, com as entrevistas semiestruturadas realizadas sobre o espaço atual — elemento crucial da metodologia de pesquisa deste trabalho — é possível compreender as necessidades dos usuários, conforme apresentado no tópico 2.3.1 Leitura do Espaço Existente. Esse levantamento direto com a comunidade permite uma imersão profunda nas dinâmicas do espaço atual e nas expectativas dos futuros usuários, fornecendo dados autênticos para as decisões projetuais.

A implantação do Centro Cultural GIC se dá em uma área estratégica de nove lotes de 12x30 metros, ocupando integralmente a esquina de uma quadra, o que permite uma relação ampliada com o entorno. Essa configuração espacial foi pensada para maximizar a permeabilidade e a conexão com o bairro.

Figura 78 - Estudo de implantação.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

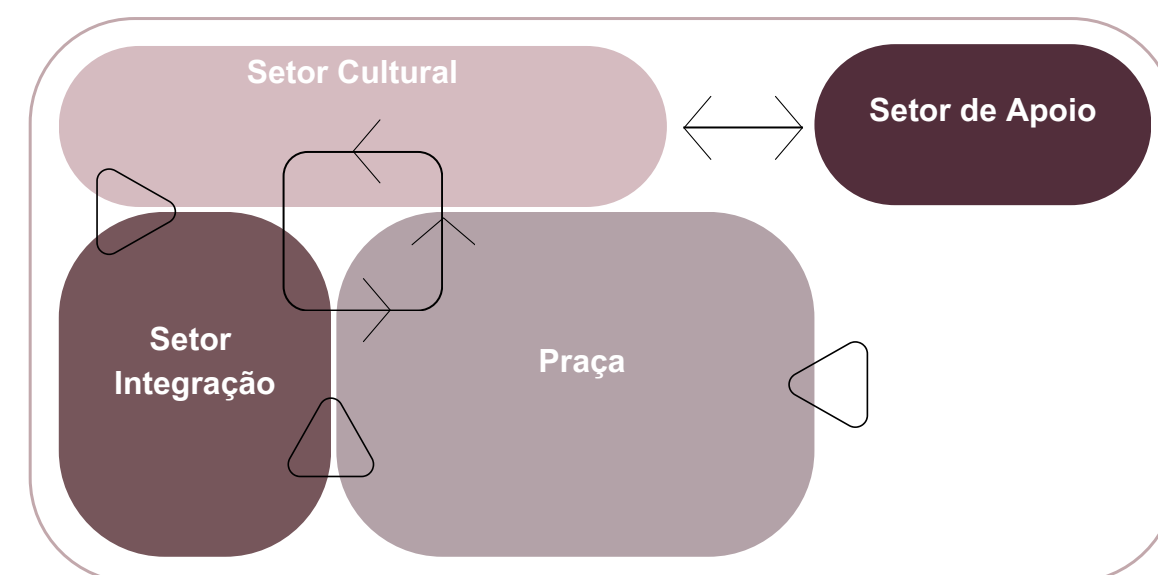
O processo de concepção da implantação partiu da necessidade de estabelecer uma conexão direta com a sede existente da ONG Viver Bem. Como estratégia, definiu-se uma malha modular de 3x3 metros, cuja proporção se mostrou adequada ao lote e, a partir dela, foram exploradas também as diagonais para a composição formal.

Inicialmente, desenvolveu-se um bloco contínuo, no qual se buscava preservar a diagonal da esquina principal como área livre, destinada a configurar uma grande praça pública. Em seguida, observou-se a necessidade de criar um pátio central, de modo que o bloco destinado às salas de aula se mantivesse resguardado do acesso externo, garantindo, ao mesmo tempo, espaços abertos de convivência e integração com áreas verdes. Assim, estruturou-se um pátio interno, de caráter mais privado, em torno do qual se organiza o conjunto cultural.

A manipulação gradual dos blocos resultou em uma configuração que diferencia os espaços de acesso restrito daqueles de uso público, assegurando a livre circulação no pátio e na praça central. Assim dois blocos menores cria uma transição fluida entre o espaço urbano e o interior do centro cultural.

A sede atual da ONG, que até o momento concentra todas as atividades desenvolvidas pela instituição, passará a desempenhar uma função complementar ao novo edifício em implantação. Com a transferência das ações culturais e educativas para o centro cultural projetado em frente, o espaço existente será destinado a abrigar setores de apoio, garantindo a infraestrutura necessária ao funcionamento do complexo como um todo.

Figura 79 - Organograma.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

4.2.3 Memorial Descritivo

O Centro Cultural do GIC é concebido como uma resposta arquitetônica sensível e comprometida, que reconhece a potência da arte enquanto instrumento de transformação social e de fortalecimento dos vínculos comunitários. A edificação nasce da memória, da vivência e do reencontro com o próprio território — e se constrói como um gesto de devolução ao lugar que formou a autora deste projeto.

A proposta articula técnica, estética e poética, assumindo a arquitetura não apenas como abrigo ou função, mas como expressão cultural. Por isso, cada decisão projetual incorpora elementos simbólicos da dança, do ritmo urbano e da musicalidade que atravessa o fazer artístico — não como ilustração literal, mas como princípio compositivo. As formas, os arcos, as sombras, as abóbadas e os vazios funcionam como metáforas: não representam a dança de maneira direta, mas sugerem o gesto, o movimento do corpo e a música que se toca e se sente no espaço. Ao mesmo tempo, expressam a robustez estrutural necessária para um edifício público, atendendo às exigências funcionais e construtivas.

O projeto organiza-se em torno de um pátio central, entendido como o coração do conjunto. Esse espaço articula os fluxos do bloco principal, conecta os ambientes internos e funciona como área de permanência e convivência. A implantação também prevê uma praça aberta à comunidade, destinada às práticas artísticas urbanas: grafite, batalhas de rima, rodas de conversa, dança de rua, manobras de skate, passeios de bicicleta e demais manifestações espontâneas que fazem parte do cotidiano do bairro. Trata-se de um projeto que não centraliza a arte dentro da edificação, mas a libera para o território, reconhecendo que a cultura se produz e se expressa em múltiplas escalas.

Os arcos são empregados como solução estrutural sustentando cargas, vencendo vãos, modulando aberturas, mas também como elemento narrativo do projeto. A curva funciona como gesto poético. A repetição dos arcos cria ritmo e continuidade visual. A cobertura em abóbadas de berço reforça essa ideia. Além de responder de forma eficiente à ventilação e à iluminação natural, já que sua geometria favorece a circulação do ar.

Quanto à materialidade adotada no Centro Cultural, apresentam-se os seguintes elementos:

Blocos de concreto aparente

Os blocos de concreto aparente (20cm X 40cm) compõem a volumetria principal do edifício e fazem referência direta à sede existente da ONG, construída com o mesmo material. Essa escolha cria continuidade e reforça a identidade visual, permitindo que os usuários reconheçam, na nova proposta, elementos familiares do espaço que já ocupam.

Tijolinho maciço

As abóbadas de berço são executadas em tijolinho maciço, funcionando simultaneamente como elemento estrutural e acabamento interno. O tijolo permanece aparente na face inferior, valorizando a textura do material e conferindo caráter artesanal ao espaço. Na parte externa, é aplicada uma camada de regularização em argamassa, formando a base para o sistema de impermeabilização.

Cobogó autoral

O cobogó desenvolvido especialmente para o projeto toma como referência a silhueta do pé da bailarina em sapatilha de ponta, reinterpretada como módulo arquitetônico nas dimensões de 20 × 40 cm. A escolha dessa imagem não busca uma representação literal, mas sim incorporar de forma sutil o desenho.

O elemento é aplicado em pontos estratégicos do edifício, nas áreas abertas, onde seu desempenho é principalmente como filtro de luz. A variação de orientações e combinações do módulo gera diferentes padrões, permitindo que ele atue simultaneamente como um elemento funcional e recurso compositivo na fachada.

Figura 80 - Desenho do Cobogó.



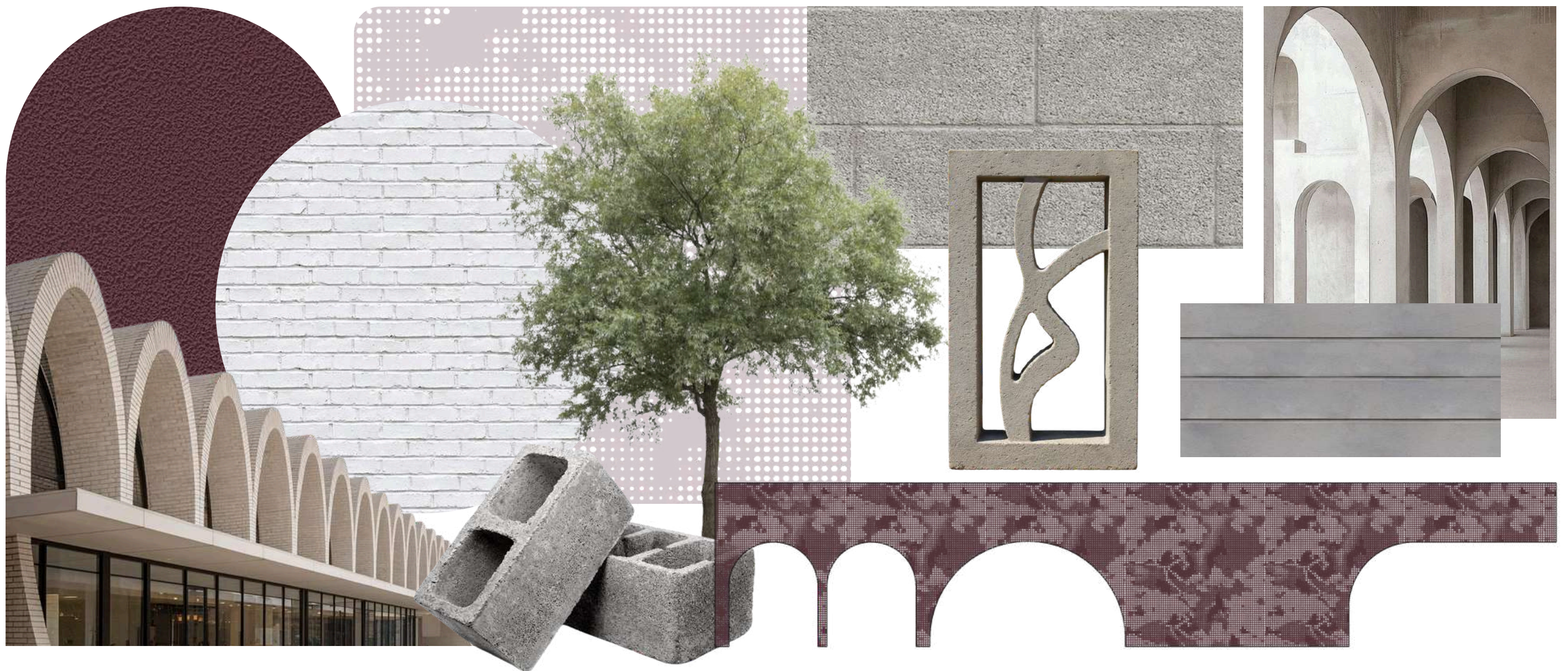
Fonte: Desenvolvido pela autora.

Painel metálico perfurado autoral

O painel metálico perfurado adota um padrão de pontos de diferentes tamanhos que, ao se organizarem de maneira gradual e variável, remetem à ideia de ritmo, movimento e vibração — elementos presentes tanto na dança quanto na música e nas expressões urbanas. Essa composição cria uma espécie de textura dinâmica, semelhante a um desenho formado por sons ou por gestos que se repetem e se transformam.

Aplicado em uma das fachadas, o painel atua como filtro de luz, produzindo sombras que reforçam essa sensação de movimento. Ele envolve a escada principal como uma camada de proteção que suaviza a incidência solar e a chuva, e o mesmo padrão é também utilizado no guarda-corpo do terraço livre, garantindo unidade material e estética entre os elementos metálicos do conjunto.

Figura 81 - Materialidade.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

4.1.4 Programa de necessidades

O Programa de Necessidades do Centro Cultural GIC é a tradução direta do partido arquitetônico em termos de espaços e funcionalidades, refletindo a materialização dos conceitos teóricos. Foi definido a partir da compreensão aprofundada das dinâmicas do local e das necessidades dos usuários, conforme detalhado na Leitura do Espaço Existente (tópico 2.3.1). A seguir, a Tabela 09 apresenta os ambientes propostos, suas áreas estimadas e descrições, consolidando as diretrizes para o desenvolvimento do projeto arquitetônico.

Tabela 09 - Programa de necessidades.

SETOR CULTURAL			SETOR INTEGRAÇÃO			SETOR DE APOIO		
Ambiente	Quantidade	Área (m²)	Ambiente	Quantidade	Área (m²)	Ambiente	Quantidade	Área (m²)
Hall e Recepção	1	93,45 m²	Sala Ateliê	1	36,30 m²	Administração	1	40,00 m²
Hall e Sala de espera	1	66,76 m²	Sala de cursos	1	29,00 m²	Cozinha	1	30,00 m²
Sala de <i>Ballet</i>	1	130,37 m²	Terraço	1	194,47 m²	Sala de Convivência	1	50,00m²
Sala de aquecimento	1	33,49 m²	Teatro	1	232,21 m²	Depósito de Figurinos	1	50,00 m²
Sala de Música 1	1	37,84 m²	Cafeteria	1	45,82 m²	Depósito de Instrumentos	1	50,00 m²
Sala de Música 3	1	24,94 m²				Despensa	1	10,00 m²
Sala de Coral	1	24,94 m²				Sanitários (fem. e masc.)	1	20,50 m²
Mezanino com vista p/ Ballet 1	1	48,98 m²				Estacionamento	1	240,55 m²
Mezanino com vista p/ Ballet 2	1	34,90 m²						
Sala de Kung Fu	1	33,69 m²						
Kung Fu ao ar livre	1	34,83 m²						
Pátio interno	1	161,00 m²						
Sanitários	2	31,39 m²						
DML e Serviço	1	15,09 m²						
Área total:	790,12 m²					Área total:	1.227,28 m²	

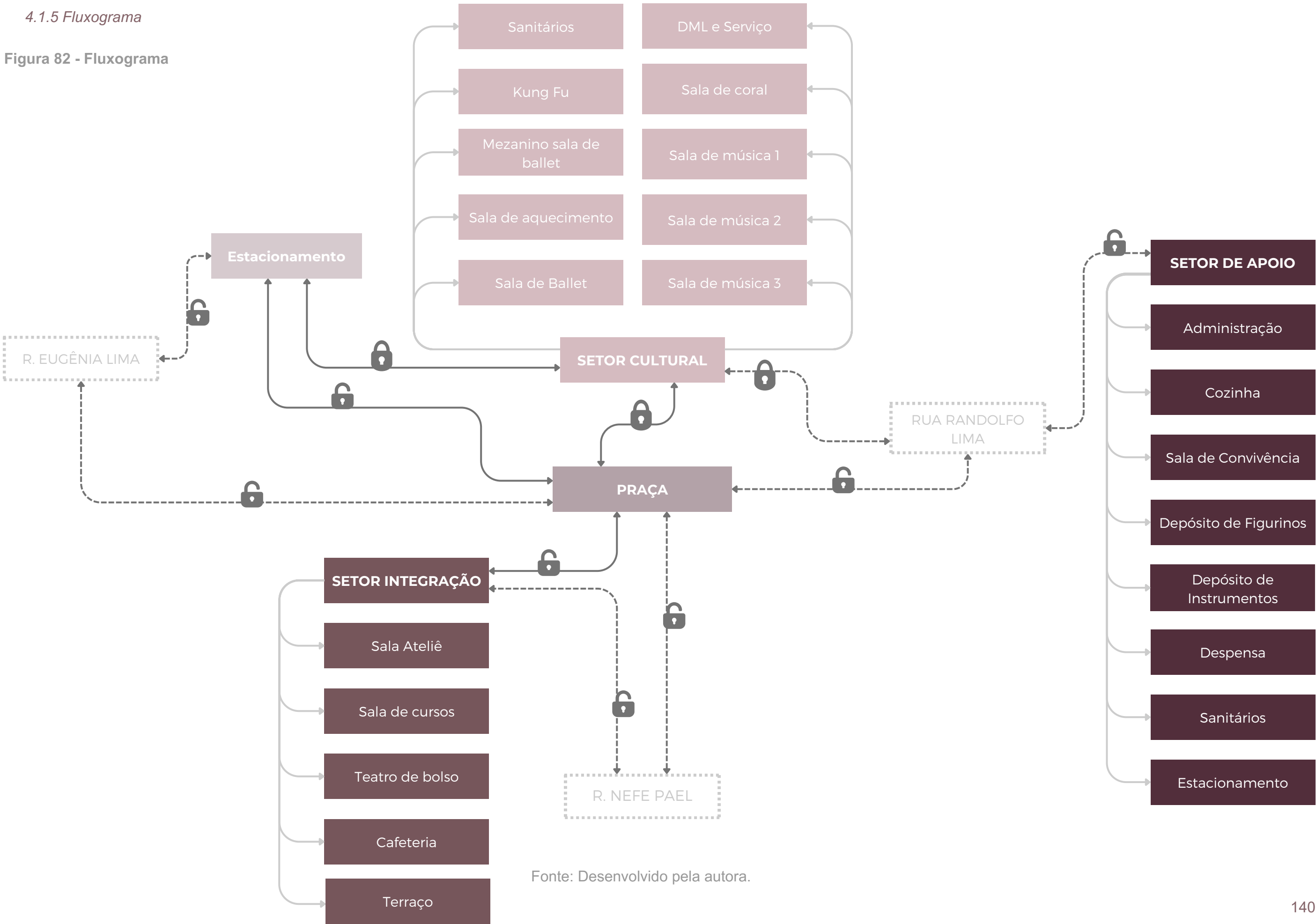
Fonte: Desenvolvido pela autora.

Tabela 10 - Índices Urbanísticos

ÍNDICES URBANÍSTICOS ZONA URBANA 4 E ZONA AMBIENTAL 4			
Índice	Exigido	Projetado	Resultado
Área do terreno: 9 lotes de 12 x 30 = 3240 m²			
Taxa de Ocupação	≤ 50%	35,98%	Conforme
Coefficiente de Aproveitamento	0,1 a 1,5	0,5	Conforme
Taxa de Permeabilidade	≥ 30%	32,19%	Conforme
Recuo Frente	5,0 m	5,0 m	Conforme
Recuos Laterais	≥ 3,0 m	3,0 m e 6,0 m	Conforme
Recuo Fundos	≥ 3,0 m	3,0 m	Conforme
Índice de Elevação	≤ 2 e recuos adequados	Atendido	Conforme

Fonte: Desenvolvido pela autora.

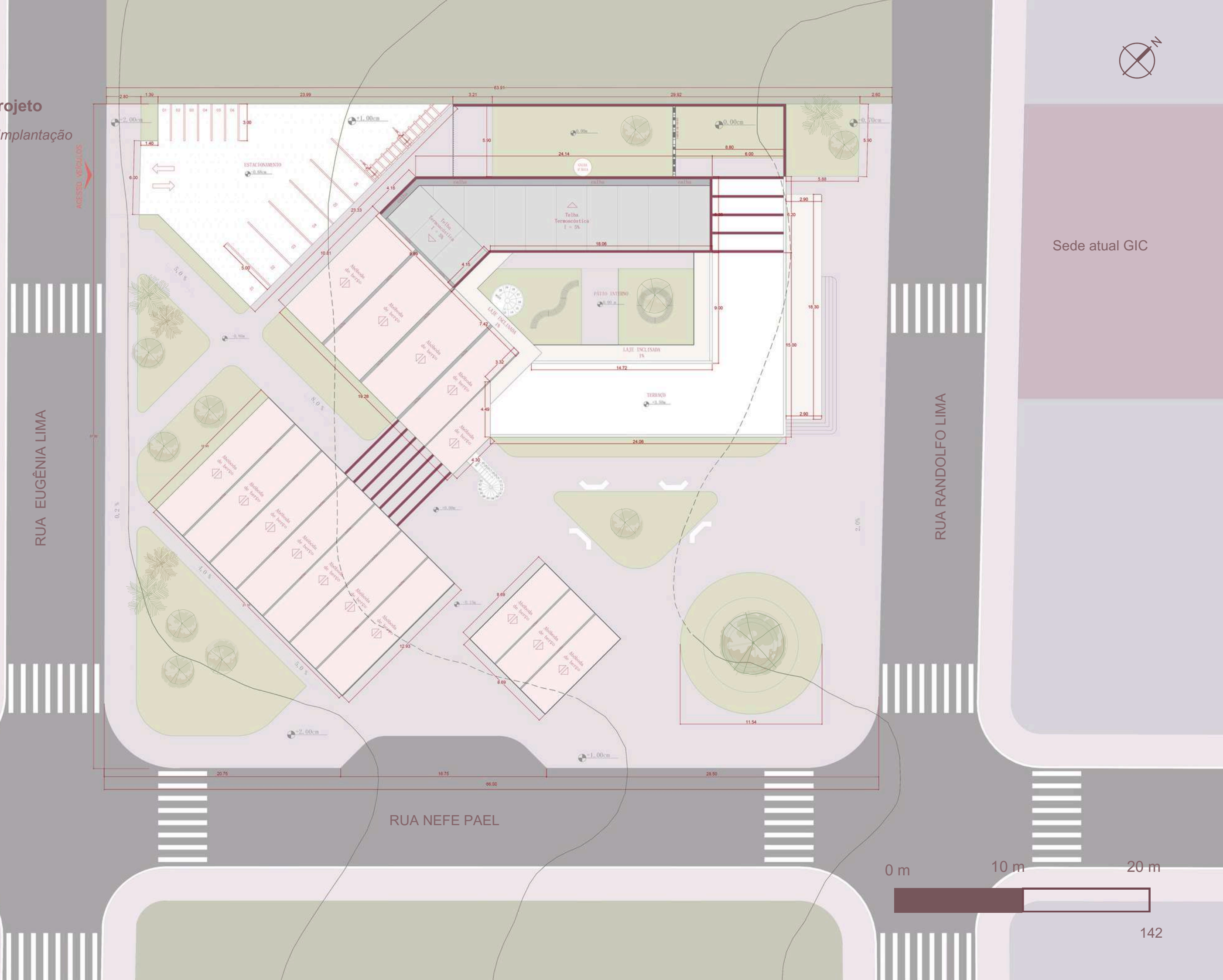
Figura 82 - Fluxograma



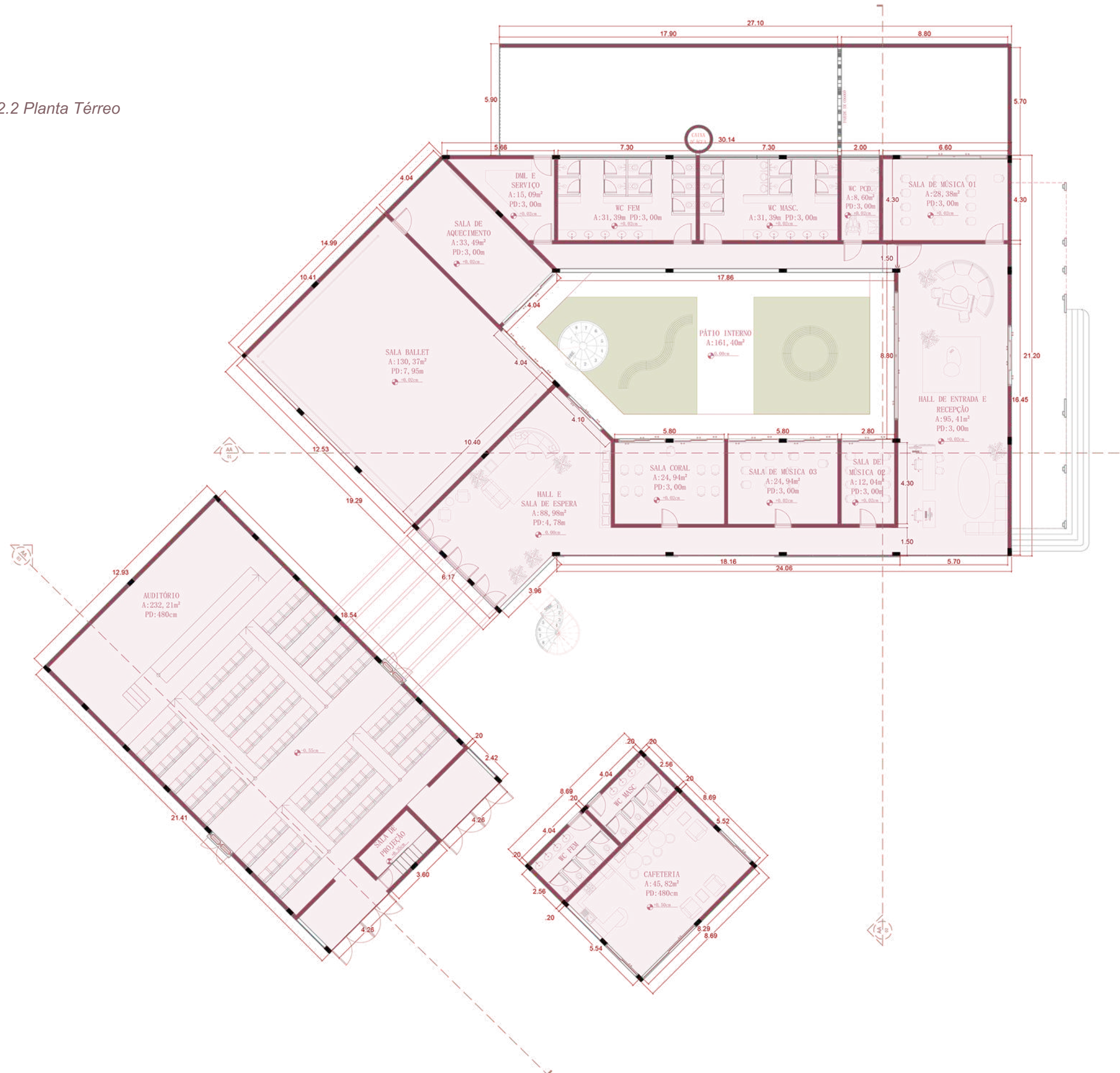
Fonte: Desenvolvido pela autora.

4.2 O Projeto

4.2.1 Implantação

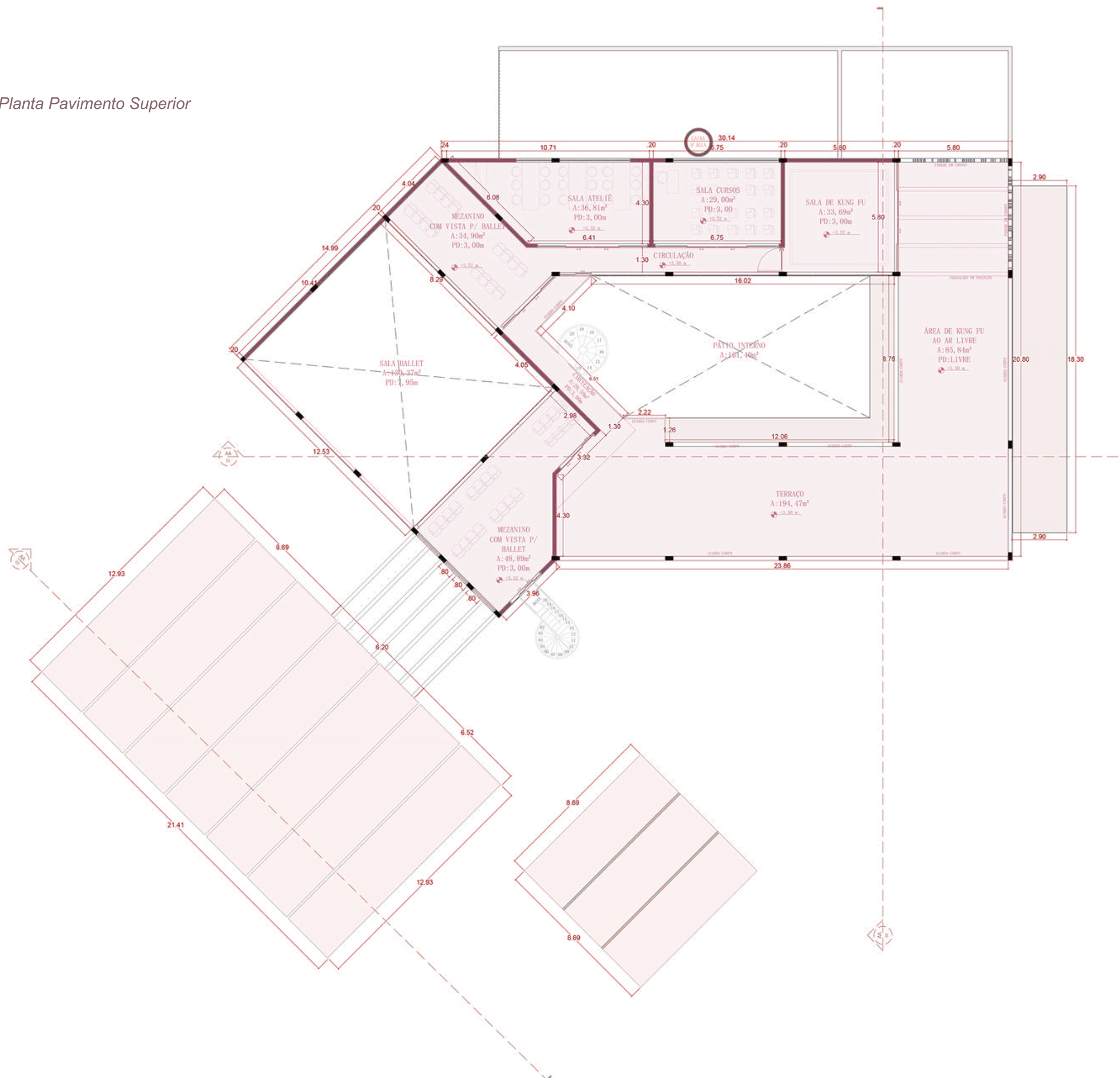


4.2.2 Planta Térreo



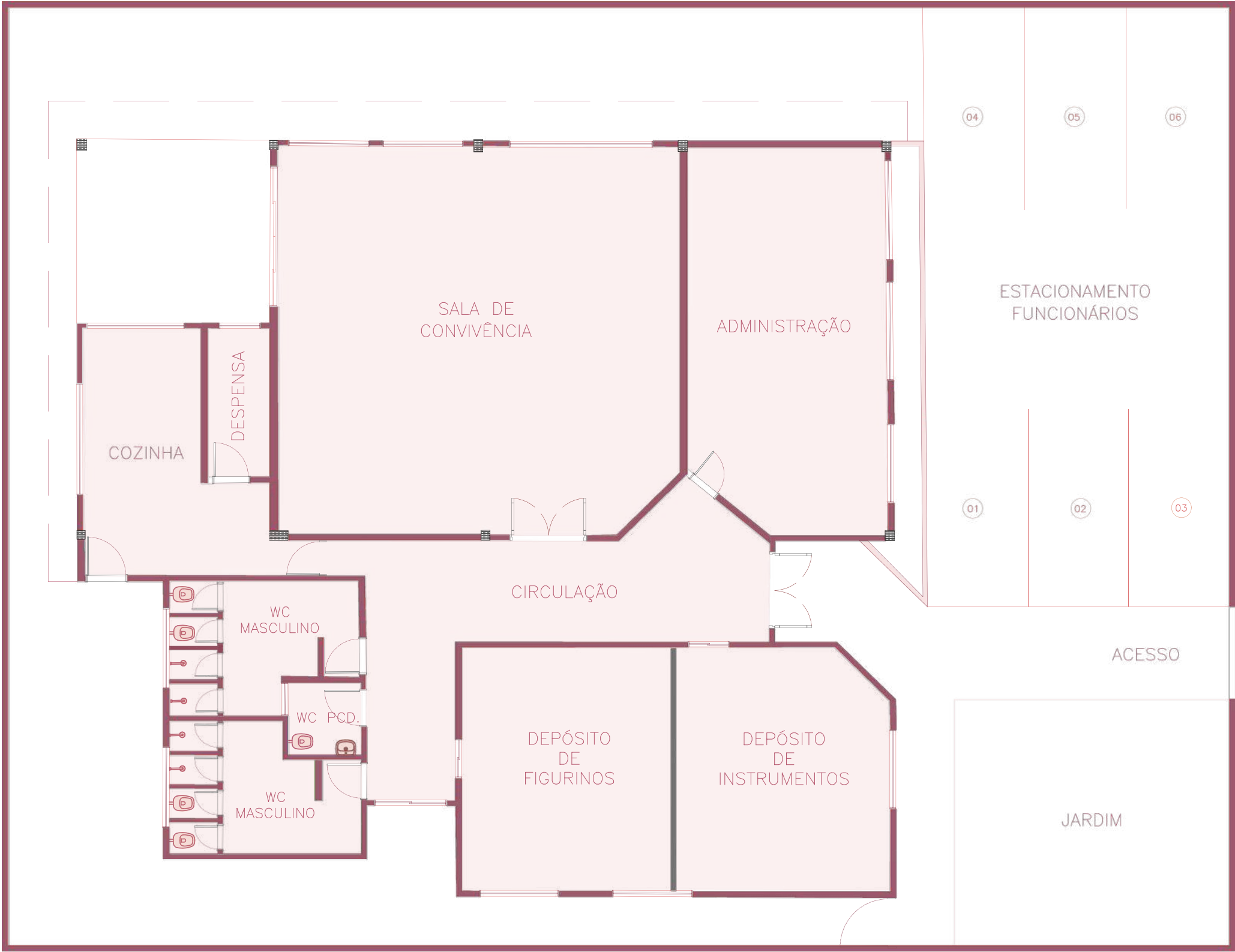


4.2.3 Planta Pavimento Superior



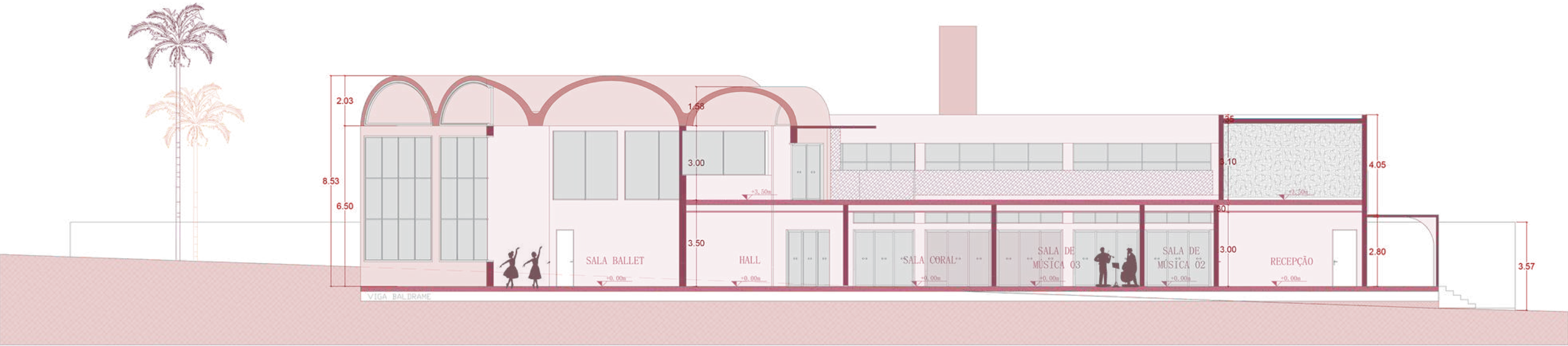


4.2.4 Planta Setor de apoio



Sem escala

4.2.5 Cortes



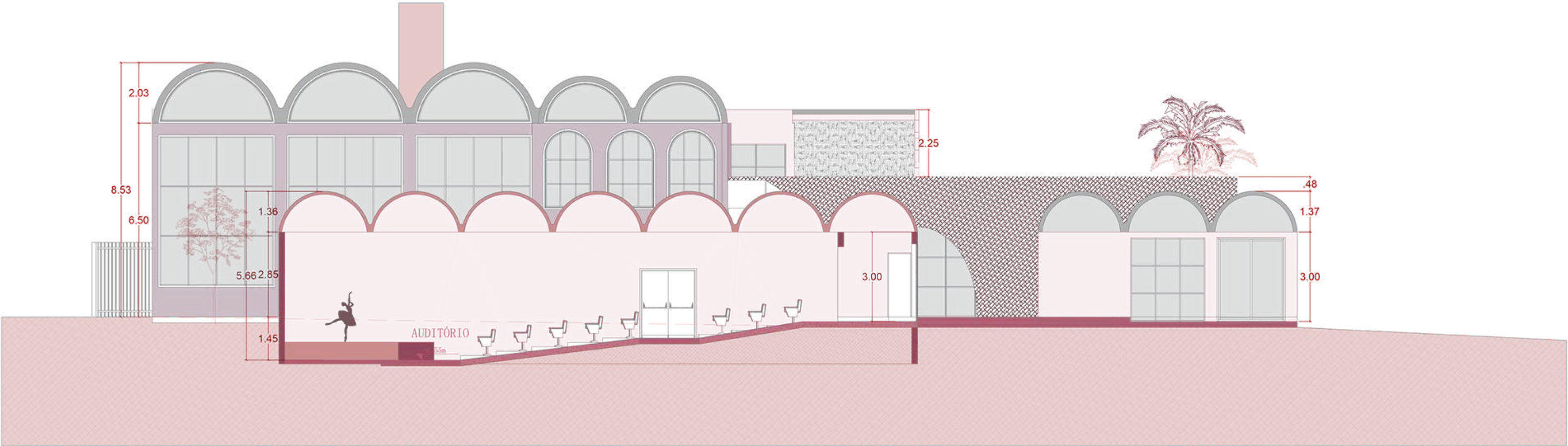
Corte 01



Corte 02



4.2.5 Cortes



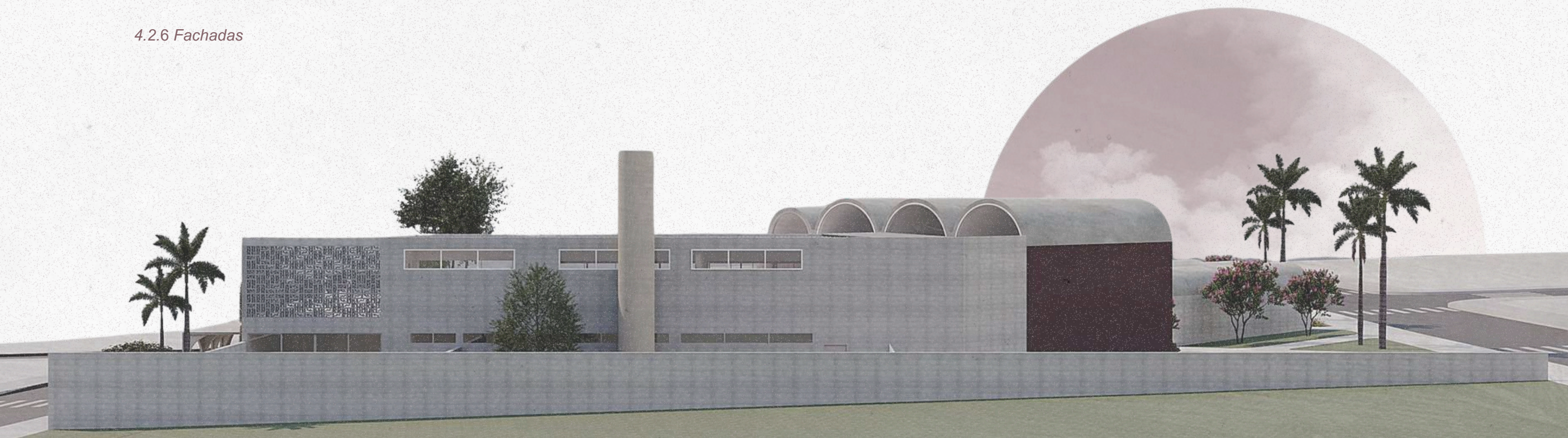
Corte 03



4.2.6 Fachadas

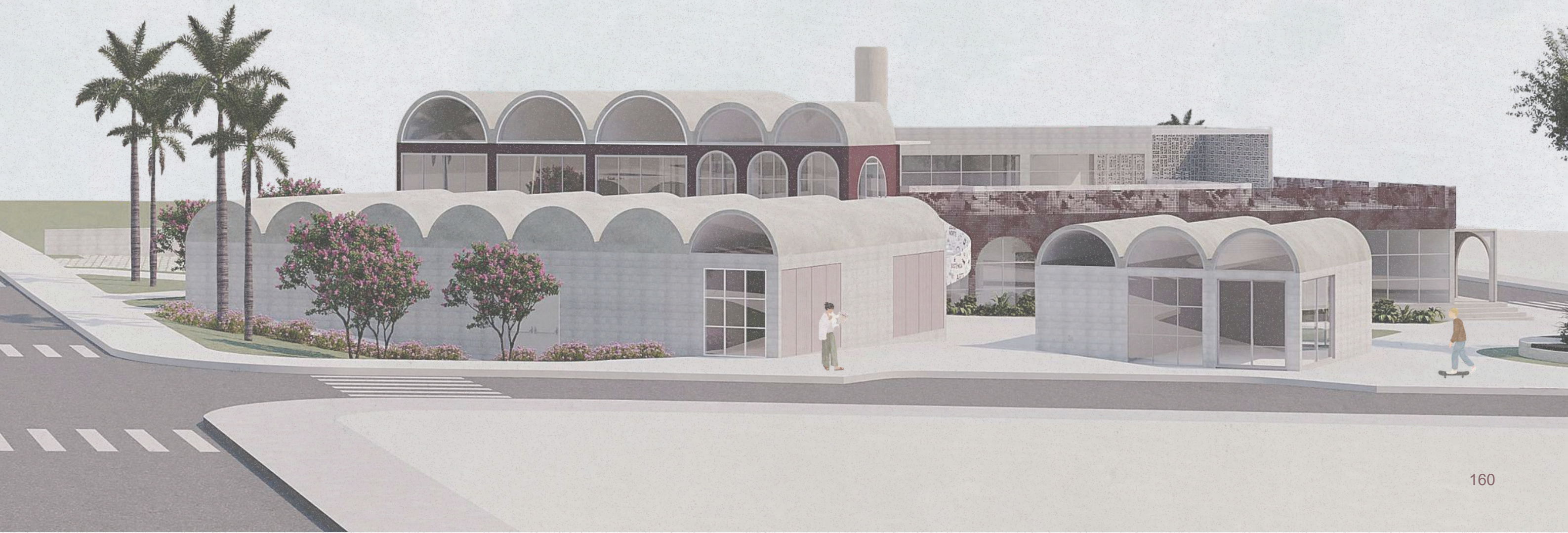


4.2.6 Fachadas



4.2.7 Perspectivas









PERIFERIA
É
RESISTÊNCIA

ZONA
NORTE

ZONA
NORTE

RESISTÊNCIA
ARTE

ZONA
NORTE

CULTURA











CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todo o debate apresentado, o desenvolvimento do conceito e partido arquitetônico para a nova sede do GIC é resultante do desafio de mitigar as desigualdades históricas no acesso à cultura e de fortalecer as comunidades nas bordas da cidade. Essa resposta projetual se concretiza através da arte e da cultura, atrelada a uma solução que permite o uso integral e acolhedor do edifício pela população.

O marco desse projeto reside na profunda investigação sobre a trajetória da arte e cultura no Brasil, que revelou um cenário de exclusão e a potente "virada social da arte" nas periferias. Outro elemento fundamental para a compreensão do tema foi a imersão nas vivências da comunidade de Nova Lima e, sobretudo, as entrevistas realizadas com os usuários do GIC. Esse levantamento direto com a comunidade trouxe frutos para as concepções conceituais e funcionais desenvolvidas, revelando as necessidades e aspirações que moldaram cada decisão projetual.

Buscando a melhor condução do processo, a aproximação pessoal da autora com a realidade do GIC, fruto de sua própria vivência e trajetória na ONG, além da escuta ativa dos seus usuários, fortificou a relação da discente com o público do espaço. Isso incentivou a busca pelos melhores resultados, garantindo que o projeto fosse um reflexo autêntico das demandas reais.

Mesmo que o mercado de trabalho atual muitas vezes conduza o arquiteto para outras áreas, trabalhar com a arquitetura dentro de sua função social é descobrir um universo de possibilidades transformadoras. É uma prática que ressignifica o fazer arquitetônico e o "ser" arquiteto perante a sociedade, especialmente em contextos onde o direito à cidade e à cultura ainda são negados.

Do processo projetual, por fim, afirma-se que a meta foi alcançada. O levantamento de dados, o conhecimento adquirido sobre uma tipologia de projeto sensível e humanitária, e a aplicação de conceitos como a interseccionalidade, foram fundamentais. Todo o programa de necessidades e os objetivos do projeto – principalmente os que discorrem sobre a relação do usuário com o espaço e o fomento do direito à cultura e ao fortalecimento comunitário – foram contemplados e postos em prática. A nova sede do GIC nasce do esforço de uma estudante que busca expandir e assinalar o direito à arte, por meio da arquitetura, à borda, à margem, ao periférico.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALVES, Giovana Cruz. O Lugar da Arte: um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais. In: SEMINÁRIO ARQUIMUSEUS, 1., 2010, Vitória. **Anais** [...]. Vitória: UFES, 2010. Disponível em: https://www.arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_i/p1-artigo-giovana-cruz_formatado-27-11.pdf. Acesso em: 1 maio 2025.

ARQUITECTURA VIVA. PILARES Presidents Center in Mexico City. **Arquitectura Viva**, 2023. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/pilares-presidentes-center-in-mexico-city>. Acesso em: 26 jun. 2025.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **A função social do arquiteto**. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas; Nobel, 1989.

ATELIER SERGE JOLY. ESCOLA LULLY VAUBAN. **Divisare**, [S. l.], [2024]. Disponível em: <https://divisare.com/projects/516928-atelier-serge-joly-schnepp-renou-lully-vauban-school>. Acesso em: 26 jun. 2025.

ATELIER SERGE JOLY ARCHITECTES. Conservatoire Lully Vauban. **Atelier Serge Joly Architectes**, [S. l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.ateliersj.eu/projet/conservatoire-lully-vauban/>. Acesso em: 26 jun. 2025.

ATELIER SERGE JOLY ARCHITECTES. Escola e Conservatório de Música Lully Vauban. **ArchDaily Brasil**, [S. l.], 23 nov. 2024. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/1023664/escola-e-conservatorio-de-musica-lully-vauban-atelier-serge-joly-architectes?ad_source=search&ad_medium=projects_tab. Acesso em: 26 jun. 2025.

ÁVILA, Milene Peixoto. **"Periferia é periferia em qualquer lugar?"**: Antenor Garcia – estudo de uma periferia interiorana. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/2263>. Acesso em: 3 jun. 2025.

BALDWIN, Eric. Projeto interseccional: transformando a prática arquitetônica para o futuro. Tradução de Vinicius Libardoni. **ArchDaily Brasil**, [s. l.], 15 out. 2021. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/968603/projeto-interseccional-transformando-a-pratica-arquitetonica-para-o-futuro>. Acesso em: 1 jul. 2025.

BARBOSA, Beatriz Lages. **Arquitetura como Diamante**: Escola de Ballet do Porto. 2024. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2024. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/165044/2/706421.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2025.

BECHARA, Renata Carneiro. **A Atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompeia (1977-1986)**. 2017. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2017.

BIENAL NACIONAL DE ARQUITECTURA MEXICANA. Pilares Pedro Vélez. **Bienal Nacional de Arquitetura Mexicana**, 2020. Disponível em: <https://bnamx.org.mx/participante/pilares-pedro-velez/>. Acesso em: 26 jun. 2025.

BO BARDI, Lina. SESC – Fábrica da Pompéia – Anotações pessoais. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. 4. ed. São Paulo: Instituto Bardi; Casa de Vidro; Romano Guerra, 2018.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. **Em Tese**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 68-80, jan./jun. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027/16976>. Acesso em: 10 abr. 2025.

BRASIL. **Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

BRASIL ARQUITETURA. SESC Fábrica da Pompéia – Colaboração com Lina Bo Bardi. **Brasil Arquitetura**, 2018. Disponível em: <https://brasilarquitetura.com/project/sesc-fabrica-pompeia-lina>. Acesso em: 26 jun. 2025.

CAMPO GRANDE (Município). PLANURB – Agência Municipal de Meio Ambiente e Planejamento Urbano | PMCG. **Campo Grande**, [2025]. Disponível em: <https://www.campogrande.ms.gov.br/planurb/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

CAMPO GRANDE (Município). Prefeitura de Campo Grande | Portal de Serviços e Informações. **Campo Grande**, [2025]. Disponível em: <https://www.campogrande.ms.gov.br/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

CAMPO GRANDE (Município). Perfil Socioeconômico de Campo Grande – Edição 2024. **Campo Grande:** PLANURB, 2024. Disponível em: <https://www.campogrande.ms.gov.br/planurb/sec-downloads/perfil-socioeconomico-de-campo-grande-edicao-2024/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

CAMPO GRANDE (Município). SISGRAN MAPAS | PMCG. **Campo Grande**, [2025]. Disponível em: <https://sisgranmaps.campogrande.ms.gov.br/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

CARVALHO, André Luiz de. **Metropolização e o discurso da modernidade na reposição da periferia:** o bairro do Cabuçu no município de Guarulhos. 2010. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-21092011-140937/publico/2010_AndreLuizdeCarvalho.pdf. Acesso em: 3 jun. 2025.

CCA | BERNARDO QUINZAÑOS. Centro de Desenvolvimento Comunitário. **ArchDaily Brasil**, [S. l.], 22 nov. 2023. Disponível em: <https://www.archdaily.cl/cl/1010044/centro-de-desenvolvimento-comunitario-cca-centro-de-colaboracion-arquitectonica>. Acesso em: 26 jun. 2025.

CCA CENTRO DE COLABORACIÓN ARQUITECTÓNICA. Centro de Desenvolvimento Comunitário. **Divisare**, [S. l.], 19 dez. 2023. Disponível em: <https://divisare.com/projects/492582-cca-centro-de-colaboracion-arquitectonica-bernardo-quinzanos-cca-jaime-navarro-community-development-center>. Acesso em: 26 jun. 2025.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. **Crítica y Emancipación**, n. 1, p. 53-76, jun. 2008.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 15. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos, 46).

COSTA, Lucilene Soares da; ALMEIDA, Nizael Flores de. “NOVA LIMA, MIL PECADOS”: quando o rap grafita um contexto sociocultural. **Revista Iperoxo**, Dourados, v. 3, n. 1, p. 45–60, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/iperoxo/article/view/6085/4117>. Acesso em: 9 abr. 2025.

COSTA, Suzane Lima; XUCURU-KARIRI, Rafael. Artistas indígenas e suas leituras do modernismo no Brasil. **Academia.edu**, [S. l.], 2023. Disponível em: https://www.academia.edu/102548514/Artistas_Ind%C3%ADgenas_e_Suas_Leituras_Do_Modernismo_No_Brasil. Acesso em: 20 maio 2025.

D’ANDREA, Tiaraju Pablo. **A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2013.

DE TOMMASI, Lívia. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. **Em Tese**, Florianópolis, v. 12, n. 23, p. 11-30, jan./jul. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2013v12n23p11>. Acesso em: 16 jun. 2025.

DIVISARE. Rozana Montiel, Sandra Pereznieto · PILARES. **Divisare**, 2023. Disponível em: <https://divisare.com/projects/476649-rozana-montiel-sandra-pereznieto-pilares>. Acesso em: 26 jun. 2025.

FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: Hospital Sarah Kubitschek Salvador / João Filgueiras Lima (Lelé). **ArchDaily Brasil**, 2012. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-36653/classicos-da-arquitetura-hospital-sarah-kubitschek-salvador-joao-filgueiras-lima-lele>. Acesso em: 15 jun. 2025.

FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: SESC Pompéia / Lina Bo Bardi. **ArchDaily Brasil**, 6 nov. 2013. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi>. Acesso em: 26 jun. 2025.

GASPAR, Madu. **A arte rupestre no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

KIYOMURA, Leila. Projeto arquitetônico na USP mostra lições de Vilanova Artigas para a cidade. **Jornal da USP**, São Paulo, 10 jul. 2024. Disponível em: <https://jornal.usp.br/universidade/projeto-arquitetonico-na-usp-mostra-lico-es-de-vilanova-artigas-para-a-cidade/>. Acesso em: 15 jun. 2025.

LA ESCUELA. Conceptualizar proyectos de arquitetura y espaço público: Rozana Montiel con Ariadna Cantis. **La Escuela**, 2024. Disponível em: <https://laescuela.art/es/campus/library/conversaciones/conceptualizar-proyectos-de-arquitetura-y-espaco-publico-rozana-montiel-con-ariadna-cantis>. Acesso em: 26 jun. 2025.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução de Doralice Nascimento. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MARTINS, Anna Luíza Zamai. **Escola de Música Erudita para a ONG Viver Bem**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2016.

MENOS É MAIS ARQUITECTOS. Escola de Ballet do Porto. **ArchDaily Brasil**, [S. l.], 18 set. 2024. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/1004155/escola-de-ballet-do-porto-menos-e-mais-arquitectos>. Acesso em: 26 jun. 2025.

MIDIAMAX. Na raça e coragem: construção do Nova Lima veio das mãos das mulheres. **Campo Grande**, 11 dez. 2017. Disponível em: <https://midiamax.uol.com.br/midiamais/2017/na-raca-e-coragem-construcao-do-nova-lima-veio-das-maos-das-mulheres/>. Acesso em: 9 abr. 2025.

NASCIMENTO, Evando. **A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico**. Gragoatá, Niterói, n. 39, p. 376-391, 2. sem. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/download/33354/19341/111602>. Acesso em: 20 maio 2025.

OHTAKE. Espaço Alana. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://ohtake.com.br/arquitetura/espaco-alana/>. Acesso em: 14 ago. 2025.

PERRONE, Rafael Antonio Cunha. Vilanova Artigas e o edifício da FAU USP: a formação dos espaços de formação. **Arquitextos**, São Paulo, v. 16, n. 191, abr. 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.191/6004>. Acesso em: 15 jun. 2025.

RAIMUNDO, Silvia Lopes. **Território, cultura e política: movimento cultural das periferias, resistência e cidade desejada**. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-21062017-154955/pt-br.php>. Acesso em: 16 jun. 2025.

RODRIGO OHTAKE ARQUITETURA E DESIGN. Espaço Alana. **ArchDaily Brasil**, São Paulo, 2 dez. 2016. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/800524/espaco-alana-rodrigo-ohtake-arquitetura-e-design?ad_source=search&ad_medium=projects_tab. Acesso em: 11 ago. 2025.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças**. São Paulo: Boitempo, 2015.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. (Coleção Cult). Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/138/4/Políticas cultural no Brasil.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20cultural%20no%20Brasil.pdf). Acesso em: 1 maio 2025.

SILVA, Brenda. Periferia que transforma: a cultura de sujeitas/os periféricas/os. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL CIDADES, CULTURAS E TERRITÓRIOS: IV SICCAL, 2022, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2022. GT3 - Território e conflitos urbanos.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

VILLAÇA, Helena. **Academia Imperial de Belas Artes: arte e poder no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

APÊNDICE

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 1

Entrevistada: 1 (Mãe de aluna)

Data: 18 de junho de 2025

Duração: 4min 03s

Local: Sede do GIC Viver - Bem

Pesquisadora: Qual é a criança que você é responsável?

Entrevistada: A minha filha, ela tem 5 anos. É o primeiro ano dela aqui no *ballet*.

Desde os 3, 4 anos ela já me pede para vir para o *ballet*. Então, bem antes eu já estava acompanhando até surgirem as vagas para colocar ela.

Pesquisadora: E você ficou sabendo do projeto como?

Entrevistada: Eu conheço o projeto por causa do meu filho, que hoje tem 20 anos. Na época era a música. Só que eu não cheguei a colocar ele, que ele fez outros projetos depois e saiu fora da nossa realidade, porque eu teria que ter uma pessoa para trazer aqui, e eu não tinha essa pessoa na época. Então eu sempre acompanho as pessoas que já têm acesso.

Pesquisadora: Você mora aqui perto?

Entrevistada: Eu moro no Jardim Anache.

Pesquisadora: E vocês fazem como para vir para cá?

Entrevistada: Eu tenho condição [de transporte].

Pesquisadora: O que você acha que o GIC Viver - Bem representa para a sua família hoje?

Entrevistada: Para minha família é o sonho da minha filha, é uma realidade. Hoje,

vamos supor, seria um esporte, uma terapia. Eu acredito nesse sentido para ela, mas talvez um dia pode ser uma profissão, ela pode se encontrar no futuro. Minha filha é autista, então eu acredito muito que ela se identificou, se encaixou bastante. Eu coloquei antes ela para fazer judô, jiu-jitsu, mas ela não se adaptou. No *ballet* não, no *ballet* ela está bem apaixonada, bem mais do que já era.

Pesquisadora: Então você acha que, pela condição da sua filha, o Viver - Bem consegue atender bem ela?

Entrevistada: Atende, atende muito bem.

Pesquisadora: E você já participou de alguma atividade aqui ou só sua filha?

Entrevistada: Não, eu nunca participei ainda, mas pretendo participar.

Pesquisadora: E o que você acha que poderia melhorar aqui?

Entrevistada: Em infraestrutura, acho que o calor. Quando a gente fica aqui, tem dia que é bem quente essa parte que a gente fica aguardando.

Pesquisadora: Você acha que o espaço para vocês aguardarem poderia ser melhor?

Entrevistada: Isso. O espaço, ou até mesmo a gente não ficar tão próximo deles. Talvez a gente tire a privacidade por ficar ali conversando, tira a privacidade deles de estarem aprendendo também.

Pesquisadora: Os outros projetos que seu filho participou, foi aqui na região?

Entrevistada: Não, foi mais profissionalizante, para o mercado de trabalho, essas coisas. Não foi nesse aspecto de cursos mais culturais. E ele também não se identificava muito, eu que queria que ele fizesse. Ele não tem essa visão muito artística, de um esporte. Tentei que ele fizesse futebol, mas é o perfil dele, não dá.

Pesquisadora: Acho que é isso, então. Muito obrigada.

Entrevistada: Obrigada eu.

APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 2

Entrevistada: 2 (Tia de alunas)

Data: 18 de junho de 2025

Duração: 3min 46s

Local: Sede do GIC Viver - Bem

Pesquisadora: Você trouxe duas sobrinhas?

Entrevistada: Eu trago as minhas duas sobrinhas. Elas fazem aula de *ballet*. Uma tem 13, começou aqui em 2019. E a mais nova vai fazer 6 amanhã, ela começou esse ano.

Pesquisadora: Vocês moram aqui perto?

Entrevistada: Moramos nessa região, no Nova Lima.

Pesquisadora: Vocês vêm para cá como?

Entrevistada: A gente geralmente vem de bicicleta.

Pesquisadora: E as meninas participam de outras atividades daqui?

Entrevistada: Daqui só o *ballet*.

Pesquisadora: E o que você acha que o Viver - Bem representa para elas?

Entrevistada: Para a pequena eu não sei ainda. Para ela é tudo assim, e ela vê a prima mais velha fazendo, que realmente gosta e quer continuar. A mais velha gosta muito e quer continuar, ela não se vê sem estar fazendo *ballet*. A pequena começou nesse entusiasmo porque a prima mais velha faz, então não sei como vai ser daqui a algum tempo. Mas para a mais velha é bem importante.

Pesquisadora: Qual você acha que é a importância do projeto Viver - Bem aqui no bairro?

Entrevistada: Olha, o nosso bairro já foi bem mais carente, hoje ele está melhor. E os projetos são muito bons porque tiram as crianças da rua. O tempo que elas poderiam estar passando fazendo coisas erradas, elas estão aqui dentro, onde tem coral, instrumentos. Então tira bastante as crianças da rua, principalmente porque as nossas escolas aqui, a maioria não é integral. Facilita muito e elas estão fazendo coisas boas, principalmente para elas mesmas.

Pesquisadora: Você sente falta de outros equipamentos culturais ou de lazer aqui no bairro?

Entrevistada: No bairro eu só conheço esse. Então, falta bastante. Próximo das nossas casas não tem praça, nem parque.

Pesquisadora: E o que você acha que poderia melhorar aqui no Viver - Bem?

Entrevistada: Eu não conhecia esse projeto, comecei a conhecer a partir do momento que minhas irmãs falaram: "Olha, precisamos de você para levar as meninas lá". Então, uma divulgação, para as pessoas poderem conhecer mais. Porque boa parte das crianças eu acho que vêm de até mais longe do que as minhas sobrinhas.

Pesquisadora: E em questão do espaço?

Entrevistada: Olha, eu gosto do espaço. Eu acho que ele é arejado, grande. Não tenho muito o que falar do espaço, não.

Pesquisadora: Tudo bem, então. Muito obrigada.

APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 3

Entrevistada: 3 (Mãe de alunos)

Data: 18 de junho de 2025

Duração: 2min 33s

Local: Sede do GIC Viver - Bem

Pesquisadora: Você trouxe quais crianças?

Entrevistada: São duas. O menino, que faz canto e violão, e a menina, que faz o *ballet* e o canto. A menina tem 7 anos, e o menino 8. São meus filhos.

Pesquisadora: Vocês moram aqui perto?

Entrevistada: No bairro Jardim Anache, mais ou menos uns 3 km. Viemos de carro.

Pesquisadora: Qual você acha que é a importância do Viver - Bem para eles?

Entrevistada: É um ensinamento. Ao invés de eles ficarem em casa, muitas vezes no celular ou assistindo, eles estão aqui aprendendo. É um projeto muito interessante para o desenvolvimento pessoal deles.

Pesquisadora: E você sente que falta alguma coisa aqui no projeto que poderia ser melhorado?

Entrevistada: Talvez só para nós, mães, que ficamos aqui curiosas para saber o que está acontecendo lá dentro. A salinha do *ballet*, por exemplo, a gente não tem acesso, não consegue ver como está. Talvez se tivesse uma câmera e a gente pudesse acompanhar, só para ter um acalento de mãe mesmo. E também não tem nenhum parquinho para eles. O *ballet* é da 1:30 às 2:30, e eles têm o canto às 3 horas, então ficam 30 minutos ali sem fazer nada. Talvez se tivesse um parquinho ou alguma área para eles poderem brincar.

Pesquisadora: Você já participou de alguma atividade aqui?

Entrevistada: Não, só eles. Mas seria legal ter atividades para as mães também, eu participaria.

Pesquisadora: E você acha que projetos com atividades culturais e artísticas são importantes?

Entrevistada: Sim, são muito importantes.

Pesquisadora: É isso então, muito obrigada.

APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 4

Entrevistada: 4 (Aluna)

Data: 18 de junho de 2025

Duração: 3min 29s

Local: Sede do GIC Viver - Bem

Pesquisadora: Quantos anos você tem?

Entrevistada: Tenho 13 anos.

Pesquisadora: Você faz aula do quê aqui?

Entrevistada: *Ballet*, há 6 anos.

Pesquisadora: Você mora aqui perto?

Entrevistada: Moro, no Nova Lima. Venho de carro, bicicleta ou a pé.

Pesquisadora: Qual você acha que é a importância do *ballet* para você?

Entrevistada: O *ballet* é bem importante para eu cuidar do meu corpo. Me deixa bastante feliz. Eu gosto de dançar desde pequena.

Pesquisadora: O que que é arte para você?

Entrevistada: Para mim, a arte é o que faz você se expressar, te faz feliz.

Pesquisadora: O que que você aprendeu aqui que você nunca tinha visto antes?

Entrevistada: Passos que, quando eu via, falava: "Nossa, é impossível fazer", e eu

vejo agora que é muito fácil, que a questão é aprender. E o *ballet* em si.

Pesquisadora: Você acha que o Viver - Bem é um lugar importante no bairro?

Entrevistada: Eu acho. Eu não conseguiria ficar uma semana sem vir aqui.

Pesquisadora: Se você pudesse escolher uma palavra para definir o Viver - Bem, qual seria?

Entrevistada: Família.

Pesquisadora: Você já tinha feito parte de um outro projeto de *ballet* antes?

Entrevistada: Já, mas não era aqui no bairro, era uma instituição paga.

Pesquisadora: Você gosta do espaço que tem aqui? Melhoraria algo?

Entrevistada: Gosto. Acho que não melhoraria nada, para mim está bom assim.

Pesquisadora: Você acha que faz falta espaços como parques ou museus aqui perto?

Entrevistada: Eu acho.

Pesquisadora: E qual é o seu sonho?

Entrevistada: Meu sonho é conseguir me formar e ser uma bailarina profissional.

Pesquisadora: Que legal. Muito obrigada pela sua entrevista.

APÊNDICE E – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 5

Entrevistada: 5 (Ex-aluna e Professora)

Data: 18 de junho de 2025

Duração: 5min 12s

Local: Sede do GIC Viver - Bem

Pesquisadora: Onde você mora?

Entrevistada: Eu moro no Universitário.

Pesquisadora: E como você ficou sabendo do Viver - Bem?

Entrevistada: Antes eu morava aqui. Fazia projeto em outro lugar e tinha um pouco

de dança, e me apaixonei pelo *ballet*, com 5 anos. Minha mãe me tirou de lá e eu fiquei muito triste. Aí ela disse que abriu esse projeto aqui, e eu comecei a fazer a partir dos meus 6 anos. Desde então eu cresci aqui com todo mundo.

Pesquisadora: Quantos anos você tem agora e o que te motivou a se envolver aqui?

Entrevistada: Agora eu tenho 16. Acho que o empenho que os funcionários têm, todo mundo é muito empenhado em dar aula. Eu me sinto muito acolhida aqui.

Pesquisadora: Hoje você é professora de *ballet*. Por que quis começar a dar aula?

Entrevistada: Porque sou apaixonada pela dança, para mim é tudo. E a minha professora, que dá aula para mim desde pequena, me fez essa proposta, uma oportunidade incrível, e eu aceitei. Porque além de estar trabalhando, é uma coisa que eu amo, então eu faço com muito amor. Sou voluntária aqui.

Pesquisadora: O que o Viver - Bem significa para você?

Entrevistada: Significa paixão, força. É acreditar nos nossos sonhos, porque a gente começa desde pequenininho e vai vendo como é gratificante evoluir com o tempo.

Pesquisadora: Você pensa em fazer faculdade?

Entrevistada: Sim. Estou no segundo ano do ensino médio. Quero fazer faculdade de Educação Física para conseguir dar aula, ser professora de *ballet* e de dança. Meu desejo de fazer faculdade foi motivado pelo projeto.

Pesquisadora: Na sua visão, qual o impacto de um projeto como esse no bairro?

Entrevistada: Impacta muito, porque muitas crianças não têm condições de pagar uma escola para poder fazer o que gosta. E ter esse projeto, que tem tudo de graça, abre novas portas. Tem muita gente com muitos talentos aqui, então acaba resgatando.

Pesquisadora: O que acha que precisa melhorar no espaço?

Entrevistada: Acho que ajudaria muito se aumentasse as salas, para poder receber

mais crianças.

Pesquisadora: Considerando que já teve mais cursos, o que você acha sobre ter menos atividades hoje?

Entrevistada: Eu acho que falta voluntários e também falta de investimento, dos patrocinadores ajudarem mais.

Pesquisadora: E qual é o seu sonho?

Entrevistada: O meu melhor sonho desde criança é ser uma das melhores bailarinas do mundo. É o meu sonho dançar no Bolshoi e trazer muito orgulho para minha família.

Pesquisadora: Que bom, muito obrigada por contar sua história.

APÊNDICE F – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 6

Entrevistada: 6 (Aluna)

Data: 18 de junho de 2025

Duração: 7min 22s

Local: Sede do GIC Viver - Bem

Pesquisadora: Qual sua idade?

Entrevistada: 17 anos.

Pesquisadora: Você faz aula do quê aqui?

Entrevistada: Faço aula de coral, violino e violão. Comecei em 2017.

Pesquisadora: E hoje você gosta do violino?

Entrevistada: Tanto que eu quero seguir como profissão. Eu me descobri, porque não era meu objetivo, meu objetivo era tocar violão. Mas o que eu gosto mesmo é o violino. Quero entrar para a orquestra e seguir como profissional. Descobri isso com 12 anos.

Pesquisadora: Então você quer fazer faculdade de música?

Entrevistada: Sim, já estou me preparando.

Pesquisadora: E como você vem para cá?

Entrevistada: Moro em outro bairro. Normalmente é Uber ou carro

Pesquisadora: O que é arte para você?

Entrevistada: Arte é algo que te inspira, te tranquiliza, faz você se expressar quando não sabe o que falar.

Pesquisadora: Você sente falta de espaços de lazer na região?

Entrevistada: Sinto. Normalmente o entretenimento para mim, que sou adolescente, é o shopping. É mais difícil ter acesso a outros lugares como circo ou cinema.

Pesquisadora: Você gosta do espaço aqui? Acha que pode melhorar algo?

Entrevistada: Gosto, atende bem. Mas acho que poderia aumentar as salas, porque demanda muita gente. Às vezes, um grupo grande precisa se dividir e acaba virando muito barulho, muita confusão. Outra coisa que acaba faltando é a questão dos ar-condicionados. Já aconteceu de uma pessoa desmaiar por causa do calor no ensaio do coral.

Pesquisadora: Você acha que poderia ter mais cursos?

Entrevistada: Sim, poderia. Mas hoje em dia está muito difícil. Falta voluntários e também porque os voluntários são pagos, mas não é aquela renda legal para você poder viver.

Pesquisadora: Gostaria de acrescentar mais alguma coisa?

Entrevistada: Acho que todo mundo deveria ter direito à arte e à cultura. As pessoas não valorizam, não sabem quão grande é isso. E o ruim de não ser valorizado é que, principalmente dentro do nosso estado, pessoas que aderem a isso como profissão sofrem muito. Acho que poderia ter mais coisas que valorizassem, principalmente que o governo do estado influenciasse, porque você só acha isso em projeto, em

escolas particulares, e não é todo mundo que tem acesso.

Pesquisadora: Muito legal sua contribuição, obrigada.

APÊNDICE G – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 7

Entrevistado: 7 (Ex-aluno e Professor)

Data: 18 de junho de 2025

Duração: 6min 14s

Local: Sede do GIC Viver - Bem

Pesquisadora: E como você chegou no Viver - Bem?

Entrevistado: Cheguei no final de 2008 por meio de um amigo, para a oficina de violão. Comecei fazendo aula de violão, depois estudei um pouquinho de violoncelo, tive noção de violino e mais para frente aprendi o contrabaixo, que me proporcionou outras oportunidades.

Pesquisadora: E hoje você dá aula aqui?

Entrevistado: Dou aula aqui desde o final de 2012. Eu era aluno monitor, mas a partir de 2012 já tive turmas minhas e nunca parei.

Pesquisadora: Você fez faculdade de música?

Entrevistado: Sou formado em música pela UFMS e trabalho não só aqui, mas em outros projetos sociais da capital.

Pesquisadora: Antes do Viver - Bem, você já tinha interesse em fazer faculdade de música?

Entrevistado: Não. Eu tinha outras ideias. Depois do Viver - Bem, que tive essa oportunidade, foi abrindo um novo mundo. Eu sonhava em fazer uma faculdade, mas não sabia se seria possível. Menos música. Música foi um sonho que surgiu na minha vida mais tarde e que eu abracei com toda força.

Pesquisadora: Qual a importância de projetos como o Viver - Bem?

Entrevistado: Tem um impacto muito grande, principalmente para quem sabe aproveitar as oportunidades. Eu aproveitei, e isso foi me abrindo várias possibilidades. Hoje eu trabalho só com música, e tudo isso teve início a partir dessa oportunidade que tive aqui no Viver - Bem.

Pesquisadora: O que significa arte para você em uma palavra?

Entrevistado: Eita, eu acho que gratidão.

Pesquisadora: Como você vê o fato de o projeto ter menos atividades hoje do que antes?

Entrevistado: A gente sente a necessidade de ter de volta algumas oficinas. Com essas outras oficinas que tínhamos, como pintura, bordado, a gente conseguia atender as famílias também, não só o aluno. A mãe estava ali fazendo uma aula enquanto o filho estava na aula de música, por exemplo.

Pesquisadora: Como é trabalhar com recursos limitados?

Entrevistado: É complicado. É aí que a gente coloca em prova o nosso amor pela profissão, pela causa. É realmente difícil, mas a gente vai se virando como pode.

Pesquisadora: O que poderia melhorar hoje no espaço?

Entrevistado: Ter mais salas de aula. A gente tem a necessidade de cada ano abrir turmas novas, mas às vezes se torna inviável porque não tem onde alocar esses alunos. Tendo outra sala, teria a possibilidade de contratar um novo professor, ou de separar os alunos de uma mesma turma por nível de desenvolvimento, o que não conseguimos fazer hoje por falta de espaço.

Pesquisadora: Obrigada.

APÊNDICE H – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA 8

Entrevistada: 8 (Aluna)

Data: 18 de junho de 2025

Duração: 3min 53s

Local: Sede do GIC Viver - Bem

Pesquisadora: Qual sua idade?

Entrevistada: Tenho 18 anos.

Pesquisadora: Você faz aula do quê aqui?

Entrevistada: Faço aula de violoncelo e canto coral.

Pesquisadora: Você mora onde?

Entrevistada: Moro no Colúmbia, aqui perto. Geralmente venho a pé, às vezes de ônibus, Uber, ou o professor dá uma carona.

Pesquisadora: Você está em qual ano da escola?

Entrevistada: No terceiro ano do ensino médio.

Pesquisadora: E tem interesse em fazer faculdade?

Entrevistada: Tenho. A princípio de música, que está me ganhando mais.

Pesquisadora: Essa vontade veio depois dos projetos?

Entrevistada: Sim. Antes eu pensava mais em arte, dança, por aí. Mas depois que eu conheci aqui e fui me aprofundando na música, eu me apaixonei.

Pesquisadora: E o que o Viver - Bem significa para você?

Entrevistada: O Viver - Bem abriu muitas oportunidades para mim. Conheci a orquestra a partir daqui, comecei a me interessar pelo violoncelo.

Pesquisadora: Você melhoraria algo no espaço?

Entrevistada: Só em questão do conforto da sala. E se tivesse mais cursos diferentes, também seria mais legal.

Pesquisadora: Você já tinha ido a um teatro antes do Viver - Bem?

Entrevistada: Não. Eu conheci o Teatro Glauce Rocha por conta do Viver - Bem, nas apresentações.

Pesquisadora: Você acha que falta espaços culturais aqui na região?

Entrevistada: Acho. É muito longe. Aqui é uma parte mais isolada. Tirando o shopping aqui perto, ter mais cultura perto seria muito interessante.

Pesquisadora: É isso então, muito obrigada pela sua entrevista.

