

E ARQUITETURA

IMERSÕES*ARTE

E ARQUITETURA

IMERSÕES*ARTE

E ARQUITETURA

IMERSÕES*ARTE

E ARQUITETURA

IMERSÕES*ARTE

E ARQUITETURA

Casa França-Brasil, Governo Federal, Governo do Estado do Rio de Janeiro,
Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro,
através da Lei Aldir Blanc apresentam

IMERSÕES*ARTE E ARQUITETURA

SEMINÁRIO INTERNACIONAL

APRESENTAÇÃO
APRESENTAÇÃO
APRESENTAÇÃO
APRESENTAÇÃO
APRESENTAÇÃO
APRESENTAÇÃO
APRESENTAÇÃO
APRESENTAÇÃO
APRESENTAÇÃO
APRESENTAÇÃO

Imersões: Arte e Arquitetura se faz em uma zona de convergências entre as práticas artísticas, arquitetônicas, urbanísticas e educacionais, atuando no campo ampliado entre a arte e a arquitetura para contemplar tempos-espacos de imersão, criação e pesquisa. Seu ciclo de debates trouxe a público reflexões que transitam nesses campos do saber, promovendo sua difusão, ao mesmo tempo em que tornam a arte contemporânea e a arquitetura mais acessíveis, rompendo a barreira entre elas e o público, contribuindo, portanto, para sua formação.

Realizado on-line, a partir do Rio de Janeiro, entre 2 e 5 de março de 2021, ano em que a cidade sediou o 27º Congresso Mundial de Arquitetos e recebeu da Unesco o título de Capital Mundial da Arquitetura, o evento contou com patrocínio da Lei Aldir Blanc, por meio do edital #RetomadaCulturalRJ, da Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro.

A quase totalidade de habitantes do planeta reside em áreas metropolitanas. As cidades são atravessadas por problemas que se vinculam a uma superpopulação, em quantidade e acumulação, e, por outro lado, ao modelo de subsistência globalizado que deposita, no capitalismo, as utopias de vida a serem seguidas. Além disso, o século XXI se inicia com enormes desafios. O homem, por um período, perde o controle de si, de sua circulação, de seu presente e futuro. A pandemia da COVID-19 confronta a ideia de controle da ciência, das relações econômicas, sociais e políticas, reconfigurando todas as ordens.

Nesse contexto, a escolha dos convidados para os ciclos de debates procurou ampliar a discussão que se apresenta urgente e que foi tema do Congresso Mundial: *Todos os mundos. Um só mundo*. Eles apresentaram experiências acerca da configuração do espaço urbano como oportunidade de contato e exercício cotidiano da cidade e da arte, discutindo transitoriedade, fluxos e outras formas de viver. Como pensar as relações entre arte, arquitetura, o homem e a habitação social? A quem a arquitetura se destina? A quem, de fato, atende? Quais questões permeiam e afetam, sobretudo, a vida urbana? Que questionamentos podem ser trazidos para esse campo? O que se vislumbra?

As mesas do seminário foram transmitidas ao vivo, com tradução simultânea para LIBRAS. O caderno digital produzido reúne textos com o conteúdo apresentado nos debates. *

SUMÁRIO*SUM
ÁRIO*SUMÁRIO
SUMÁRIO*SUM
ÁRIO*SUMÁRIO
SUMÁRIO*SUM
ÁRIO*SUMÁRIO
SUMÁRIO*SUM
ÁRIO*SUMÁRIO
SUMÁRIO*SUM
ÁRIO*SUMÁRIO
SUMÁRIO*SUM

12	Helena Severo <i>Uma casa para a arquitetura e para a arte</i>
14	Augusto Ivan Freitas Pinheiro <i>O papel da proteção do patrimônio cultural nas cidades</i>
18	Jocelino Pessoa <i>Quem pode arquitetar?</i>
	ATRAVESSAMENTOS CONTEMPORÂNEOS
26	Tania Queiroz <i>Atravessamentos contemporâneos</i>
30	André Carvalho <i>Arquitetura e arte no limiar da cultura: comunidades, com-sentimentos e superfícies de contato</i>
36	Patti Anahory <i>:Errant_praxis</i>
	ARTE E ARQUITETURA
58	João Paulo Quintella <i>Vórtex () Estacionamento () Buraco negro</i>
64	Barbara Copque <i>Casa-trabalho, ou quando o desemprego cria outras arquiteturas</i>
68	Joice Berth <i>Autoconstrução insurgente e o resgate ancestral na produção ArquiUrbana brasileira</i>
74	Cadu <i>Rota da seda</i>
78	VÍDEOS
	HABITAÇÃO SOCIAL
90	Patrícia Oliveira <i>Tornar-se favelada arquiteta: fragmentos de uma construção</i>
96	William Bittar <i>Direito à cidade? Prioridade: direito à terra</i>
104	Maurício Hora <i>Projeto lave as mãos</i>
108	Raquel Rolnik <i>Nossas cidades: desafios de sua reconstrução</i>
114	VÍDEOS
	ARQUITETURA E ALTERIDADES
124	Marcelo Campos <i>A forma segue a função de manter a soberania</i>
128	Gabriela Gaia <i>Arte, arquitetura e alteridade: racialidade, ficção e cidade</i>
134	Gabriela de Matos <i>A hostilidade com as mulheres negras da arquitetura à cidade</i>
140	Sallisa Rosa <i>Oca do futuro</i>
146	VÍDEOS

PATRIMÔNIO E CIDADE

A contemporaneidade desafia o campo do Patrimônio e das Cidades do agora, demandando ampliação e ressignificação. A Casa França-Brasil, no centro da cidade do Rio de Janeiro, surge como perspectiva dessas históricas transformações que acendem novos caminhos, a partir das complexidades culturais, políticas e de memória.



**Augusto Ivan
Freitas Pinheiro**



Jocelino Pessoa



Helena Severo

UMA CASA PARA A ARQUITETURA E PARA A ARTE

Helena Severo

é advogada (PUC-Rio), fez mestrado em Ciências Sociais no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Ocupou diversos cargos de gestão em equipamentos públicos, entre eles o Museu da República e a Fundação Biblioteca Nacional, e atualmente é diretora da Casa França-Brasil. Foi secretária de Cultura do Rio na década de 1990, quando criou e implantou projetos como a Rede Municipal de Teatros, o Sistema Integrado de Bibliotecas Comunitárias, o Museu da Cidade, o Centro de Artes Hélio Oiticica, as Lonas Culturais, a distribuidora RioFilme, os centros culturais Laurinda Santos Lobo, José Bonifácio, Parque das Ruínas, a coleção Perfis e Cantos do Rio e o Programa de Apoio e Dança Contemporânea. Em 1999, assumiu a Coordenação Nacional da “Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 Anos”, em São Paulo. Em 2001, foi convidada para retornar ao Rio na condição de Secretária Estadual de Cultura, cargo que exerceu até assumir a Presidência da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 2004.

A Casa França-Brasil sediou, em março deste ano, o seminário *Imersões Arte e Arquitetura*, que tratou de um tema carregado de significados para esta edificação, projetada por Grandjean de Montigny, membro da Missão Artística Francesa e referência do estilo neoclássico brasileiro. O admirável casarão, que passou por diversos usos ao longo da sua história – todos eles de caráter público – hoje sedia um centro que integra o importante circuito cultural da Orla Conde do Rio de Janeiro, oferecendo a cidadãos fluminenses e turistas a oportunidade de contemplarem sua arquitetura e exposições de artes plásticas, de caráter temporário, que ocorrem na Casa.

O debate trouxe à tona a importância de centros culturais em processos de reabilitação de zonas degradadas. A revitalização do Centro Histórico do Rio de Janeiro é exemplar nesse sentido, considerando-se a relevância que espaços culturais tiveram na recuperação da área central da cidade. A presença da Orla Conde não só modificou definitivamente o perfil da região, como restituiu ao Rio de Janeiro sua emblemática relação com o mar.

Como vitrines, os centros culturais expressam as vocações, das cidades, contam suas histórias, e funcionam como poderosos instrumentos na formação das identidades nacionais. Nesse cenário, a Casa França-Brasil, instalada em uma edificação apontada como um dos primeiros registros do estilo neoclássico no país, com suas sólidas paredes, colunas e claraboias, traduz, de forma muito especial, o espírito de um relevante período de nossa história.

Foi, portanto, com alegria que a Casa França-Brasil recebeu *Imersões: Arte e Arquitetura*, projeto patrocinado Lei Aldir Blanc que, através de uma série de debates, incentivou novos pensamentos referentes a sua história e do seu entorno, reforçando, assim, o papel de uma Casa aberta às pessoas para uma boa conversa sobre Arte e Arquitetura. *

O PAPEL DA PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NAS CIDADES

Augusto Ivan Freitas Pinheiro

é arquiteto e estudioso em urbanismo e preservação do patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro. Publicou diversos livros, entre eles: “Encantos do Rio”, “Barra da Tijuca: a construção do lugar”, “Rua do Lavradio”, “Lagoa Rodrigo de Freitas”, “Porto do Rio: construindo a modernidade” e “Rio: 360°”. Na prefeitura do Rio de Janeiro, ocupou os cargos de subprefeito do Centro, entre 1993 e 2001, e de Secretário de Urbanismo, entre 2006 e 2008, entre outros. Foi um dos responsáveis pela concepção do Corredor Cultural, projeto de preservação e revitalização do Centro do Rio de Janeiro.

Para entender os caminhos da política de proteção do patrimônio cultural no Brasil é preciso retroceder no tempo. Há cinco importantes movimentos históricos que retratam o papel do desenvolvimento de medidas protetivas em relação ao Patrimônio Cultural das cidades.

O primeiro movimento compreende o período entre 1937 e 1960, quando foram implementados diversos instrumentos de proteção aos marcos notáveis históricos e artísticos nacionais, com a criação e salvaguarda da identidade brasileira em relação íntima com outras formas de manifestação cultural (música, literatura, artes plásticas). O foco dessa proteção foram construções do período colonial, como igrejas e conventos, fazendas, prédios e outras de caráter monumental e importância artística e histórica. O marco legal desse movimento foi a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e das normas que norteariam a política de proteção do patrimônio no Brasil (Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937).

O segundo movimento, de 1960 a 1970, busca a inserção de novos artefatos culturais de interesse regional ou local (arquitetura vernacular e arte popular). Nesse período, são dados os primeiros passos em direção à integração das cidades ao mundo do patrimônio, com seus habitantes e seus modos de vida, seus costumes. Insinua-se, então, o conceito de patrimônio imaterial.

O foco desse movimento atinge, de modo difuso, os remanescentes dos sistemas coletivos de transportes (bondes, trens), a arquitetura industrial, os sistemas de abastecimento (galpões, locais de captação e de distribuição de água). Exemplos: Casa da Flor em São Pedro da Aldeia, Pedra do Sal, Bonde de Santa Teresa, Rua da Carioca, Ilha de Paqueta.

A criação dos órgãos estaduais de proteção do patrimônio: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac-RJ/1965), Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (Ipac-BA/1967), Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephat-SP/1968) e Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG/1971), foram os marcos legais que nortearam esse período, inspirados no decreto-lei nº 25 do Iphan.

O terceiro movimento vai de 1980 a 1990 e busca a compreensão das cidades em toda sua complexidade, como patrimônio de todos, notadamente aquelas que foram submetidas às influências externas (imigração) e ao grande impacto dos sistemas de transportes, que atingiram mais fortemente a paisagem das áreas centrais das grandes metrópoles, provocando decadência, deterioração e perda de identidade.

Nesse período a atenção se volta para o poder local (prefeituras), o planejamento urbano, os conjuntos arquitetônicos, a proteção ambiental, e para as questões do patrimônio afetivo. Verifica-se uma maior valorização da contribuição da imigração para a formação do homem brasileiro e seu consequente impacto na arquitetura (ecletismo). A participação local passa a ser incorporada aos processos de planejamento e intervenção.

O marco legal compreende a inserção das áreas de proteção do patrimônio cultural (APAs) nos Planos Diretores (PD) e Planos Locais (PEUs). Como suporte às medidas de proteção, são criadas leis de uso

do solo e incentivos fiscais para estimular a conservação dos imóveis. A comunicação como instrumento de planejamento e de contato direto com a população e a valorização dos espaços públicos. Centros culturais novos, como Paço Imperial, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Casa França-Brasil, Centro Cultural Correios, são incentivados.

No quarto movimento, de 1990 a 2000, assistimos à conquista do espaço público, como o ordenamento de atividades informais e o resgate de prédios históricos abandonados.

A prioridade se concentra na conservação do patrimônio edificado (Aqueduto da Carioca, Lapa, Lavradio, Tiradentes, Saara, Praça XV) e na reestruturação do Porto.

Desde o seu surgimento no Brasil, nos anos 1930, o mundo do patrimônio cultural ampliou suas fronteiras num espaço de pouco menos de cem anos. Caminhou para uma atuação mais democrática, mais diversa, mais multicultural, com um quadro legal bem estruturado, com maior conhecimento técnico e mais preparado para discutir os desafios que o século XXI deverá impor. Mas o mundo também mudou e requer uma nova interpretação e novos instrumentos de intervenção.

O que se espera para os desafios deste século são novas soluções para velhos problemas: como as áreas centrais vão enfrentar o trabalho à distância? Como ocupar velhos espaços ociosos (por exemplo, o Automóvel Clube, na Rua do Passeio)? Qual a equação necessária para atrair atividades habitacionais no Centro? Como trazer a infraestrutura necessária de um bairro residencial? Qual o perfil dos novos moradores? Como cuidar dos espaços públicos (BIDs?). E da segurança?

Este texto foi produzido a partir de seminário realizado em 2 de março de 2021. *

QUEM PODE ARQUITETAR?

Jocelino Pessoa

é produtor cultural com foco em artes visuais, especialista em Cultura e Educação pela Flacso Brasil, e mestrando em Artes Visuais pela Uerj na linha Arte, Recepção e Alteridade. Morador da Zona Oeste do Rio, desenvolve exposições, projetos educativos e publicações vinculados a instituições culturais públicas e privadas. Iniciou sua carreira no Centro de Artes Visuais da Funarte, em 2006, onde foi produtor executivo do Programa Rede Nacional Artes Visuais e colaborou na primeira edição do Prêmio Marcantonio Vilaça. No Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, instituição da qual passou a fazer parte, em 2008, idealizou e coordenou, entre outros projetos, o “I Encontro de Agentes Culturais da Zona Oeste” e a primeira edição do “Programa Casa B Residência Artística”. Ainda no Museu, organizou importantes exposições nacionais e internacionais e foi curador assistente da mostra “Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio”, realizada no âmbito do Festival Europalia (Bruxelas). Como profissional independente, produziu, entre outras, a mostra “Narrativas poéticas - Coleção Santander Brasil” e foi contemplado no Rumos - Itaú Cultural (2018-2019) com o projeto “Brígida”, de organização da obra audiovisual da artista Brígida Baltar. Atualmente também é assessor de artes visuais do Sesc Nacional.

Emerge no Brasil, ainda restritamente, o movimento da decolonialidade, que propõe a libertação do conhecimento nos moldes do eurocentrismo, cristalizado e presente nos países colônias. Aníbal Quijano, sociólogo peruano, branco, latino, que cunhou o conceito de “colonialidade do poder”, contextualiza esse debate numa perspectiva global, como um fenômeno histórico e cultural, que tem sua origem no colonialismo e que, mesmo depois da sua cessão, mantém-se determinando modos de vida e preconizando saberes.

O poder colonial atravessa a sociedade em todos os seus aspectos, interpelando subjetividades e imaginários coletivos. A arquitetura e a arte, tal como as conhecemos, não seriam refratárias a essa influência, pelo contrário, afirmam esse poder, contribuindo para a perpetuação do seu engenho intelectual e metodológico que cerca e hierarquiza saberes. Assim, o pensamento colonial inscrever-se-á na arquitetura e nas artes visuais e delas se utilizará para a manutenção das amarras sistêmicas e da lógica própria do sistema colonial objetiva subjetivamente, na ordem prática e simbólica. (p. 117, 2005)

Ora observando a arte como dispositivo de decolonialidade, ora denunciando ambas como estratégias das mazelas coloniais, o seminário *Imersões: Arte e Arquitetura* discutiu as influências da colonialidade na arquitetura, atravessando aspectos da organização das cidades, principalmente o Rio de Janeiro, evidenciando as relações entre territórios e pessoas e, nelas, as desigualdades que são próprias do capitalismo engendrado no colonialismo. Partindo da construção do Patrimônio Histórico da Cidade, a mesa de abertura, com Augusto Ivan e Helena Severo discutiu as questões territoriais do centro do Rio de Janeiro – aplicáveis a centenas de outros municípios brasileiros – olhando para a cidade como um patrimônio coletivo, que surge da imigração e das rupturas sociais. O debate relacionou a verticalização e a periferação das populações como produto da especulação imobiliária e reforçou a importância dos centros culturais como espaço de preservação cultural das identidades, próprias dessas tensões territoriais e como estratégia de vida e sociedade.

Em *Atravessamentos contemporâneos*, Patti Anahory, André Carvalho e Tania Queiroz estabeleceram discussões que reforçam a necessidade de criar epistemologias para o pensamento da arte e arquitetura, lançando mão de encontros de saberes para além da academia e ampliando as possibilidades de expressão. Olhando para a produção da arquiteta cabo-verdiana Patti Anahory, a conversa introduziu caminhos para romper a hegemonia típica do colonialismo, buscando um deslocamento do eurocentrismo. A relação da ancestralidade com territórios periféricos, contraposta aos arquétipos europeus, potencializa o rompimento com o discurso do não-lugar arquitetônico, atribuído aos modelos que se afastam da estrutura colonial. Um convite ao pensamento ancestral como subsídio para a produção de arquitetura, interseccionando saberes para a sua transformação.

Recortes raciais e de gênero são trazidos no contexto da arquitetura na mesa *Arte e Arquitetura*, onde Joice Berth apresenta a autoconstrução como insurgência e ruptura, postulando a Decolonialidade – uma Arte e arquitetura decolonial – como um antídoto aos males coloniais. A partir do resgate da história de Joaquim Pinto de Oliveira, conhecido como Tebas, arquiteto negro escravizado que marcou a arquitetura colonial paulista, denuncia a ausência de um legado africano nas arquiteturas brasileiras como estratégia do apagamento simbólico, “um arbitrado eugenista”, diz Joice, da qual foi vítima a população negra brasileira, em benefício da branquitude. Barbara Copque apresenta, por meio de seu trabalho de fotografia, a cidade reterritorializada (em função do tráfico e das milícias) e a inospitalidade à mulher e ao corpo feminino como

prática de uma violência institucional, já incorporada nas vivências cotidianas. Como uma oportunidade de contemplação, Cadu e João Paulo Quintella abordam as relações da arquitetura conversadas com a arte, a partir de uma análise poética das formas – o material como uma expressão da fala, mesmo que seja sobre o silêncio ou a ausência, retomando a discussão da arquitetura para o abrigo de pessoas.

Em *Habitação social*, Raquel Rolnik, William Bittar, Patrícia Oliveira e Maurício Hora debatem habitação como política – o direito à terra, à vida e à cidade –, revelando a insistência colonial capitalista de transformar em mercadorias os direitos básicos, que rompe uma dinâmica do usufruto da terra como direito de vida, já estabelecido pelos povos originários. Institui-se, então, pela arquitetura, um modelo elitista cujo código exclui a maioria da população. Com o projeto que construiu bicas públicas para lavar as mãos, no Morro da Providência, Maurício Hora retoma a habitação como elemento comunitário, enquanto a alcunha “favelada arquiteta”, de Patrícia Oliveira, anuncia um paradigma aparentemente incongruente, mas que, na prática, sintetiza uma cultura da construção civil que, embora ignorada pela academia, é a praticada pela maioria da população brasileira.

Gabriela de Matos, Gabriela Gaia e Sallisa Rosa, com mediação de Marcelo Campos, discutiram *o outro* na arquitetura, em *Arquitetura e Alteridades*. Acionando a ficção e a arte como dispositivos para pensar a cidade, numa proposta para o desembranqueamento da arquitetura, a partir do lugar do negro, do indígena e da mulher, surgem as possibilidades de pensar a arquitetura a partir da vivência desses corpos na cidade e as suas contribuições ancestrais para o modelo de sociedade e arquitetura contemporâneo.

As questões abordadas nas mesas, a partir do enlace da arte e da arquitetura, de certa forma estão atreladas a uma mesma tensão, onde um arranjo colonial que beneficia a branquitude outorga *uma* arquitetura – aqui uma metonímia do direito ao viver –, alijando as demais, e confere a si – e somente a si – o valor de humanidade. Se por um lado, ser homem e branco foi historicamente um pré-requisito à legitimação do lugar do arquiteto, evidenciar outras formas de pensar a arte e a arquitetura possibilita manejar recursos para a construção de uma sociedade mais igualitária. Nesse jugo, o que parece estar sempre em xeque é quem pode *poder/ser* algo. Mas, se, secularmente exerceu-se uma hegemonia que conferiu aos brancos um beneficiamento na arquitetura (e não só nela), a contemporaneidade tem experimentado um levante contra essa ausência de diversidade. Trata-se agora de embaralhar o sistema que legitima quem pode arquitetar. *

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber - Eurocentrismo e ciências sociais - Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 117.

ATRAVESSAMENTOS CONTEMPORÂNEOS

A condição contemporânea dos atravessamentos entre arte e arquitetura, no campo ampliado da cultura, reconfiguram e desestabilizam os pensamentos da formação clássica no campo da arquitetura, uma disciplina que se desenvolveu, historicamente, voltada para classes sociais mais abastadas. Situar o debate nessa relação fronteira, potencializando esta zona de contato, apresenta-se como caminho possível de insurgência e enfrentamento diante das históricas desigualdades, envolvidas nas questões de classe, gênero e etnicidade.

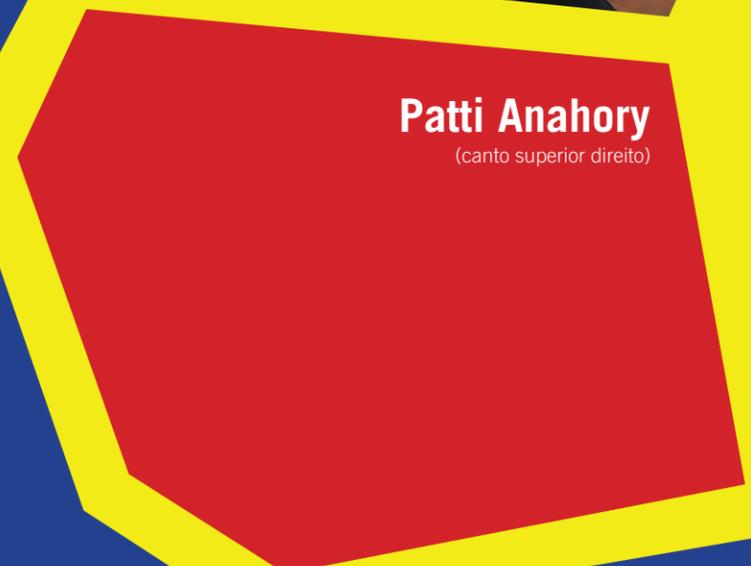
André Carvalho



Tania Queiroz



Patti Anahory
(canto superior direito)



ATRAVESSAMENTOS CONTEMPORÂNEOS

Tania Queiroz

é artista, arquiteta e educadora. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Doutoranda e mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Uerj, foi coordenadora da Casa França-Brasil (2016-2017); coordenadora de ensino da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2007-2016); professora substituta no Instituto de Artes da Uerj (2005-2007); e, desde 2010, é professora de artes da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro. Participa desde 1992 como coordenadora e educadora em programas educativos de instituições como Paço Imperial, Casa França-Brasil, Museu do Açude, Casa de Cultura Laura Alvim, além de ser consultora em mediação cultural no Departamento Nacional do Sesc desde 2019. É editora executiva da “Revista Concinnitas”, do Instituto de Artes da Uerj. Coordenou a publicação dos Cadernos EAV entre 2009 a 2013; publicou, em 2014, “O mundo é mais do que isso: mediação e a complexa rede de significações da arte e do mundo”, com Maria Tornaghi e Cristina de Pádula. Coordena a Escola Sem Sítio, desde 2017.



Foto Vicente de Mello

A condição contemporânea dos atravessamentos entre arte e arquitetura, no campo ampliado da cultura, reconfigura e desestabiliza os pensamentos da formação clássica no campo da arquitetura, uma disciplina que se desenvolveu, historicamente, voltada para classes sociais mais abastadas. Situar o debate nessa relação fronteira, potencializando essa zona de contato, apresenta-se como caminho possível de insurgência e enfrentamento diante das históricas desigualdades envolvidas nas questões de classe, gênero e etnicidade.

Apresento o trabalho *Post it!*, da artista carioca Agrade Camiz, realizado em 2020, para introduzir este texto em que procuro comentar os atravessamentos entre arte e arquitetura, no campo ampliado da cultura.

A frase *O Sonho do amor próprio* ocupa 100 metros de um dos muros dos armazéns da Zona Portuária do Rio de Janeiro. O trabalho, que fica na Avenida Rodrigues Alves, entre os armazéns 10 e 18, é uma entre muitas outras intervenções artísticas que integram o projeto de revitalização dessa área da cidade. O projeto Porto Maravilha² – uma parceria público-privada realizada pela Prefeitura do Rio de Janeiro – promoveu, em diversas fases de sua implantação, reformas urbanísticas de grande porte e impacto na cidade, que incluíram abertura de túneis, derrubada de um viaduto, criação de novos fluxos de circulação, inauguração de museus e, com o intuito de ativar determinadas áreas “abandonadas”, convidou artistas para realizarem intervenções. Muros e paredes foram o suporte para imagens e mensagens que provocam aqueles que por ali passam. Fui, pessoalmente, provocada pelo trabalho da artista em questão.

A frase pintada por Camiz nos remete a muitas coisas, ativa nossas memórias e cria um ruído que confunde e inquieta. Ouvimos frequentemente a expressão “sonho da casa própria” – essa sim, uma frase recorrente no nosso imaginário – em referência a uma grande aspiração, talvez a maior de todas. Ter uma casa traz a ideia de estabilidade, de permanência, de segurança. Indica que criamos laços, raízes, que pertencemos a um lugar.

A moradia como questão nos centros urbanos acompanha a implantação do modelo de desenvolvimento urbano industrial e remonta ao final do século XIX e início do século XX. Segundo Néstor Garcia Canclini:

As oligarquias liberais do final do século XIX e início do século XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que “transtorna” as cidades.
(p. 25, 2015)

O espaço urbano reflete as contradições dos processos de modernização ao longo dos tempos, submetidos, em especial, a pressões do capital imobiliário e financeiro. As migrações internas, a segregação espacial, as diferenças sociais que resultam na relação centro-periferias, a carência de serviços urbanos em determinados locais, emergem nesse contexto. Planos de reconfiguração, revitalização e reurbanização são elaborados, muitas vezes, sem identificar as origens sociais e econômicas dos conflitos urbanos e dar voz aos seus diversos protagonistas, permanecendo o acesso à habitação como questão.

No entanto, a frase da artista pintada no muro fala do sonho do “amor próprio”, e não da “casa própria”, o que pode nos deslocar para um lugar muito maior, mais abrangente, mais pleno. Desloca-nos para a relação que temos com o mundo em que vivemos, com a cidade onde moramos, com a constituição das nossas próprias identidades. Desloca-nos para a possível ruptura dos silenciamentos e apagamentos sofridos por determinados segmentos da sociedade ao longo do tempo, ruptura essa que emerge como desejo e pauta hoje, permitindo outras vozes e outras geografias, além daquelas impostas pelos longos e contínuos processos de colonização, externos e internos. Questões relacionadas às diferenças sociais, étnicas, de gênero, geracionais, de acessibilidade, em seu caráter mais ampliado, precisam ser contempladas nos debates em universidades, em instituições públicas e privadas, pelo Estado e sociedade, em processos de escutas e trocas, buscando viabilizar “outras maneiras de combinar o que é estar”, como disse o geógrafo Milton Santos³. Mesmo o sonho da casa própria só é plausível se houver a possibilidade da construção desse amor próprio, do reconhecimento e legitimação dos saberes originários, da valorização das culturas, dos fazeres locais. E um trabalho de arte pode trazer, por meio de uma frase, a emergência de tantas elucubrações. Ainda segundo Canclini:

O campo cultural pode ser um laboratório. Lugar onde se joga e se ensaia. Frente à “eficiência” produtivista, reivindica o lúdico; frente à obsessão do lucro, a liberdade de retrabalhar as heranças sem réditos que permanecem na memória, as experiências não capitalizáveis que podem livrar-nos da monotonia e da inércia. (p. 113, 2015)

Estamos diante de demandas, no contexto da arquitetura e urbanismo, que contemplam desde os movimentos identitários, às emergências socioambientais, à discussão do direito à cidade. Entendemos que o esgarçamento das fronteiras com a arte e a cultura pode contribuir para uma reflexão crítica e poética sobre valores e conhecimentos por múltiplas perspectivas, criando um compasso com as urgências da vida na contemporaneidade. *

NOTAS

- 1 Agrade Camiz, *Post-it*, 2020, 100 x 8,5m, tinta acrílica sobre parede. Foto: Marcello Santos.
- 2 <https://www.portomaravilha.com.br/uploads/revistas/e4a9a9faf91836f5c586225108b4431a.pdf>
- 3 <https://www.youtube.com/watch?v=xPfkIR34law> Entrevista ao Programa Roda Viva, 31 de março 1997.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. (Ensaio Latino-americanos, 1).

ARQUITETURA E ARTE NO LIMIAR DA CULTURA: COMUNIDADES, COM-SENTIMENTOS E SUPERFÍCIES DE CONTATO

André Carvalho

é arquiteto e urbanista; doutor e mestre em Arquitetura pelo ProArq/FAU/UFRJ; especialista em sociologia urbana pela IFCH/Uerj; professor adjunto do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Esdi/Uerj; professor do Programa de Pós-Graduação em Design (PPDEsdi/Uerj); e vice-diretor da Escola Superior de Desenho Industrial da Uerj (Esdi/Uerj). É líder do grupo de pesquisa Cultura Urbanismo Resistência Arquitetura (Cura), certificado pelo CNPq/Uerj, e desenvolve pesquisas sobre arquiteturas autóctones, a função social do arquiteto e os atravessamentos contemporâneos entre arte e arquitetura. No campo das artes visuais, atua com expografia e desenvolve investigações sobre exposições de arte contemporânea e interferências urbanas.

Será que podemos dizer que a colonização foi justamente o espetáculo por excelência da comunidade impossível – uma convulsão tetânica e ao mesmo tempo um sibilo inútil? (Mbembe, 2019, p. 9)

As emergências sociais do século XXI desafiam e desestabilizam os modelos tradicionais dos campos do saber. No campo da arquitetura e urbanismo não é diferente. Vivenciamos um momento onde os modelos hegemônicos, que marcam a formação e atuação dos profissionais, não dão conta das demandas do presente. Durante séculos, a “história vencedora” da arquitetura eurocêntrica parece ter formado profissionais baseados em uma construção entre nostalgias de um passado de arquiteturas palacianas e um futuro utópico de mirabolantes construções *high tech*, deixando escapar a ideia de presente ou de “contingentes”. Entretanto, na contemporaneidade, o presente parece se impor diante dos deflagrados abismos sociais que acionam pautas – como classe, gênero e etnicidade – e perguntas que não podem mais ser caladas ou evitadas: arquitetura para quem? Arquitetura para que? Qual o sentido de pensar a arquitetura como um privilégio para uma elite, em um país como o Brasil, onde mais de 85% de suas moradias são autoconstruções, desenvolvidas sem a presença de arquitetos e engenheiros?

Algumas respostas para as questões colocadas parecem se apresentar em atuação e propostas que surgem exatamente na possibilidade de outros olhares e outras formas de se pensar e agir contra-hegemonicamente, decolonialmente, nas construções e nas cidades: outras arquiteturas baseadas nos conceitos de com-sentimento, atravessamentos, evento, comunidades, superfície de contato, etc. Muitas possibilidades de reflexão, nesse sentido, podem ser analisadas em potentes propostas que surgem como novas e transformadoras possibilidades nos atravessamentos contemporâneos que expandem o campo, respondendo a demandas sociais e revisando a própria compreensão colonizada sobre a ideia de arquitetura. Assim, busca-se aqui situar a ideia de arquitetura no debate contemporâneo das emergências sociais e de suas relações com a arte no limiar da cultura. Buscamos, então, refletir sobre como esses atravessamentos potencializam caminhos decoloniais, a partir de uma vontade de comunidade, como nos alerta Achille Mbembe: “*A descolonização é um evento cuja significação política essencial residiu na vontade ativa de comunidade... Essa vontade de comunidade era outro nome daquilo que podemos chamar de vontade de vida*” (2019, p. 10).

A condição da arquitetura contemporânea e das emergências sociais desafia os profissionais da arquitetura na criação de projetos que produzam deslocamentos de suas próprias “identidades fixas”, na construção de uma “desidentificação aditiva”, onde as intervenções e a cultura material possam estar atravessadas por múltiplas facetas, por exemplo, entre arquitetura, arte e cultura, expandindo as fronteiras de construções socialmente justificáveis.

Ao tratarmos de “identidades fixas” e “desidentificação aditiva”, referimo-nos ao texto “*meio arte, meio não, meio talvez*”, de Luiz Camillo Osorio (2016), sobre o estúdio de designers de arquitetura *Assemble*, coletivo formado por jovens arquitetos ingleses, que, em 2015, com o projeto de Granby Four Streets, ganhou o prêmio de arte Turner Prize. O projeto de Granby Four Streets destacava-se pelo trabalho engajado desse grupo de arquitetos, em parceria com a comunidade local, buscando resgatar a valorização e o desenvolvimento de uma comunidade que há anos lutava para salvar o bairro da “má fama”, em Liverpool. Diante da polêmica premiação, onde um dos mais importantes prêmios de arte do mundo foi destinado não a artistas visuais, mas ao estúdio de designers de arquitetura, Osorio nos coloca diante da reflexão sobre as quebras

de fronteiras e aberturas contemporâneas que possibilitam esses atravessamentos, que aqui buscamos compreender. Nas palavras de Luiz Camillo Osorio: “nessa indecisão acabam produzindo o deslocamento de uma identidade fixa (ou arte, ou arquitetura) para uma desidentificação aditiva, em que suas intervenções e produtos podem ser arte e design e arquitetura e projeto social – sem necessidade de fixação excludente.” (Osorio, 2016, s/p).

Busca-se, assim, a partir do exemplo citado, uma percepção expandida das noções de arquitetura, arte e contemporaneidade. Arquitetura compreendida de forma ampla e abarcando as relações entre as construções, o urbanismo e a paisagem. A contemporaneidade, entendida nos termos de Giorgio Agamben, configura-se como uma possibilidade de “contemplar as próprias pegadas”. Ou seja, o “contemporâneo é sempre um retorno, mas um retorno que é adiantamento, retenção... é um caminhar, mas não é um simples marchar pra frente, é um passo suspenso”. (2009, p. 19)

As relações da Arquitetura com as questões culturais, sociais e da arte, geralmente caracterizam-se por uma dimensão temporal, onde as dinâmicas da vida, em comunhão com a materialidade de objetos, muitas vezes banais, transfiguram-se em arquitetura. Configura-se, dessa forma, uma possibilidade de a arquitetura residir numa espécie de entre-lugar, que se dá a partir de “superfícies de contato”, vivenciadas numa “relação de amizade” e “com-sentimento”, sendo estimulada pela ação e pela efemeridade. Tal afirmação, a priori, possui um caráter abrangente, se pensarmos que toda arquitetura guarda a temporalidade e o evento como características, na interação entre a construção e seus usuários. Mas, aqui reside um grande desafio para projetos contemporâneos de arquitetura, a saber, o fato de se distanciar da condição formal, para transformar-se em potencialidades de construções coletivas, com valorizações das relações sociais, na quebra da idéia de arquitetura como um “produto fechado”.

A ideia de “superfície de contato”, destacada no texto de Braudel (1996, p. 7), chama a atenção para a possibilidade de se entender uma materialidade que se dá antes e depois do evento, uma materialidade que poderíamos considerar como uma pré e uma pós-arquitetura.

A história ocidental da arquitetura, desde o tratado Vitruviano, já nos apontava, a partir de sua celebre tríade: firmeza, comodidade e prazer estético, categorias de distinção entre obras que poderiam ganhar o *status* de arquitetura. Marca-se, historicamente, a compreensão de que tudo é construção, mas, nem todas as construções são arquiteturas. Entretanto, a contemporaneidade produziu sincretismos culturais e novos sentidos. Os discursos pós-estruturalistas nos lançam novas visões sobre as primazias da forma, na arte e na sociedade, que muito servirá para repensarmos a arquitetura, o urbanismo e o design. Dentre as modificações pós-estruturalistas, temos a participação do espectador, a desconstrução hierárquica entre sujeito e objeto, a expansão e diálogo com o espaço. Tais apreciações, hoje, se tornaram legados. Esses conceitos foram apontados por diversos autores, tais como Adorno, Deleuze, Agamben. Colocou-se em questão a noção de arte como um duplo “negativo”, uma “intemperividade”, uma “dobra”. Assim, projetos que transitem nos atravessamentos aqui tratados, muitas vezes atuam nessas supostas “dobras” na arquitetura, urbanismo e design, a partir de suas inter-relações com as questões de classe, etnicidade e gênero. Torna-se central, nessa reflexão, a compreensão dessas dobras que distinguem meras coisas de arquitetura e design, cada vez mais contaminadas.

Além dessas considerações, reafirmamos as urgências de uma sociabilidade classista, hordas de populações em deslocamentos constantes, em busca de refúgios, o processo cada vez mais ampliado de expansão das cidades, baseados na desigualdade social, a autoconstrução ou as “arquiteturas possíveis”, nos termos de Ermínia Maricato (1982), e os “contra-usos” da cidade formal, nos termos de Rogério Proença Leite (2004). Busca-se compreender, na contemporaneidade, como a cultura pode transfigurar o banal, nos termos de Arthur Danto (2005), transformando meras coisas em potentes obras de arquitetura, urbanismo, arte e design. Compreender como essas obras podem ser ressignificadas em sua dinâmica vivencial é refletir sobre a ideia de que qualquer elemento, formal, informal, efêmero, pode vibrar junto à sociedade, marcando aquilo que nomeio, a partir dos termos de Giorgio Agamben (2009), como “arquitetura com-sentida”.

A ideia sobre uma arquitetura com-sentida se define no texto de Agamben sobre a amizade. O filósofo vai nos apresentar a noção de amizade como estreitamente ligada à própria definição de filosofia. Em uma citação de Aristóteles, Agamben nos apresenta as pistas deste Com-sentir: “Com-sentindo (*synaisthano-meni*) provam doçura pelo bem em si, o prova também em relação ao amigo: o amigo é de fato, um outro em si mesmo (*heteros autos*)”. (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2009, p. 87). Para Agamben “*a amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo, no sentimento de existência própria*” (2009, p. 92). A partir desse entendimento, que segundo Agamben cria para a amizade uma condição ontológica e, ao mesmo tempo, política, o autor vai apontar para uma com-divisão, uma política da amizade como uma relação de partilha existencial. Assim, para Agamben, “o amigo não é o outro eu, mas uma alteridade imanente na “mesmidade”, um tornar-se o outro do mesmo. A amizade é essa dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si” (2009, p. 90).

A contemporaneidade traz para arquitetura o desafio de encontrar esta com-divisão, do reconhecimento de pares, amigos, e a observação sobre problemas mais gerais, para além de necessidades individuais, seja do arquiteto, do cliente, da comunidade ou de propostas levantadas e pós-produzidas para uma “arquitetura sem cliente”, onde um grupo detecta problemas e busca soluções, inclusive, de viabilização de reformas. Hoje, a solução de problemas envolve muitas questões, distantes da forma, mas incluídas na sociedade, nas relações ambientais, na consciência de populações marginalizadas, expatriadas, marcadas pela desigualdade social.

A interseccionalidade, analisada por Carla Akotirene, atravessa todas as discussões da sociedade, e a autora nos alerta que: “O maior recurso colonial da eurocivilização consiste em priorizar o corpo, ignorar ferimentos que tendem a complexificar rapidamente, enquanto diagnosticam, às pressas, o problema “negro”, das “lésbicas”, de “gênero”, dos “latino-americanos” (2019, p. 25). Assim, o desafio está em construções de atravessamentos de campos que priorizem os “ferimentos”, mergulhando nos enfrentamentos que estão dados nas entrelinhas do presente.

Os atravessamentos contemporâneos entre arquitetura e arte, com suas permanentes interseções, nos servem como laboratório para análises e reflexões. A crítica pós-moderna nos apontava para a falência de uma ideia de soberania da forma, que marcou, e ainda hoje reverbera, na formação e produção da arquitetura e urbanismo no Brasil. Hoje, podemos perceber e observar que arquitetura é muito mais que uma forma. Até me arrisco a dizer que a arquitetura só se completa quando é animada pela vida humana. Afinal, não é para isso que é feito um projeto arquitetônico?

O fato é que para entender e se hibridizar com tantas correntes de cultura, a arquitetura, inevitavelmente, será desafiada na sua perenidade, no desenho que sai das criações de gabinete, nas linhas dos programas de computador para a mobilidade da “vida nua”, nos termos de Agamben (1998). Para o filósofo, o poder soberano do Estado sempre mantém uma crise com as práticas na *polis*, lançando a pergunta: “De que modo a vida nua habita a polis?” (Agamben, 1998, p. 17). Aqui, podemos nos questionar, acrescido a esta observação: de que modo a arquitetura se relaciona com esta “vida nua”, que se processa com problemas renovados no dia a dia, na prática cotidiana, e não no desenho de uma forma duradoura, pretendendo a eternidade?

Outro dado de destaque nesse debate é a circulação. A agilidade do mundo, o nomadismo cada vez maior do sentido territorial. Analisada por Marc Augé, essa mobilidade coloca para a arquitetura uma das crises empreendidas pela modernidade, que se torna muito explícita ao analisarmos a efemeridade do evento:

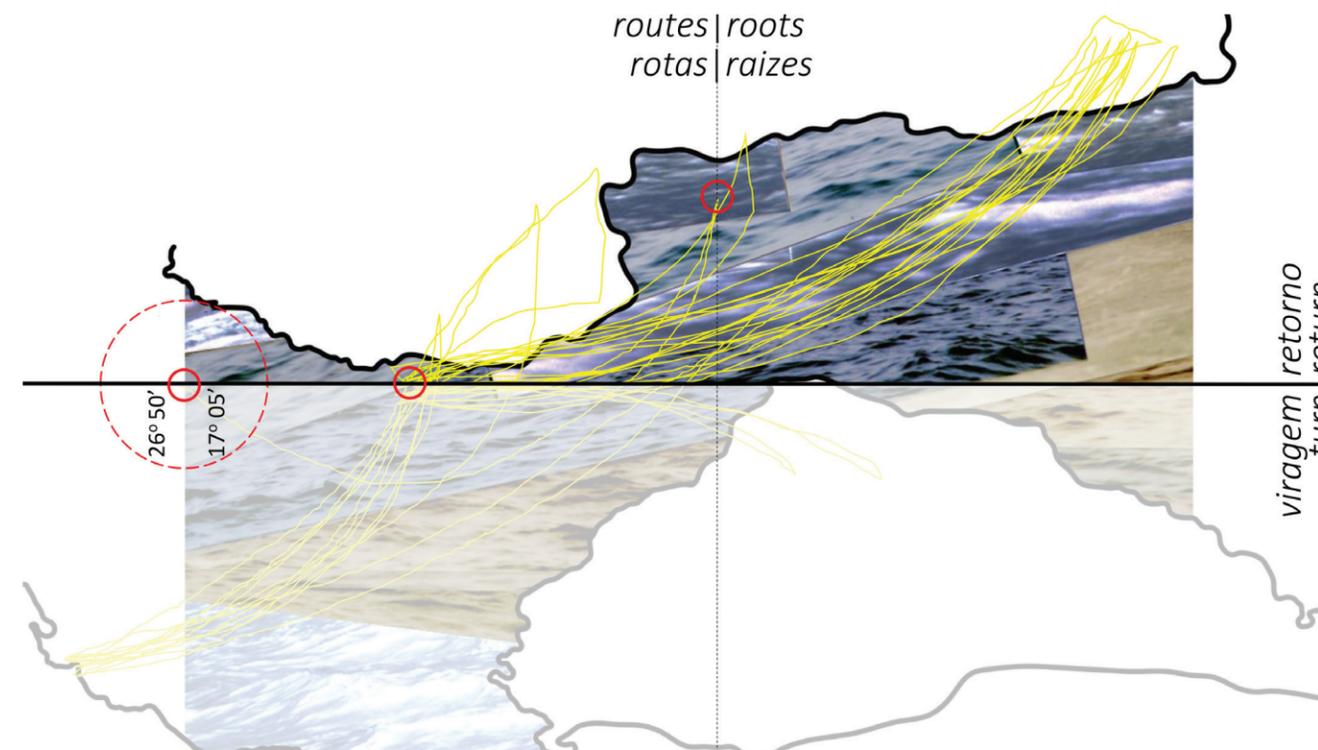
“A urbanização do mundo é um fenômeno que um demógrafo pôde comparar à passagem para a agricultura, ou seja, à passagem do nomadismo caçador ao sedentarismo. No entanto, seu paradoxo é que é um fenômeno que não corresponde a um novo sedentarismo, mas antes, a novas formas de mobilidade.” (Augé, 2010, p. 29)

Portanto, como será constituída a observação deste arquiteto do mundo da mobilidade, em uma mirada descolonizadora? Um “antropoteto”? Um amigo? Discussões que nos levam a aproximar arquitetura e etnografia, e amizade, e intersubjetividade, justamente para perceber este mundo em movimento. Movimento que desestabiliza as zonas de contato, criando na alteridade um constante processo de (re)construções de identidades atravessadas, de interseccionalidades. Uma arquitetura surgiria, então, onde a ideia de comunidade e com-sentimento possam construir ampliações no reconhecimento de arquitetos contemporâneos – meio não, meio talvez – comprometidos com a construção de comunidades possíveis, para futuros inumeráveis, que apontem uma vontade ativa de vida. *

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua*. Lisboa: Editora Presença, 1998.
- _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Selo Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- AUGÉ, M. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: Edufal/Unesp, 2010.
- BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII - Os jogos das trocas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- OSORIO, Luiz Camillo. *Meio arte, meio não, meio talvez*. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.premiopia.com/2016/04/meio-arte-meio-nao-meio-talvez-por-luiz-camillo-osorio/>.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. São Paulo: Editora Unicamp, 2004.
- MARICATO, E., *Autoconstrução, a arquitetura possível*. In: A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil Industrial. 2ª edição. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1982.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaios sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Vozes, 2019.

:ERRANT_ PRAXIS



**(RE)TORNO / RUTURAS \ (RE)CUSAS:
/ DENUNCIAR \ RECUPERAR \ DIVAGAR \ RESGATAR / IMAGINAR / TRANSFORMAR...**

Este texto apresenta um panorama da minha práxis estético-política, ao longo da última década. Desde 2010, tenho vindo a dedicar-me ao que designo “intervenções enraizadas”, isto é, projetos que buscam questionar narrativas dominantes hegemônicas e ressignificar sentidos geopolíticos, a partir do continente africano. Trata-se de um esforço epistêmico de pensar o mundo, considerando as múltiplas opressões de gênero, raça, classe e geografia, em simultâneo. Apesar de trazer no meu corpo esses marcadores, por ser uma mulher, negra, africana, da classe trabalhadora, é necessário desconstruir cotidianamente o hegemônico em nós, sob o risco de reproduzi-lo acriticamente. Inseridos num capitalismo que mata pessoas e destrói a natureza todos os dias, muitos países acabam por adotar os discursos das agências internacionais, reforçando assimetrias sociais ou, pior, culpabilizando a população mais pobre, não por acaso, não-branca e em maior número, formada por mulheres.

De 2009 a 2012, fui diretora do Centro de Investigação em Desenvolvimento Local e Ordenamento do Território da Universidade de Cabo Verde, responsável pela sua implantação. Vale ressaltar que a Universidade de Cabo Verde foi a primeira universidade pública do país, criada em 2006. Eram, portanto, enormes os desafios para a implantação de um de seus primeiros centros de investigação.

Desde o início, estabelecemos, no centro, uma ponte com artistas que vinham trabalhando o espaço urbano e, não só, assimilando a arte junto com o fazer científico como ferramenta fundamental para compreender o mundo. Nesse constante diálogo com as artes, percebi algumas limitações dos eventos e projetos

Patti Anahory

é arquiteta pela Boston Architectural College e mestre em Arquitetura pela Princeton University, ambas instituições norte-americanas. Em 2000, recebeu o Rotch Traveling Scholarship, tornando-se a segunda mulher a ser premiada em 113 anos de concurso e a primeira laureada a escolher viajar para a África Subsaariana. Co-fundou o coletivo de arte interdisciplinar *XU: Collective*, que atualmente é um ateliê profissional que propõe uma compreensão crítica das dinâmicas urbanas, arquitetura e estudos intermídia. Participa da *17ª Exposição de Arquitetura da La Biennale di Venezia* e foi convidada para ser curadora do único evento de arquitetura no projeto África 2020.

acadêmicos do centro de investigação e sua linguagem muito específica, em chegar a um público mais amplo. Assim, enveredei por desenvolver caminhos outros, que buscassem questionar narrativas dominantes hegemônicas e ressignificar seus sentidos. Num primeiro momento, em paralelo ao meu trabalho no Centro de Investigação e, desde 2012, com atuação independente. Apresento a seguir, portanto, essa “*errant praxis*”.



+ CABO VERDE SOCIAL [UN]SUSTAINABILITY [2010, 2011 E 2015]

Junto ao *XU:Collective*, formado por mim, Andréia Moassab e Salif Silva, participamos com o trabalho *Cape verde social [un]sustainability* na exposição *Climate Change in Africa: Africa Speaks and Connects 2010*, que contou com artistas, cientistas e ativistas, organizada pela Heinrich Böll Foundation África do Sul. Os trabalhos integram uma exposição paralela à 16ª Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas – COP16, ocorrida no México em 2010, com o intuito de pautar o encontro do ano seguinte, que seria no continente africano. O nosso trabalho buscou fazer emergir uma compreensão sistêmica do conceito de sustentabilidade em Cabo Verde, através da linguagem artística. Além da exposição no México, em 2015, o trabalho, em sua versão digital, abriu a quarta edição do encontro internacional *Balance-Unbalance*, com o tema *Water, climate, and place reimagining environment*, realizado na Arizona State University, na região desértica dos Estados Unidos.

Em Cabo Verde, em 2011, montamos a exposição completa, complementando a versão digital, no Centro Cultural Ildo Lobo, na cidade da Praia. Na ocasião, por meio de fotomontagens, vídeos e hipermídia, conduzimos quatro pilares de uma contra-narrativa: a água, a lenha, a areia e o território, devido à sua centralidade para boa parte da população cabo-verdiana. O trabalho convidava a uma reflexão e compreensão de um ciclo ampliado da produção dos impactos ambientais, sobretudo nos países pobres. Ao tensionar o conceito de sustentabilidade, incluindo a questão social, procuramos mostrar as contradições do discurso hegemônico da preservação ambiental, útil à manutenção do capitalismo e, ao mesmo tempo, extremamente inadequado para contextos de população carente e de escassez de recursos naturais. Com uma origem bem específica, a de compor uma exposição paralela ao COP16, o trabalho do *XU: Collective* teve por principal objetivo problematizar o debate das agências internacionais sobre alterações climáticas, que muitas vezes excluem da equação o próprio capitalismo e as desigualdades abissais dele decorrentes. Por meio da linguagem artística pudemos expor questões acerca da sociedade de consumo atual, com enormes pressões sobre

o ambiente, na qual grupos econômicos deflagraram uma forte concorrência para aceder a recursos primários, necessários à produção. Ao mesmo tempo, um largo contingente populacional no mundo permanece sem atendimento às suas necessidades básicas, como acesso à água e energia elétrica. Este é um cenário do continente Africano, do qual Cabo Verde é parte. As imensas fotomontagens expunham alguns dados do país, extraídos dos órgãos governamentais e de pesquisas da universidade:

- 40% das casas não possui banheiros;
- 46% das moradias não têm acesso ao fornecimento de água encanada;
- 77% dos domicílios não estão conectados à rede de esgoto;
- 15% da população gasta em média uma hora no trajeto entre a casa e a fonte de água potável mais próxima;
- Algumas mulheres passam até 22 horas diretas dentro da gélida água do mar cabo-verdiano para a apanha de areia, com enormes riscos à saúde e à vida.



Não é possível, nesse contexto, aceitar paradigmas ambientais correntes, desenhados a partir do Norte e imposto ao resto do mundo. Por esse motivo, a exposição, por meio de vídeos interativos, fotocollagens e os materiais em questão – água, lenha, areia e pedra – levou para o público a necessidade de incluir,

no debate sobre preservação ambiental, a população na gestão da natureza, garantindo o acesso universal à infraestrutura básica. É prioritário que os mais pobres acedam a níveis mínimos de consumo antes de culpabilizá-los pelo (mau) uso da natureza – o que, grosso modo, tem sido feito pelas discussões ambientais hegemônicas e pouco críticas às disputas geopolíticas atuais, lamentavelmente reproduzidas também pelos países pobres.



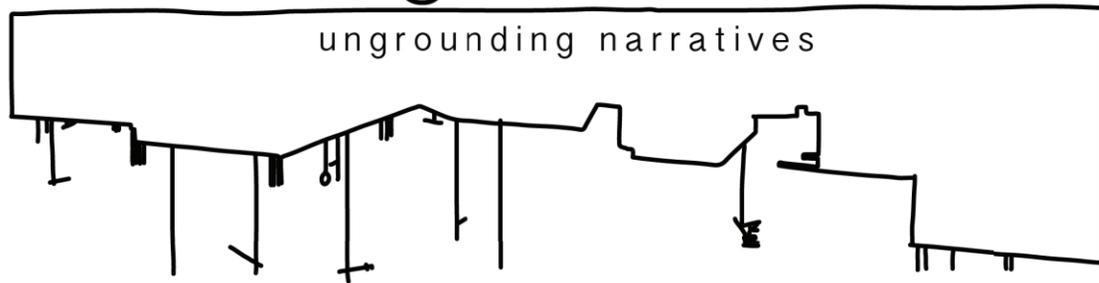
Inspirado no contexto cabo-verdiano de escassez de recursos naturais e dadas as características da sua população carenciada, ao invés de culpabilizar – o que vinha ocorrendo –, especialmente as mulheres, pela apanha de areia ou lenha, o trabalho revelou a cadeia produtiva nacional, sobretudo da construção civil pautada pelo betão armado, e as necessidades de sobrevivência que levam as pessoas a trabalhos insalubres, mal remunerados e de alto impacto ambiental, sobretudo no que diz respeito à apanha de areia no país.



Nos anos seguintes ao meu desligamento da Universidade de Cabo Verde, visando poder ter mais liberdade em projetos próprios de engajamento local, mapeamentos e práticas participativas, propus, com o artista multimédia César Schofield Cardoso, a plataforma *Storia na Lugar*, em 2016. Esse é um projeto em que trabalhamos diretamente com as comunidades, num processo também de dar a conhecer essa realidade que não consta nos programas das universidades, de produção de conhecimento fora do ambiente acadêmico. O nome, *Storia na Lugar*, em língua cabo-verdiana tem um duplo sentido: são histórias de vida das pessoas, que produzem o seu espaço, produzem a cidade – tem, portanto, a ver com histórias no lugar e também pode significar “colocar a história no lugar”, ou seja, ter outras perspectivas dos lugares, nomeadamente perspectivas dos próprios habitantes. Essas palavras também formam um trocadilho em cabo-verdiano, por conta de seus múltiplos significados. *Storia* é estória (mito, conto, fábula) e história. O camponês quando diz “nha lugar” (o meu lugar), refere-se à sua área de cultivo, área fértil.

storia NA

ungrounding narratives



A partir dessas várias sutilezas é que embasamos as nossas análises socioespaciais e desenhamos modos de dar visibilidade a várias comunidades, como fizemos com os trabalhos *Finka Pe* (2016) e *Island Crossings: between myths and hallucinatory realities* (2018).



+ FINKA PE [2016]

Esse é o caso do web-documentário *Finka Pe*, de 2016, que conta a história de um espaço comunitário num dos bairros marginalizados da capital, criado a partir da ocupação por um grupo de jovens ativistas de um antigo vestiário esportivo desativado. Com a ocupação de edificações abandonadas, esses e essas ativistas reivindicavam espaços, políticas públicas para as comunidades e participação política nos espaços de decisão sobre a cidade.

O *Spasu Finka Pe* rapidamente passou a ser usado por crianças e adolescentes do bairro, ao mesmo tempo em que são organizadas formações e sensibilização política. Com isso, acabamos por mapear o espaço a partir da perspectiva das crianças, fazendo emergir debates como a inexistência de fronteira entre espaço público e privado; da casa (*home*) que é constituída de várias casas (*houses*), como é o caso de uma das moradoras do bairro que dormia numa casinha, com o filho, mas que fazia as refeições mais acima, na casa da mãe, e assim por diante, mapear essa materialidade da vida que os dados oficiais não dão conta de apreender.

Além disso, ao produzir o web-documentário, foi marcante ouvir ex-membros de *gangs*, ex-reclusos, a falar de família, reconstruir a vida, cuidar das crianças, fazer ativismo político. De alguma maneira, nosso trabalho problematizou as narrativas de “bairro perigoso”, a partir de histórias dos seus moradores, que nos mostram os seus dramas, mas também as suas alegrias, a sua criatividade e a sua vontade de ter uma vida ativa. Esse talvez tenha sido um de seus aspectos mais significativos quando exibimos o trabalho, pois o público rapidamente percebeu como a violência vem muito mais do estigma do que das condições de vida. Levar os olhares para essa comunidade, na sua parte mais humana, teve também um enorme impacto positivo nos moradores e moradoras. Acredito, portanto, que, por meio da prática artística, as pessoas são envolvidas nas dinâmicas de resistência e de transformação dos lugares.

+ ISLAND CROSSINGS: BETWEEN MYTHS AND HALLUCINATING REALITIES [2018]

Outro trabalho relevante que fizemos pela plataforma *Storia na Lugar* foi a instalação multimídia *Island Crossings: between myths and hallucinatory realities*, apresentada na exposição *African Mobilities* com a curadoria da professora doutora Mpho Matsipa, promovida pelo Architekturmuseum der Technischen Universität, na Alemanha, em 2018. A instalação abordou noções de imaginários e deslocamentos insulares, através das lentes do comércio e da circulação de produtos em Cabo Verde, explorando as múltiplas passagens, reais e imaginárias, forçadas e desejadas, que caracterizam o país.

Por meio do *bidon*, um utensílio emblemático em Cabo Verde, por conta tanto do envio de mercadorias – novas e usadas – ao país, pelos familiares emigrados, principalmente nos EUA, quanto para o armazenamento doméstico de água, buscamos tecer uma paisagem insular visual, textual e sonora numa narrativa caleidoscópica, referenciando mitos que estão na base da retórica da identidade nacional de Cabo Verde. Enviado aos milhares anualmente, os *bidon* são objetos onipresentes, encontrados nas ruas, mercados e casas no país. Os seus conteúdos, conhecidos como YAH, fazem referência à expressão americana que indica suas origens e traça uma linha direta com a diáspora cabo-verdiana. A circulação desses objetos e dos produtos que eles carregam cria uma imagem complexa de emigração, consumo, sobrevivência e transformação. Diante disso, recolhemos os dados e as trajetórias dos diversos produtos enviados nos *bidon*, para desenhar cartografias do cotidiano, aspirações e sobrevivência na cidade da Praia. Eles são os principais protagonistas dessa narrativa visual, uma unidade móvel de valor que encapsula desejos, vincula aqui e ali, fala de partidas e retornos, aspirações e sobrevivência.



Vista *Google maps* do antigo Campo de concentração do Tarrafal, Cabo Verde

Em 2017, desta vez como artista solo, fui uma de seis artistas, entre nacionais e internacionais, convidados e convidadas para propor uma instalação no Museu da Resistência de Cabo Verde. O Museu ocupa as instalações de um antigo campo de concentração utilizado pelo Estado (Polícia Internacional e de Defesa / Pide), a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político do Estado Novo. Eram desterrados para as ilhas de Cabo Verde, mais especificamente para o Tarrafal, na ilha de Santiago, os opositores do regime ditatorial e lutadores anticoloniais que defendiam a independência dos países africanos sob dominação portuguesa. Atualmente, as antigas instalações administrativas do campo de concentração, ao redor do Museu, estão ocupadas há décadas por pessoas, em sua maioria retornadas de São Tomé e Príncipe, após a independência dos países africanos.



Vale esclarecer que, durante a ditadura de Salazar, um grande contingente populacional foi deslocado de Cabo Verde para trabalhar nas *plantations* de São Tomé e Príncipe, em situação análoga à escravidão. Até hoje, o retorno dessas pessoas e seus descendentes é uma questão a ser enfrentada, pois nem as pessoas, nem suas famílias ou mesmo o governo de Cabo Verde tem verbas suficientes para a repatriação ou para lhes garantir uma vida digna. Nos anos de 1980, alguns retornados foram alocados no entorno do campo de concentração, nos arredores da cidade do Tarrafal, onde vivem até hoje, com seus descendentes em precariedade, sem água encanada tampouco saneamento básico e com energia elétrica apenas em pouco mais da metade das casas.

Com o peso inerente ao sofrimento imposto a pessoas nesse lugar – do passado e do presente –, realizei duas intervenções convergentes: *Pedestais de [X]clusão*, no circuito turístico proposto pelo governo para visita da parte administrativa externa aos muros da prisão, atualmente habitada, em péssimas condições de moradia, e *Volumes Vazios [de] Memórias*, no interior do espaço prisional.



+ PEDESTAIS DE [X]CLUSÃO [2017]

Esse trabalho problematiza as exclusões inerentes a projetos museológicos distantes dos seus lugares. O Ministério da Cultura e das indústrias criativas investiu enorme verba para calçar os caminhos desse circuito, cujo esmero é contrastante com as condições das edificações ao redor. Ao mesmo tempo, o circuito turístico ergueu pedestais expositivos para descrever as funções administrativas do passado – relativas ao campo de concentração, ignorando totalmente as pessoas que moram naquele lugar nos dias de hoje, como se elas não existissem, como se não estivessem ali, num ato simbólico de extrema violência. Ainda, causa enorme desconforto um circuito que expõe as pessoas, remontando às nefastas Exposições Coloniais dos séculos XIX e XX, designadas recentemente por historiadores como “zoológicos humanos”.

Diante dessa total desconexão e imensa insensibilidade do projeto museológico governamental, propus afixar nos pedestais de pedra, sem uso, placas com espelhos, quadros-negros e placas de compensado com fundo branco, onde foram desenhados diversos mapeamentos – eram cerca de vinte placas. Os espelhos tinham por intuito chamar a atenção do público do ato voyeurístico de visitar o local. Ao buscar no pedestal as usuais informações expositivas, cada visitante se deparava com si mesmo ao olhar para o outro, fazendo emergir todo o desconforto daquela situação. Por sua vez, os quadros-negros traziam mensagens a



giz, destinadas a evidenciar a temporalidade da palavra escrita na narração da história daquele local e a memória em movimento; já os vários mapeamentos, alguns feitos pelas crianças, visavam implicar os moradores e moradoras na escrita de suas próprias narrativas.

Já as placas compensadas, colocadas nos pedestais, serviram a diversos mapeamentos. Em duas delas, as crianças desenharam suas casas, isso é, um mapa do local pelo olhar das crianças. Outras foram deixadas em branco para que a comunidade desenhasse livremente. Noutras placas mapeei as infraestruturas, como foi o caso de distinguir, com ícones, as casas com acesso à energia elétrica, em contraposição àquelas que utilizam velas, em outra expus dados numéricos sobre esse acesso; ainda, uma placa indicava o ponto de água, com horários e preços. Finalmente, propus um diagrama, por meio de linhas, das relações de parentesco da comunidade, resultando num emaranhado que dava visibilidade às histórias dos afetos e laços daquelas pessoas.

+ VOLUMES VAZIOS [DE] MEMÓRIAS [2017]

Em complementação e em simultâneo ao *Pedestais de [X]clusão*, o trabalho *Volumes Vazios [de] Memórias* questionava as (im)possibilidades de reconstrução da memória de espaços de violência em projetos museológicos. A partir do referencial dimensional da célula de isolamento do campo de concentração, conhecida como Holandinha – designação dada pelos próprio prisioneiros, num humor sarcástico a evidenciar as condições insalubres e desumanas, de intenso calor no interior da cela –, um espaço com aproximadamente 90 x 190 x 180 cm, propus a construção, no interior do espaço prisional murado, de quatro volumes, exatamente com essas dimensões. Como uma estratégia de articulação das narrativas de violência ao longo de eixos temporais e espaciais, esses cubos com perímetro de ferro perfilado, espalhados no interior do campo de concentração, foram preenchidos com os materiais essenciais ao árduo cotidiano das famílias que moram atualmente nos arredores: galões de plástico, sucata, lenha e linha de pesca. Todos os dias ir cortar lenha para o lume, buscar água na fonte e trazer para casa na cabeça, sair ao mar para a pesca, um dispêndio de energia para garantir a própria existência material nem um pouco facilitada pelas promessas da modernidade. Em outras palavras, conforto e consumo estão distantes de inúmeras pessoas no planeta, cuja riqueza é desigualmente usufruída, apesar de socialmente produzida.



Os galões de plástico são os onipresentes recipientes de armazenamento de água coloridos utilizados pelas famílias para buscar e armazenar água para seu uso diário, pois não há abastecimento de água em suas casas. Um dos volumes foi preenchido com uma série deles empilhados. Na superfície de cada galão foi escrito o nome de um ex-presos anticolonial cabo-verdiano, com vistas a ligar a vida dos envolvidos na história passada, de luta, e presente, do campo, de sobrevivência. Outro volume foi entulhado com material descartado, encontrado dentro e ao redor do campo de concentração, contando, por meio dos objetos, a história de vários tempos sobrepostos àquele lugar. Num terceiro volume, reunimos galhos de madeira usados diariamente como lenha pelas famílias no preparo de suas refeições. Note-se que, como boa parte da população do país, essas famílias não possuem os meios financeiros para comprar gás ou fogões. O último volume foi todo encerrado em linha de pesca, um monofilamento fluorescente, fazendo referência à pesca, atividade de subsistência daqueles moradores e moradoras.

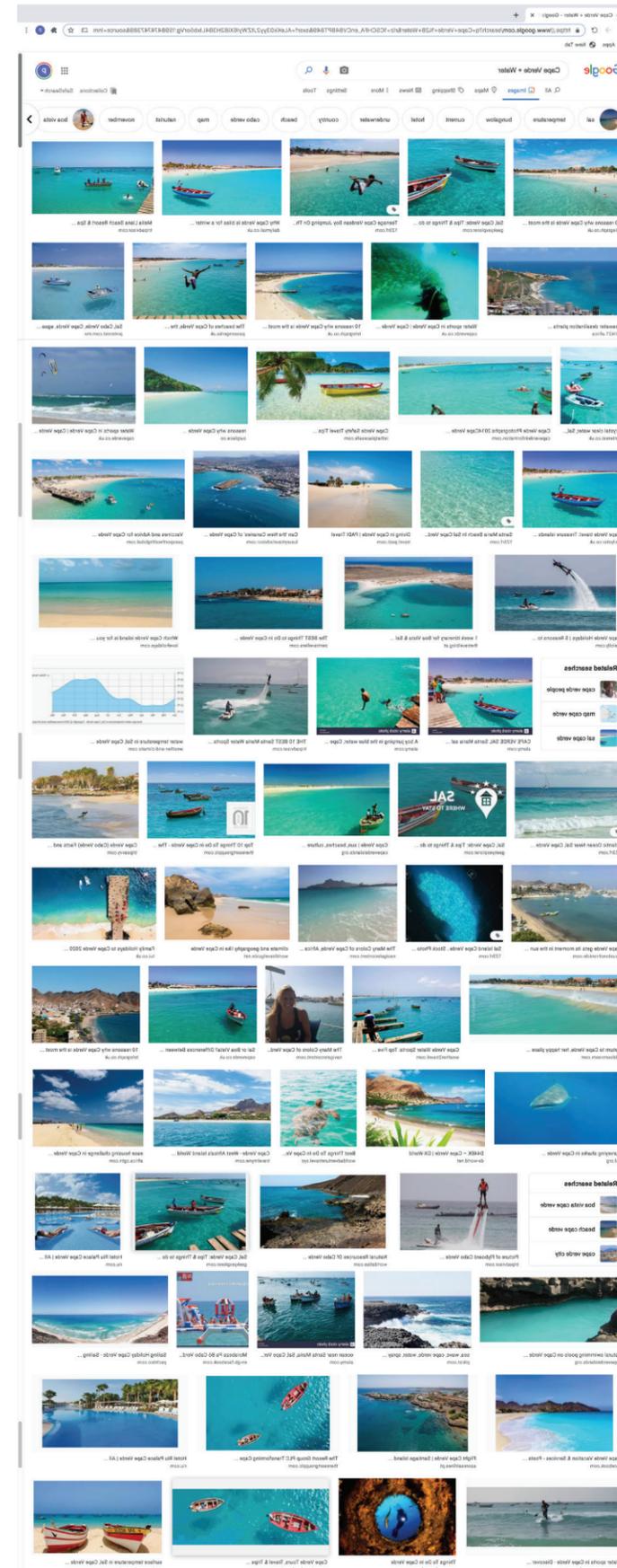


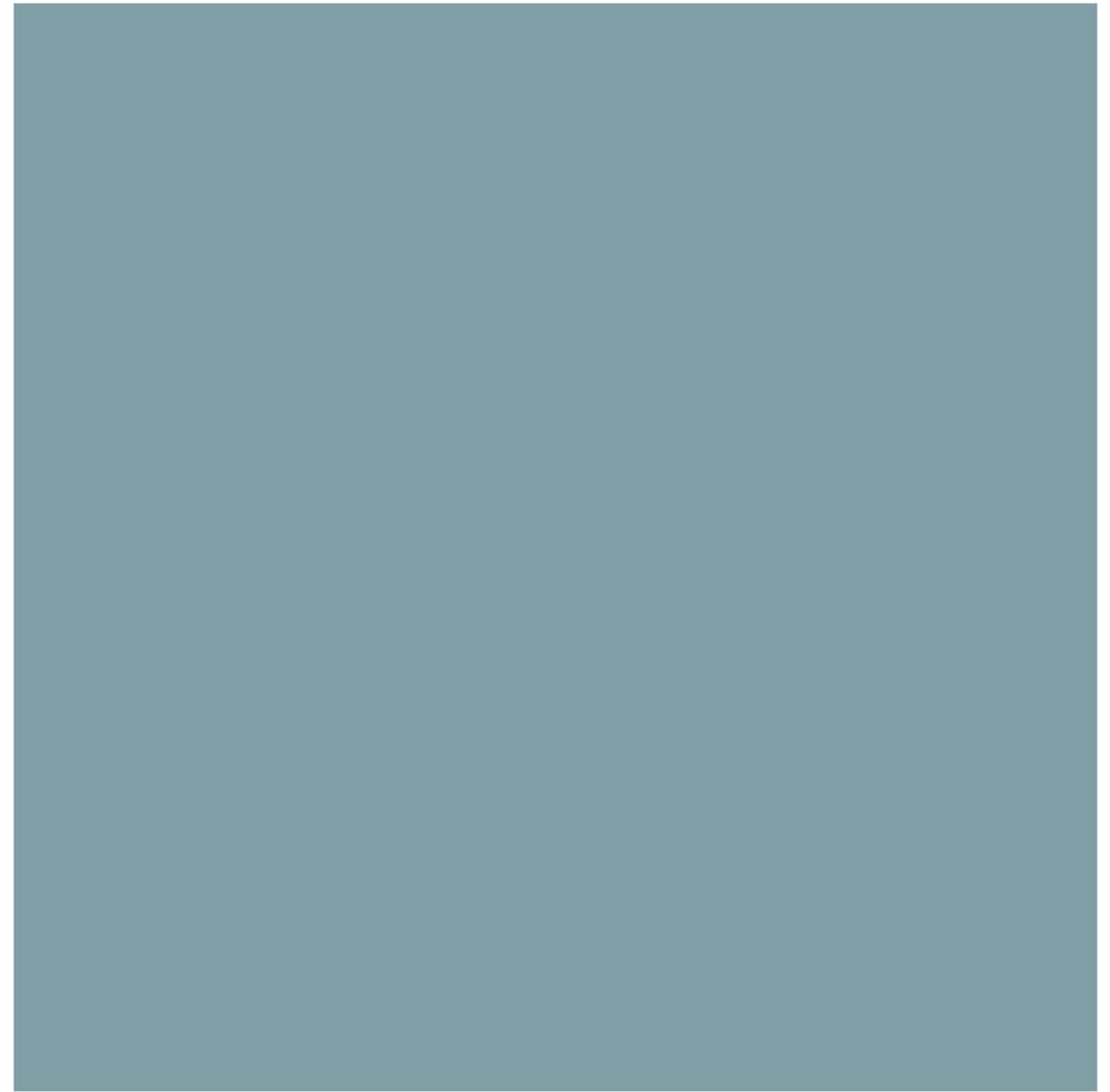
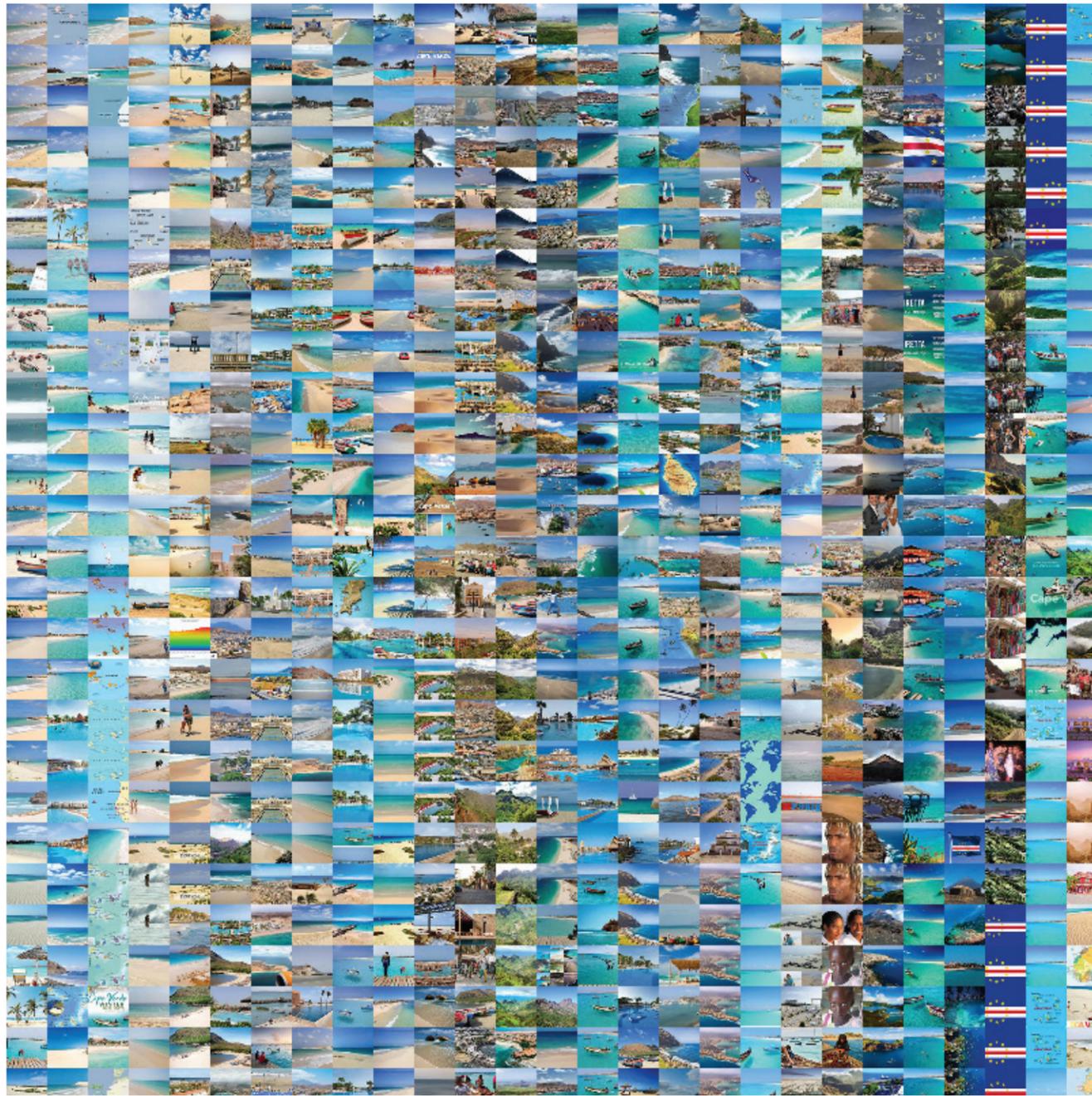
Assim como na instalação dos *Pedestais de [X]clusão*, ao serem desmontados, os materiais utilizados nessa instalação deveriam ser (e foram) apropriados pelos moradores e moradoras. As armações de metal dos cubos foram concebidas para serem cortadas e transformadas em armações de camas, a madeira usada para cozinhar e os galões de plástico para armazenamento de água.

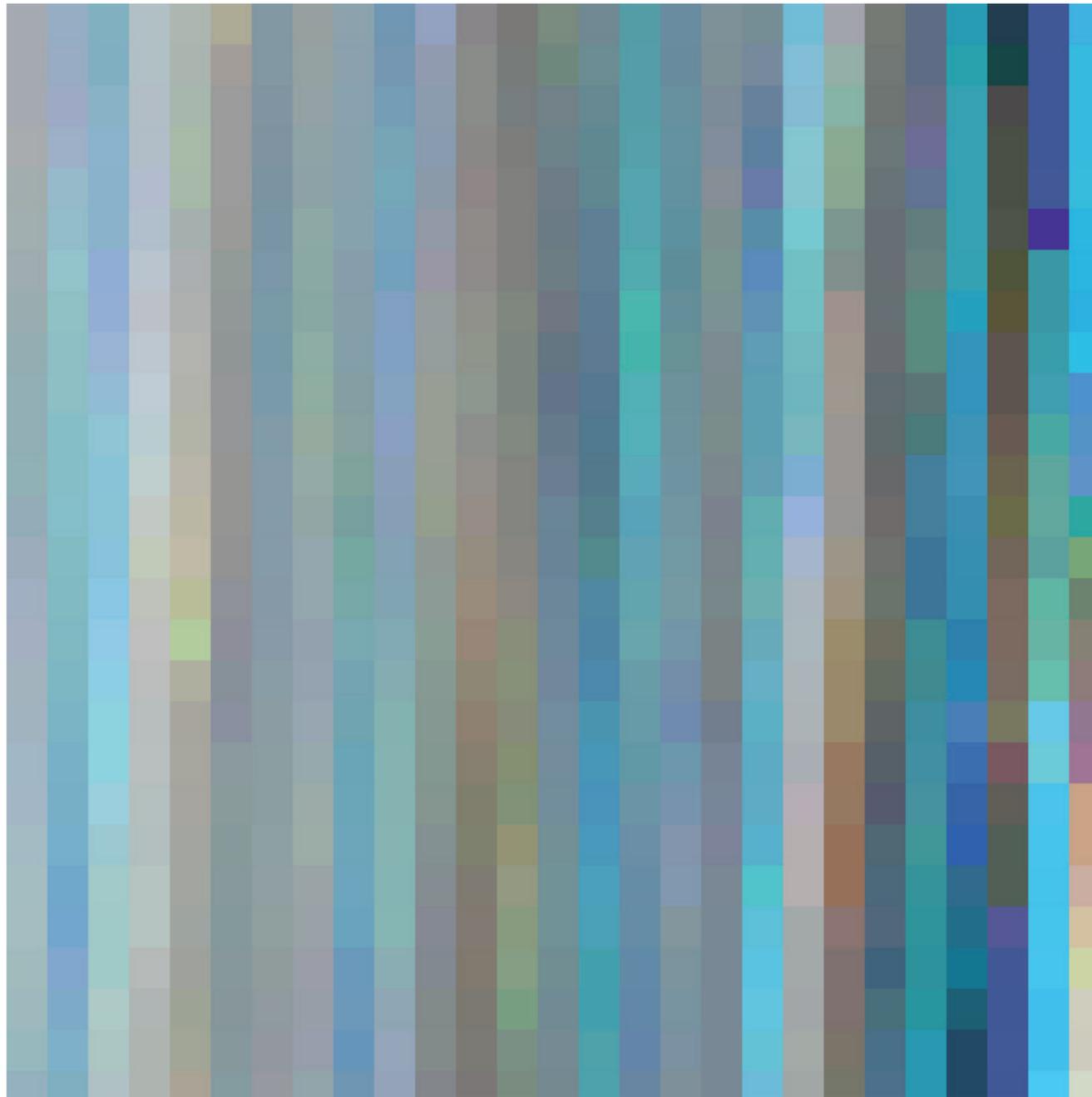
+ ÁGU 2020

O Design Indaba, fundado em 1995, na África do sul, com foco no design, sob o lema “um mundo melhor por meio da criatividade”, tem promovido uma série de atividades e projetos nas últimas décadas, todos em África. Ano passado, em 2020, a instituição convocou artistas de cada país do continente para o projeto *Color Hunting*, que consistia em mostrar a África para o mundo por meio da cor. Na ocasião, fui convidada, também como artista solo, para representar Cabo Verde, a fazer uma proposta de qualquer natureza, desde que tenha por base as cores.

Dada a evidente centralidade da água na vida nas ilhas, foi deste elemento e suas cores que parti para conceber minha proposta, um olhar crítico sobre o imaginário do país no exterior. Nos buscadores online, ao digitar “Cabo Verde”, emergem muitas imagens num azul vívido, “vendendo” o país para o turismo de massa de cariz internacional, das águas do lazer ao mar. Por outro lado, pesquisei um amplo acervo fotográfico relacionado à apanha d’água, afeito ao dia-a-dia, distante do olhar estrangeiro, com seu tom terroso do clima seco, dos galhos retorcidos, do chão rasgado, dos animais sedentos, das casas cinzentas do concreto à mostra, das chuvas e das cheias. Todas essas imagens foram trabalhadas por um algoritmo que identificou a cor predominante de cada uma delas, criando um pixel. A seguir, numa outra operação matemática, extraí uma espécie de média cromática, que resultou na cor “águ”, que significa água em caboverdiano. Essa, então, é a cor de Cabo Verde, proposta por mim para o projeto *Color Hunting*.







+ ERRANT(E)_PRAXIS [2019]

Há cerca de dois anos fui convidada como curadora regional para África de uma bienal internacional de arquitetura, que não seguiu adiante por discordâncias minhas relativas aos modos pouco éticos dos encaminhamentos gerais do evento. Cheguei a entregar, antes de nossa ruptura, minha nota conceitual para aquela ocasião, que designei *Errant(e) Práxis*, que acabou sendo utilizada sem minha permissão. O interessante, contudo, foi que os e as artistas que eu havia selecionado boicotaram a exposição oficial e fizemos um trabalho paralelo, ao longo de dois meses, com debates, encontros semanais, apoio mútuo e reconhecimento com base nos desafios comuns que temos em exercer arquitetura no continente africano e na diáspora.

Participaram do projeto junto ao *Storia na Lugar* mais seis arquitetos e arquitetas africanos e na diáspora: Kabage Karanja, da Cave Bureau, no Quênia; Sumayya Vally, da Counterspace, na África do Sul; Christine Laraque e a Isabelle A. Jolicoeur, do Ateliers Co-La, no Haiti; DK Osseo-Asare do Low Design Office e do Agbobjobshie Makerspace Platform, no Gana; e Dineo Mahlare, sul africana, residente na Coreia do Sul.

A etimologia da palavra errante propõe significados, traduções e usos que ativam várias possibilidades de compreensão e utilização do termo, é aquilo que desvia do curso ou padrões aceites; são atravessamentos fora de percursos estabelecidos, a deslocamentos, migrações. Errar é conectar cartografias e topografias mnemônicas, corporificar experiências políticas de corpos em movimento e a desenhar políticas do território.

* * *

O que atravessa todos esses trabalhos, desenvolvidos na última década, é a busca por outras gramáticas que nos auxilie a pensar o território, fora dos auspícios hegemônicos, resultado de uma modernidade que é ela mesma, colonial. A ação estética é inerentemente política. Não será casual que o tema da água atravessasse tantas propostas, por menos politizada que possa parecer, como foi o caso do projeto Águ. Uma cor não é apenas uma cor, é uma tomada de posição.

Nesse percurso panorâmico procurei mostrar essas experimentações no limiar entre arte e arquitetura, numa práxis do território convergente a uma práxis estético-política e artística. *

ARTE E ARQUITETURA

As relações entre arte e arquitetura ampliam-se, desde criações de ambientes e construções, aos projetos que se efetivam a partir das urgências sociais. A forma, paradigma comum às duas áreas, atravessa compreensões sociais que se direcionam aos distintivos de gênero, classe e etnicidade.



Cadu

Barbara Copque



Joice Berth

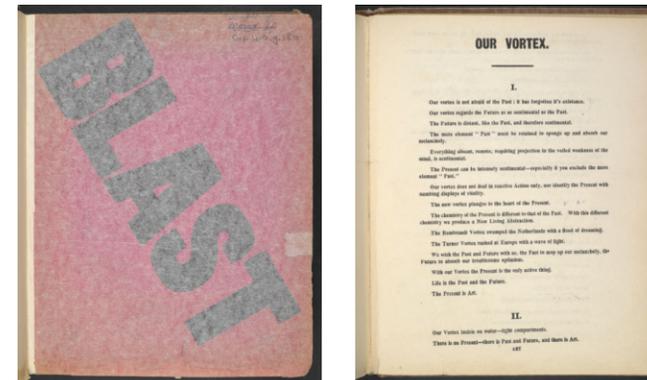
João Paulo Quintella

VÓRTEX () ESTACIONAMENTO () BURACO NEGRO ()

João Paulo Quintella é doutorando em História da Arte e Arquitetura pela PUC-Rio; mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pela Uerj; curador, entre outros, dos projetos “Permanências e Destruições” (RJ), “Remanso” (Funarte, Brasília), “Céu Aberto” (Vila Autódromo, RJ), e “Suposto Sul - Suposto Norte”, em parceria com Michelle Sommer (Cafuné, Berlim). Pesquisa as relações entre arte, espaço e experiência e, atualmente, coordena o programa de intercâmbios culturais da Fundação Suíça Pro Helvetia no Brasil. Integrou a equipe de curadoria e pesquisa da Casa França-Brasil, durante a gestão de Marcelo Campos. Já escreveu para “Select”, “Edições Sesc São Paulo”, “Bazar Arte” e “Canal Contemporâneo”.

Em 1914, a primeira (e penúltima) edição da revista inglesa *Blast* (Explosão) lançava-se rumo a uma ideia vertiginosa de arte como Vórtex. Nas páginas ainda hoje experimentais, o artista e crítico Wyndham Lewis reclamava um lugar sem futuro e nem passado, onde tudo seria canalizado energeticamente. Com certa fúria centrípeta¹ própria do desejo de autoafirmação, a revista trazia o manifesto do grupo Vorticista, cujo primeiro ato se encerrava assim:

**Com nosso Vórtex, o Presente é a única coisa ativa.
A Vida é o Passado e o Futuro.
O Presente é a Arte.**



Revista inglesa *Blast*

Hoje, início de 2021, leio a revista “MJOURNAL”², editada pela artista Igi Lola Ayedun, cuja sexta edição vem sob o título de O COMEÇO DO FIM. Em seu preâmbulo editorial, Ayedun diz:

Talvez, parte da verdade seja que as intenções para um amanhã desconectado com o que já vivemos na lógica do recomeçar são nada mais, nada menos do que uma lógica comercial para que, assim, sintamos a necessidade de especular outras demandas apelidando-as de novidades. Afinal, que prazer tem um corpo em se arrastar até aqui? Até o presente.

Estamos em disputa por espaço. Seja simbólico ou concreto, a angústia gerada pelo ganho ou perda de espaço avança mesmo nas mais brandas forças. Na arte, os trabalhos encontram hoje um dilema: por um lado desejar o infinito, por outro combater o real. Talvez um espaço possa nos ajudar nessa síntese: o estacionamento.

Ao mesmo tempo desprezado e fetichizado, os estacionamentos podem ser um vórtex de sucção, tanto para as figuras da razão quanto para as criaturas noturnas. Ao não se restringirem nem à praticidade nem à fantasia, os estacionamentos podem nos sugar positivamente para um lugar menos hierárquico, ao mesmo tempo menos subversivo e menos controlado, menos sujeito a parâmetros e ordenações. Um espaço de fluxos.

O estacionamento é o espaço sem forma. É uma espiral funcional: entradas, permanências e saídas. Um lugar imprestável à ambição, sem vaidade e sem nenhuma autoindulgência. Um espaço pós humano, um lugar para e das máquinas. Um estacionamento não tem corpo e não é para o corpo. Nele somos mera contingência. Ali, a matéria escorre sem pretensão de solidez.



Mato, Renato Autuati

Em capítulo dedicado ao Vórtex do livro galáxia “An Elemental Thing”, Eliot Weinberg define os parâmetros comportamentais da matéria. Nos conta ele que:

O universo cartesiano é principalmente matéria, é infinito, e todo o universo está literalmente em fluxo, em uma espécie de fluido. Dentro dele há mundos infinitos girando em torno de seus sóis, cada mundo e cada sol girando, e dentro deles vórtices infinitos de matéria, um dentro do outro, até o mínimo infinitesimal. (An elemental thing, p. 108)

Essa capacidade de tomar a matéria, subtraindo sua superfície e sua especificidade erógena, aparece no trabalho “Mato”, de Renato Autuati. Um tecido *dry fit* verde absorve as dimensões do estacionamento e, com seu simples caimento sobre um único ou último carro, traz para o vórtex todo esse cosmos falido.

O estacionamento não corrobora o sucesso da arquitetura. É uma necessidade. A necessidade de produzir vazios para caberem carros. Normalmente escondidos nos subsolos ou assumindo os espaços negligenciados, os vazios residuais de algum urbanismo operante. São lugares sem positivo e negativo, sem ação e reação. Existem apenas no giro e nunca na estabilidade.

Essa carga cinemática, amorfa e cintilante encontra paralelo no funcionamento dos buracos negros. Como explica Stephen Hawking:



Project Stockholm, June (Phase 1), Gustav Metzger

A comunicação científica demorou a perceber que estrelas massivas podiam entrar em colapso sobre o peso da sua própria gravidade e também a cogitar como os objetos resultantes desse colapso se comportariam.

Ao ocupar uma vaga por uma determinada duração, um pacto entre tempo, espaço e dinheiro é firmado. Como um redemoinho, essa conjuntura comercial, temporal e espacial cria um deslizamento que só será interrompido bruscamente com a transação consumida, o pacto celebrado, o tempo perdido e o espaço desaparecido. Uma relação com tendência à dissipação total em segundos.

*

Voltamos. Em estado cru.

Weinberg, mais uma vez, passa por nós com composições e recomposições do universo misterioso.

Segundo Aëtius, quando o universo foi criado pelo vórtice, e os elementos mais pesados se uniram para formar a terra, e o mais leve levantou-se para formar o éter, “átomos em forma de gancho” se entrelaçaram na circunferência para formar uma pele, como o redenho de um feto, ao redor de tudo isso. O universo inteiro ainda está esperando para nascer. (An elemental thing, p. 106)

Ali, por debaixo da membrana verde de Autuati, as urgências nos chamam, nos tomam, nos doem. Enfrentamos as contingências desse estado em arremedos de fúria e frustração. Bate um cansaço, mas não sobra tempo pra isso. A trituração do espaço pelos processos de urbanização segue, essa sim, alheia a qualquer tempo. Nesse fulgor automático e inabalável do capital, sobra o calor do estacionamento.

Em 2007, o artista alemão Gustav Metzger somou a fumaça do escapamento de 100 carros dentro de uma única estufa. *Project Stockholm, June (Phase 1)*, projeto de 1972, condensa o imaginário da auto-destruição civilizatória explorado pelo artista. Curiosamente, sua realização só foi viável graças a estrutura da Bienal de Sharjah, nos Emirados Árabes, onde o deslimite para a invenção capitalista vive seu auge. Sobre o projeto, Metzger escreve: “A destruição do meio ambiente fazia parte de uma abordagem contínua para sustentar a viabilidade do sistema.” (Gustav Metzger, *Excerpts from nature demised resurrects as environment*, 1992)³.

O sistema referido por Metzger parece ter adquirido autonomia e atingido uma escala onde as superestruturas assumiram o comando. A asfixia não pode mais ser contida. Ao contrário, a ironia de Metzger é nos lembrar que muito mais de 100 carros poluem o ar ao nosso redor, ininterruptamente.

A tensão entre produção racional e o “emaranhado da existência humana” aquecido por Metzger, aparece nitidamente na conferência “Exatidão”, uma das *Seis Propostas para o Próximo Milênio* de Italo Calvino. Para ele, a exatidão seria uma questão de alinhamento entre a linguagem e o sensível e, através desse acirramento, seria possível uma vista para o real encantado. Calvino narra que:

O universo desfaz-se numa onda de calor, precipita-se irremediavelmente num abismo de entropia, mas no interior desse processo irreversível podem aparecer zonas de ordem, porções do existente que tendem para uma forma, pontos privilegiados nos quais podemos perceber um desenho, uma perspectiva. (Calvino, p. 84)

Uma fresta capaz de nos fornecer esse ponto de vista é materializada no trabalho de Renata Lucas, intitulado *O Homem Diagonal*, 2014. Em um estacionamento no centro do Rio de Janeiro, a artista abre uma fenda em uma das paredes da edificação provocando uma fricção entre dentro e fora, uma passagem simultaneamente banal e fantástica. O grafite colorido na parede de fora e a face interna cinza, guardando a vaga de número 5, evocam certa teatralidade em meio a toda a aridez do concreto.

A princípio, a definição de espaço interno e espaço externo parece estranha a um estacionamento. Ou melhor, mesmo que fechado por quatro paredes, um estacionamento não nos proporciona a sensação de um espaço interno. Vemos uma estrutura linear plana, sem que nenhum elemento sugira intimidade ou acolhimento.

A ausência de movimento no estacionamento e a sugestão de um mundo latente, acontecendo depois da parede, excitam nossa imaginação e evaporam os limites espaciais previamente assimilados. A parede se torna também ela uma membrana, fazendo do nosso olhar um agente sensível. Perceber deixa de ser um instrumento cognitivo e passa a ser um meio. Deixa de ser função e passa a ser ficção.



O Homem Diagonal, Renata Lucas, 2014

A rotação da parede alisa o dentro e o fora. Esse espaço sem protuberância, apenas passagem, alinha o vórtice e o buraco negro. Assim, o estacionamento transcende a arquitetura, na mesma medida em que dela prescindir. Está além – ao mesmo tempo antes e depois – do esforço arquitetônico para modelar o espaço. O estacionamento está fora da arquitetura. *

NOTAS

1 Não posso deixar de mencionar o trabalho *Fúria Centrípetas*, de Andre Terayama (<https://andreterayama.com/trabalhos/furia-centripeta/>) embora, por hora, seja apenas uma associação nominal.

2 <https://mjournal.online/>

3 Para o texto original ver <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/project-stockholm-june-phase-1>

CASA- TRABALHO, OU QUANDO O DESEMPREGO CRIA OUTRAS ARQUITETURAS

Barbara Copque

é fotógrafa desde pequena, é pós-doutora em Antropologia e utiliza a fotografia em seus estudos sobre violência institucional. Participa do coletivo “Negras [fotos]grafias”, já publicou livros e artigos, realizou ensaios fotográficos, vídeos etnográficos e integrou exposições individuais e coletivas. Atualmente é professora adjunta na Uerj e coordena o Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas, participando também do grupo Afrovisualidades.



Foto Barbara Copque

Quando solicitam a minha *minibio*, costumo destacar as cidades e os lugares que me informam: nasci gaúcha, cresci carioca, suburbana, mas com um leve sotaque santamarense, próprio do recôncavo baiano. Pois foi nesses espaços que assentei o meu *antropologar*, evocando Certeau (2001), ao pensar a cidade enquanto organismo vivo, constituído, fluído, orgânico e apto para o compartilhamento de afetos.

Entre o final dos anos de 1990 e início de 2000, realizei uma oficina fotográfica com meninos que habitavam as ruas do centro do Rio de Janeiro. O grupo produziu narrativas fotográficas sobre o viver nelas e me apresentaram uma região da cidade – a Lapa – reterritorializada pelo tráfico de drogas, pela violência contra a população em situação de rua e muito inóspita às mulheres.

Algumas imagens produzidas na oficina me levaram a pesquisar uma outra realidade da cidade: o nascimento de crianças em presídios e as consequências do aprisionamento de mulheres. Pensar criminalidade e gênero é se deparar com a violência institucional e o racismo estrutural: no Brasil, ao aprisionar mulheres, que na sua maioria são jovens, negras e pobres, se aprisionam também famílias inteiras, visto que 62% delas possuem até quatro filhos e 80% são responsáveis pelo sustento das suas casas e, ao aprisionar mulheres, as abrigam numa arquitetura prisional pensada no masculino, que violentamente tangenciam o corpo feminino. Essa experiência abriu um valioso diálogo com outras linguagens, entre elas as artes. Os trabalhos do artista mexicano Antônio Vega Macotela, expostos na 29ª Bienal de São Paulo, por exemplo, que a partir de trocas com os internos, desenhou o tempo subjetivo da arquitetura prisional e revelou uma microsociedade.



Fotos Barbara Copque



Atenta à arquitetura, busquei outras formas de violência institucional. No ano de 2017, o governo Temer instaurou uma reforma trabalhista que precarizou as relações de trabalho, impactando no desemprego e gerando uma economia informal. Ou seja, uma maior vulnerabilidades social, que foi intensificada pela pandemia e pela falta de políticas públicas de enfrentamento às urgências que ela nos impôs. Com isso, hoje somos 14 milhões de desempregados e 30 milhões de pessoas vivendo com menos do que precisa viver¹. Ou seja, mais de 1/3 da população brasileira que trabalha vive na informalidade. E esse é o maior nível nos últimos tempos. Essa crise tem rosto e uma arquitetura. É a mulher negra que dribla o desemprego com atividades informais. E essa vulnerabilidade se desdobra na etnografia visual *Casa-Trabalho*, apresentada na exposição *Casa Carioca*. Sem políticas publicas, é importante salientar, é nas periferias que a vida renasce, numa contrarracionalidade de Milton Santos (2002).

Nas “Casas-Trabalhos”, podemos constatar as transformações arquitetônicas e urbanas que decorrem do trabalho informal, ou melhor, são imagens que falam sobre o morar e trabalhar sob o mesmo teto. São casas, normalmente lideradas por mulheres, que se transformam em salões, lanchonetes, *hortifruti* ou qualquer outro tipo de oferecimento de serviços e vendas de produtos, que desenham novas configurações nas paisagens do habitar as cidades; casas que, por se transformarem em pequenos comércios, vivem as extorsões das narcomilícias, realidade que também recaem sobre corpos femininos. Ouçamos as imagens... *

NOTA

1 Os dados foram divulgados no dia 28 de janeiro de 2021 e fazem parte da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) contínua Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal*, 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

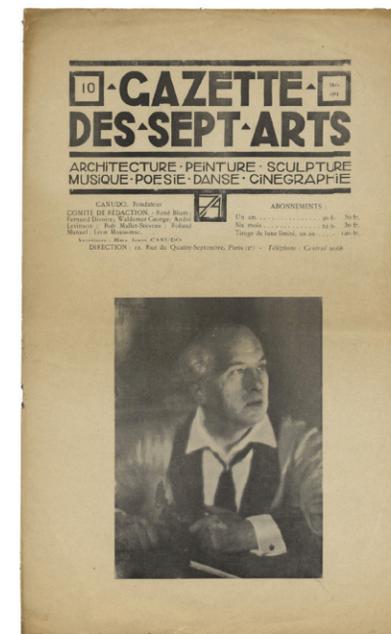
AUTOCONSTRUÇÃO INSURGENTE E O RESGATE ANCESTRAL NA PRODUÇÃO ARQUIURBANA BRASILEIRA

Joice Berth

é arquiteta e urbanista formada pela Universidade Nove de Julho; especialista e pesquisadora independente em direito à cidade, relações raciais e de gênero; psicanalista em formação; escritora e autora do terceiro livro da “Coleção Feminismos Plurais”. Participou de feiras literárias pelo Brasil, como “Flip”, “Flup”, “Flica” e “Bienal do Livro” em São Paulo e no Rio de Janeiro, com todos os livros esgotados após as respectivas mesas. Participou da curadoria da exposição “Casa Carioca” (Museu de Arte do Rio (MAR) (2020); foi jurada no “Prêmio de Arquitetura do Instituto Ruy Ohtake/Akznobel”, na “Premiação Institutos dos Arquitetos do Brasil” e do “Prêmio Marie Claire/Avon” para práticas contra a violência doméstica. Atualmente é colunista mensal da “Revista Elle Brasil” e participa da “Coleção Ensaios sobre a Pandemia”, da Editora Todavia, com o tema Violência de Gênero. Foi uma das homenageadas na Lavagem da Madeleine em Paris pelo coletivo Mulheres da Resistência.

Sou apenas pessimista quanto [...] à arquitetura em geral e [ao] urbanismo. Toda arquitetura é uma questão de raça, enquanto nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas, a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica. Não se trata da meia dúzia que viaja e se veste na rue de la Paix, mas da multidão anônima que toma trens da Central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte. O que podemos esperar em arquitetura de um povo assim? Tudo é função da raça. A raça sendo boa, o governo é bom, será boa a arquitetura. Falem, discutam, gesticulem, o nosso problema básico é a imigração selecionada, o resto é secundário, virá por si. (Lucio Costa, urbanista)¹

Em 1911, o pesquisador e crítico de cinema Ricciotto Canudo escreveu *O Manifesto das Sete Artes* (Manifeste des Sept Arts)², que só seria publicado em 1923. Nesse manifesto, ele trazia um pouco do ideal kantiano que afirmava que Arte seria tudo que é produzido de forma livre e racional, ou seja, tudo que pressupõe liberdade e racionalidade na sua construção e concepção.



<http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o002/2687.pdf>

A Arquitetura aparece, então, como a primeira arte, em uma numeração que não estabelece exatamente uma escala de valor ou importância, definida como a capacidade de conceber e construir edifícios, com a preocupação de manter a harmonia entre espaço e estética.

Infelizmente, com o tempo, esse ideal se enfraqueceria cada vez mais, até chegar na síntese do movimento modernista, expresso pela máxima cunhada pelo arquiteto Louis Sullivan, em *A forma segue a função* ou *Form Follows Function*:

Seja a águia arrebatadora em seu vôo, ou a flor de maçã aberta, o cavalo trabalhador, o cisne alegre, o carvalho ramificado, a corrente sinuosa em sua base, as nuvens à deriva, sobre todo o sol correndo, formam sempre segue a função, e esta é a lei, onde a função não muda, a forma

não muda, as pedras de granito, as colinas, permanecem por séculos, o raio vive, entra em forma e morre, num piscar de olhos. É a lei perene de todas as coisas orgânicas e inorgânicas, de todas as coisas físicas e metafísicas, de todas as coisas humanas e todas as coisas sobre-humanas, de todas as manifestações verdadeiras da cabeça, do coração, da alma, que a vida é reconhecível. sua expressão, essa forma sempre segue a função. Esta é a lei.³

Não que isso seja errado, muito pelo contrário. Mas foi assimilado por muitos como um balizador para a separação entre arte e arquitetura.

Mas o que podemos observar é que, no Brasil, intuitivamente, essa separação não foi totalmente feita. As pessoas associam arte à arquitetura. Talvez, por isso, a arquitetura brasileira seja tão negligenciada, sobretudo pelas camadas mais pobres da sociedade, que entendem arquitetura como privilégio para poucos. Em um contexto de extrema desigualdade social, racial e de gênero, essa percepção se confirma a olho nu.

As camadas mais pobres da sociedade entendem o engenheiro civil como fundamental para a elaboração correta de uma edificação e o arquiteto como mero decorador.

Cresci em um ambiente de produção do morar exclusivamente pela autoconstrução, tendo pais/avôs exercendo o ofício de pedreiros e construindo suas próprias casas. Sempre ouvi deles um respeito e uma reverência ao engenheiro civil, inclusive lamentando a impossibilidade de contar com a ajuda desses profissionais.

Descobri que projetar uma moradia é expertise do arquiteto/a durante o ensino médio, me aprofundando nas pesquisas sobre Niemeyer e a escola modernista. Passadas mais de duas décadas, esse pensamento ainda perdura na mentalidade das pessoas que vivem a escassez de possibilidades, promovidas pelas desigualdades sociais.

Mas se, por um lado, há uma desvalorização da arte e da arquitetura, por obra dos desvios de interpretação e entendimento da população sobre a importância desses dois elementos, por outro podemos atribuir essa ocorrência, também, à colonialidade, que promoveu o apagamento sistemático de toda a produção ancestral indígena e africana da construção das cidades e seus equipamentos, bem como da arte em si.

No campo dos estudos decoloniais, surge a reflexão sobre a necessidade de resgatar as informações ancestrais apagadas. Na verdade, é mais que uma discussão, é um trabalho de pesquisa e produção de conhecimento, a partir do entendimento de que somos produto de eurocentrismos que soterraram nossos saberes ancestrais.

Então, podemos falar em arte decolonial. Mas também precisamos falar em Arquitetura e Urbanismo decolonial.

A colonialidade, enquanto conceito cunhado pelo sociólogo Aníbal Quijano⁴, mas que já vinha sendo proposta por intelectuais e acadêmicos latinos e não brancos, como Lélia Gonzales e Abdias Nascimento, por

exemplo, é um caminho de “varredura” ancestral dos efeitos do eugenismo e eurocentrismo, impregnados na construção social e subjetiva dos grupos que foram colonizados.

Há uma diferença conceitual importante, estabelecida pela decolonialidade, que é trazer a colonialidade como aprofundamento ou permanência dos efeitos do colonialismo na estruturação das sociedades subjugadas pelos colonizadores. Por isso, *de-colonial* e não *des-colonial*. É preciso um processo de decupagem, de ruptura com o eurocentrismo, para que possamos saber quem somos enquanto povo, nação e ancestralidade. Não basta apenas uma *des-continuidade*, que pressupõe um mero afastamento.

A colonialidade são as raízes profundas que se formaram a partir do plantio cronologicamente estabelecido das sementes do colonialismo. Isto posto, podemos nos perguntar sobre as expressões espontâneas ou inconscientes da nossa ancestralidade e localizá-las no nosso cotidiano.

Partindo da urbanista indiana Ananya Roy⁵, que nos deu o conceito de urbanismo subalterno e da historiadora Beatriz Nascimento, que em seu depoimento para o documentário *Orí*, nos deu o conceito ancestral de que nosso corpo é território que se desloca e se coloca como resistência, por todos os lugares onde estamos. Olhar as áreas favelizadas e as periferias como polos ativos do trabalho decolonial, através da autoconstrução, é um bom começo.

Do meu trabalho de criação de conteúdo para redes sociais, trouxe uma breve pesquisa sobre uma comunidade localizada no continente africano, denominada Musgum.

Os Musgum são o principal grupo étnico da província de Pouss, que fica no extremo norte da República de Camarões. Eles criam e constroem suas habitações, que têm altas paredes em formato de meia concha, feitas de lama (ou barro), que é comprimida e seca ao sol. Chamadas de Casas Obos, o perfil da estrutura é o de um arco catenário. Catenária é uma descoberta da matemática (geometria), que quando aplicada à arquitetura permite suportar peso máximo usando o mínimo de material. As Casas Obos podem chegar até 9 metros de altura (mínimo 3 metros).



<https://eartharchitecture.org/?p=599>

As casas de barro da etnia Musgum impressionam pela beleza orgânica e simples. Essa beleza pode ser simples, mas jamais simplista, pois as formas que distraem pela geometria inusitada e o tamanho exuberante camuflam funções muito bem projetadas.

As paredes das casas, por exemplo, são mais grossas na base do que no cume para aumentar a estabilidade da construção. E esses charmosos relevos serviam de andaime para a execução da obra. O barro usado na construção é uma das melhores opções para o conforto térmico interno, ou seja, mantém a temperatura fresca mesmo com o sol escaldante. Essas construções, que também lembram colmeias, levam 6 meses para serem construídas.

A técnica construtiva chama-se cerâmica de bobina de lama, onde as camadas são colocadas em espiral, com relevos de até 0,5 m, que afinam em direção ao cume ou topo da casa e precisam estar secas para receber a próxima a ser adicionada.

Essas construções remetem ao trabalho do brilhante arquiteto de Burquina Faso, Diebdo Francês Kerê, que trouxe as técnicas aprendidas durante sua formação na Alemanha e adaptou-as à realidade ancestral de seu país.

Kerê rompe com o eurocentrismo quando devolve ao seu povo a valorização da construção, feita com as próprias mãos, com o material extraído da natureza do lugar (barro ou lama) e, principalmente, quando faz uma leitura precisa de todas as necessidades construtivas dos seus clientes/irmãos da comunidade, inclusive subjetiva. Na construção da escola, por exemplo, ele se preocupou com a necessidade das crianças de enxergarem beleza nos lugares onde estudariam.



https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2013/06/article_0002.html



https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2013/06/article_0002.html

Nós, brasileiros, profissionais da arquitetura e urbanismo, da arte e suas dissidências, ainda estamos paralisados pelo que o escritor Nelson Rodrigues chamou de complexo de vira-latas, desvalorizando nossas produções que carregam informações da nossa formação africana e indígena, evitando discutir o apagamento eugenista a que fomos e somos historicamente expostos e que está muito bem evidenciado pela citação que abre este artigo, um fragmento de um texto do grande urbanista Lucio Costa, publicado em 1928.

Se os mestres, que planejaram e executaram parte importante da história de nossa urbanização e divisão física do espaço que habitamos, nutriam tamanho desprezo pela formação do povo brasileiro, isso obviamente não poderia ficar de fora do traçado que usufruímos ainda hoje. Decolonizar a arte e a arquitetura e urbanismo é parte da ação de reversão do epistemicídio imposto ao povo brasileiro. *

NOTAS

1 COSTA, Lucio. *O arranha-céu e o Rio de Janeiro*. O País, 1º julho 1928.

2 https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:cde830ca-7203-4040-84cb-c93b92ac8f5f/canudo_1922b_Manifeste%20des%20sept%20arts-Prim%C3%A4rquelle.pdf

3 <https://www.hisour.com/pt/form-follows-function-28220/>

4 QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber - Eurocentrismo e ciências sociais - Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

5 Roy A. *Slumdog cities: rethinking subaltern urbanism*. *Int J Urban Reg Res*. 2011;35(2):223-38. doi: 10.1111/j.1468-2427.2011.01051.x. PMID: 21542201.

6 *Ori*. Documentário. Duração: 93 min. Ano: 1989/Brasil/SP. Direção: Raquel Gerber.

ROTA DA SEDA

Cadu

é artista plástico e professor do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, onde também coordena o Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte – LINDA. Sua prática é marcada por uma abordagem transdisciplinar, com performances, instalações, desenhos, pinturas, objetos, esculturas, vídeos, fotografias e colaborações em produções teatrais. Suas obras são influenciadas por sistemas, processos participativos, diluição de autoria, tempo e circularidade, celebrando a relação entre o homem e a natureza, o racional e o instintivo, o caos e o rigor, a solidão e a coletividade.



Construção da *Cabana* na região serrana do Rio de Janeiro (Projeto *Estações* 2012-2013)

Os homens tanto conquistaram;

Vejam! Até asas tomaram –

Artes, ciências,

Mil exigências.

E apenas do sopro do vento

O corpo tem conhecimento.

(H.D. Thoreau. *Walden, A vida nos bosques*)

Sento-me virado para a montanha. Nos conhecemos há muito tempo, como dois territórios irmanados. Ao observar e ser observado, posso senti-la plasmando o magma de topografias íntimas. O faz quando deseja caminhar. Somos impelidos em direção ao mundo por sua vontade. Mesmo sabendo que não progrediremos muito, deseja ouvir. Pode esperar uma eternidade para saber do resto, já que sempre repousará ditosamente no mesmo lugar, à espera de outros febris.

Quando trilhava seu corpo, consentiu montar pouso. Inaugurei em seu vale pequeno caluje. Porém, impôs condições: no tempo certo a fisicalidade do abrigo deveria ser superada. Deveria tornar-me cabana e caminhar. Habitar outros sertões, outras superfícies desta terra, regressar e narrar como um humilde Marco Polo a Kublai Khan.

A primeira marcha seguiu o chamamento de uma estrela. Encaminhei-me para as franjas do primeiro deserto e ali partilhei as reminiscências da morada/templo com o povo que detém o astro peregrino em seu estandarte. Salões foram visitados nas 5 horas sagradas e ajoelhei-me virado para a cidade divina, na mais antiga das mesquitas. Alimentei-me de tâmaras, damascos, cordeiro e recebi a benção de que necessitava: *Allah badique ia sidi!* (Deus vos conduza, ó chefe!). Deste oásis, regressou-se com um terço de ossos de camelo. Simbolizou aquilo que Zaratustra chamou de a *primeira metamorfose do espírito*. Quando, para dura travessia, o viajante julga importante transformar sua alma em besta de carga e acumular provações, que curvem os joelhos na esperança de açoitar o ego.

A segunda parada foi na colônia holandesa no Novo Mundo. Ilha que nunca dorme. Jazi em antiga igreja ao lado de outros profanadores. Não há muito o que se fazer além de gozar os desejos e se divertir. Rápido entende-se que a ilusão do consumo apenas causa delírios e insônia. Enquanto pensamos que a cidade para nós trabalha, na verdade lhe somos escravos, doando a chama para mantê-la sempre acesa. Mas essa clivagem importante também se faz para o camelo, pois deseja escalar os picos mais altos para dar voz à loucura e rebaixar a lucidez.

Engordado e entorpecido, seguiu o espírito para o segundo deserto. Um convite o levou para aquela que dizem ser a mancha mais ausente de vida do globo. Ali, mais uma cabana aguardava perdida entre as bordas dos oceanos de água e areia. Por sessenta noites, apenas cães selvagens, pelicanos e leões marinhos foram companhia. Ao arrastar pelas nadadeiras traseiras um deles e ofertá-lo aos novos irmãos, o ruminante deu lugar ao predador de mesmo nome de seu companheiro aquático. Atravessava a *segunda metamorfose do espírito*. Para viver em ambiente tão hostil, ao lado de criaturas que estão aqui antes mesmo do primeiro déspota, foi necessário crescer os caninos e lidar com os ciclos de vida e morte sem temor. Predar foi o que imperou. É o *leão* que se invoca para libertação de valores antigos. Rapinando aquilo que se imagina importante, novos truques aprendidos com os espreitadores aportam. Exercitei a crucialidade, a consequência, a espera, e aprendi que conquistamos em proporção ao abandono.



Hornitos. Deserto do Atacama, Chile, 2014

Desenvolveu-se vocabulário silencioso, com significado preciso para muitas das coisas que não têm nome e que são impronunciáveis em qualquer linguagem da humanidade. Ampliou-se o que foi adquirido com os companheiros de jornada anterior; com o roedor que surrupiou alimento, com o colibri promíscuo – enamorado de todas as flores –, e com o vaga-lume cavalgado no hífen. Mas é importante entendermos que, assim como sabia o imperador dos tártaros ser impossível descrever a magnitude de seu vasto império, sabemos não ser possível voltar de mergulhos profundos sem temer irmãos e irmãs. Sem sofrer a tentação de apertar o gatilho após entender que nos reerguemos de um tiro autoimpingido; sem apresentar os sintomas da *shotgun fever*. Quase acreditei ter encontrado meu lugar ao lado do círculo selvagem. Mas ser contemplado por olhos bravios obriga a olhar para *o outro* e acolher a coletividade na qual se partilha consanguinidade. Deveria voltar, portanto, a conviver com o elemento humano que tanta hostilidade estendi.

Desci então ao extremo sul. Faceando o Atlântico encontrei um litoral triangular. Os reflexos do luar tornam suas águas prata, e o portenho creu por bem batizar tal terra pelo brilho do metal, impregnando a cidade da razão pela colonização americana. *Tam Marti quam Mercurio*. Num dos vértices bardos reúnem-se a cada dois anos naquilo que consideram o fim do mundo e deixam seus testemunhos em comunhão com os elementos.

Seguindo a ascensão do conquistador na capital dos Mexicas, dancei com anciãs e coreografei aquilo que devo repetir antes da Morte me levar. Entrelaçamos nossos destinos com bordados e celebramos o feminino dando luz à obra em parceria. Regressando ao Velho Mundo, nas reminiscências da antiga tribo eslava – que já pertenceu ao império austro-húngaro, ao domínio triste daquele que conspurcou a suástica hindu e ao regime do proletariado – estabeleci comunicação com meninas e meninos através da linguagem musical e compusemos melodias que lembram que ninguém dobra por muito tempo esta gente.

Essas viagens por onde conduziram? À inocência e ao esquecimento. Caminhei um mundo para retornar aonde tudo começou. O *leão* deu lugar à *criança*. Agressividade à doçura. O entendimento de que o novo nasce de passos tolos e que manter o estado infante é o único meio de se jogar o jogo da criação. Deste modo, restituímo-nos um estado mais primitivo, mais simples, inocente, e não por isso menos belo. Paixão, ódio, egoísmo, altruísmo, artista, caça, caçador e guerreiro sentados novamente na mesma mesa, sem hierarquias. Do garimpo para recomeçar, a oportunidade de erigir-se combinado a materiais sutis e misteriosos. Pó de estrelas, figos secos, mirra e veludo. Cacos de vidro, sêmen, ganância e assassinato. A reta e a curva. Para alguns um exercício condicional de vida, a chance de um novo início; para outros uma tortura a se evitar. São estas *as três metamorfoses do espírito*. *

VIÍDEOS
VIÍDEOS
VIÍDEOS
VIÍDEOS

ARTE E ARQUITETURA

**CURADORIA COMO POSSIBILIDADE:
ENTRE ARTE, ARQUITETURA E HISTORIOGRAFIA (4'48"')**
OMAR PORTO
Rio de Janeiro, Brasil

A partir da curadoria do 33º Panorama da Arte Brasileira, buscou-se entender os processos artísticos e as construções teórico-críticas da historiografia da Arte e Arquitetura no Brasil. Omar Porto compreende que as práticas curatoriais podem ser um modo de inflexão nessa construção, pelas questões que são abordadas, na medida em que as obras são escolhidas e postas em diálogo crítico no espaço expositivo. Neste vídeo, se propõe pensar em conjunto as possibilidades entre Arte, Arquitetura e Curadoria.

Omar Porto é arquiteto e urbanista graduado pela Universidade Santa Úrsula (2011), pesquisador e curador independente. Mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa História e Crítica da Arte (PPGav/UFRJ), foi curador da exposição *ÁREA*, no SARACVRA, e fez parte do conselho editorial do *Jornal de Borda 06*.



https://www.youtube.com/watch?v=X_5CaAW3CKI

AS ÁGUAS (1'36")

PAULA MILENA LIMA

Salvador, Brasil

Vídeo que emerge como desdobramento da experiência na organização da disciplina *Habitar o Fim do Mundo e Imaginar o Infinito*. Fala das águas como convergência de trajetórias e águas como cura.

Nascida em Conceição do Coité, **Paula Milena Lima** mora em Salvador desde 2011. Bacharel em Artes; graduanda em Arquitetura e Urbanismo; costura, pinta e borda.



Paula Milena Lima (vídeo acima)
<https://www.youtube.com/watch?v=lanyjq2kpw>

Anita Solitrenick // Giovana Tak (vídeo abaixo)
<https://www.youtube.com/watch?v=gtVEvq91poU>

LIMITES (2'46")

ANITA SOLITRENICK // GIOVANA TAK

concepção e realização Marcella Arruda, Helena Cavalheiro, Alexandre Benoit, Fernanda Teixeira, Gabriela Rudge, Gabrielli Motta, Hiram Latorre, Leonardo Mello, Marina Legaspe, Sergio Peralta, Tamara Silberfeld
Petrópolis, Brasil

O tecido como memória viva: a tela fachadeira do restauro de um símbolo da arquitetura brasileira. Uma estrutura flexível, aberta a significações, permitindo mobilidades físicas e sociais: um espaço livre? Uma ativação da arquitetura através do uso faz emergir o comum: movimento que atravessa os corpos, o espaço, o tempo. Um desejo de apropriação, sentido, relação e participação: os limites da busca por diálogos em uma sociedade que não reconhece sua importância.

Marcela Arruda é artista, permacultora, arquiteta e urbanista pela Escola da Cidade e *Den Haag Royal Academy of Arts*. Desde 2012, atua em movimentos de intervenção urbana em espaços públicos e de construção do comum.

MIRAGEM (1'00)

RENATO ATUATI

edição Henrique Vianna

São Paulo, Brasil

Miragem consiste em um vídeo/projeto de intervenção na cidade, onde telas fachadeiras aparecem fixadas entre as empenas dos prédios presentes, ocupando e sobrevoando os espaços e intervalos não verticalizados da avenida. O vídeo, elaborado entre a ideia de projeto e exposição virtual, apresenta-se na relação entre projeto-intervenção e ficção-realidade.

A fotografia utilizada como base para o vídeo é de Alberto Ricci. O trabalho partiu da apropriação de imagens da internet para a construção do vídeo/projeto.

Renato Atuati se interessa em desenvolver trabalhos que busquem deslocamentos e conexões entre o campo da arte, arquitetura e práticas que visam atuar no cotidiano da cidade, explorando as relações entre espaço público e privado, em distintas escalas.



<https://www.youtube.com/watch?v=g8AmGeC6rDw>

MONUMENTALIDADE COMO COLETIVIDADE (4'59")

LUIZA BALDAN

fotografia Luiza Baldan captação de áudio e composição Nico Espinoza montagem Analu Cunha

Berlim, Alemanha

2021

Projeto realizado em 2018, no MASP, pelos 50 anos do edifício de Lina Bo Bardi, na Av. Paulista. 139 funcionários participaram voluntariamente da proposta de fotografá-las em algum lugar de relevância, para que conhecessemos o museu através de suas escolhas, histórias pessoais e profissionais. 42 gravaram em áudio o porquê e o que esperavam do resultado de suas fotos analógicas. Este vídeo, montado em fevereiro de 2021, reúne imagens e uma composição com as peças de áudio originais.

Obs 1: Vídeo para ser escutado com fones

Obs 2: Os créditos completos, incluindo nomes de participantes e textos adicionais, estão disponíveis em <https://www.luizabaldan.com/proj/masp/>

Luiza Baldan (Rio de Janeiro, 1980) é artista visual, professora e mãe. É doutora e mestra em Linguagens Visuais pela UFRJ e bacharel em Artes Visuais pela FIU/EUA. Atualmente vive entre Berlim e Rio de Janeiro.



<https://www.youtube.com/watch?v=BiuFuzyeTes>

NIGHT AND DAY (4'44')

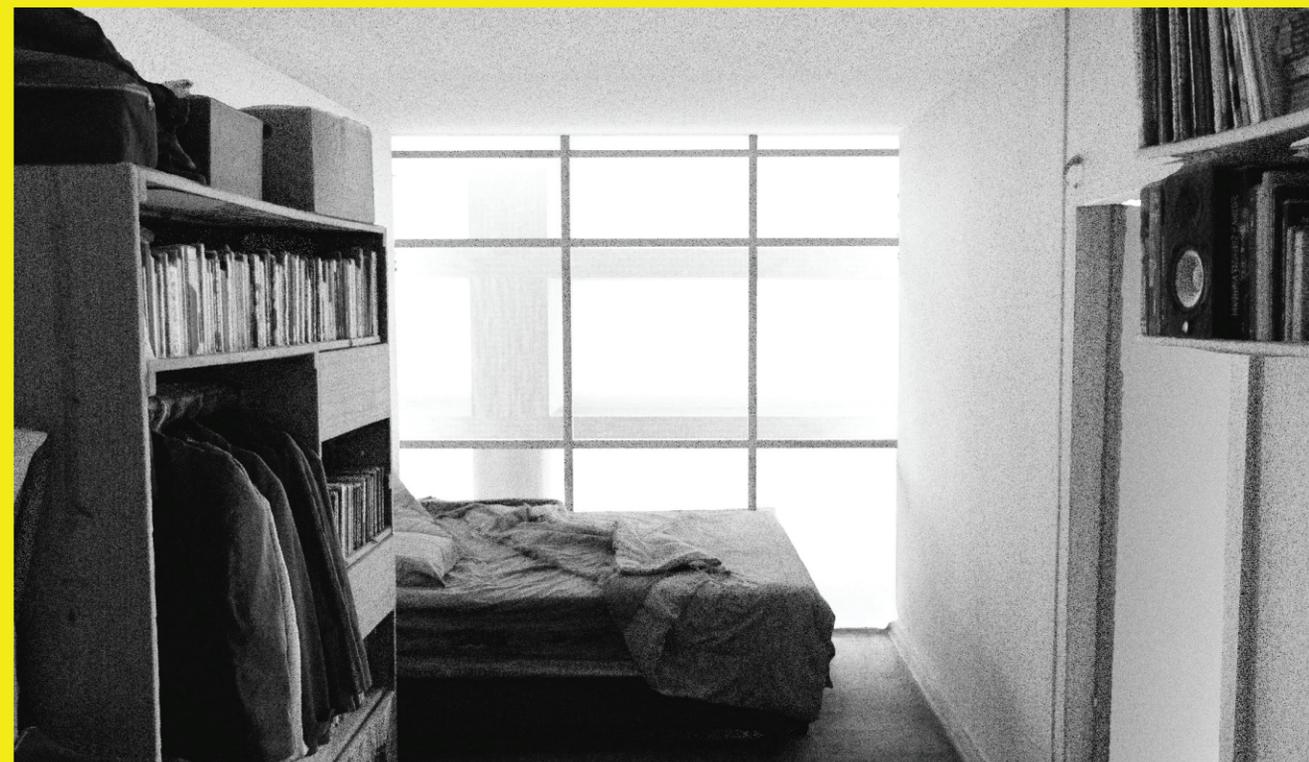
ILÊ SARTUZI

som Bruno Palazzo

São Paulo, Brasil

Vídeo criado no Ed. Copan, durante a pandemia em 2020. Uma câmera percorre um trajeto dentro de um apartamento. Em seu lento e contínuo movimento, observa um ambiente vazio, reconstituído através de fotogrametria, enquanto penetra um outro espaço – idêntico ao anterior –, mas envolto pela noite. O vídeo, portanto, reitera um mecanismo de repetição em loop pela continuidade desses dois ambientes contíguos e idênticos, embaralhando o tempo em um mesmo espaço. Essa zona torna-se também um lugar mental, encerrado em si mesmo, delimitado e infinito.

Ilê Sartuzi é artista formado pela Universidade de São Paulo. Participou de exposições e projetos em instituições como o Serviço Social do Comércio (Sesc); Centro Cultural São Paulo (CCSP); Instituto Moreira Salles (IMS); Itaú Cultural; Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP); Museu de Arte de Ribeirão Preto; Galeria Vermelho.



<https://www.youtube.com/watch?v=MseKu1PHow4>

ONDE ESTÁ O RIO ENCANTADO? (4'59")

GABRIEL MARTUCCI // GABRIEL NIGRI

orientação Fabiola Zonno **coorientação** Daniel Milagres

Rio de Janeiro, Brasil

O trabalho consiste no desdobramento das investigações, iniciadas no contexto do grupo *Entre Arte, Arquitetura e Paisagem*, do ProArq/FAU/UFRJ, sobre processos artísticos na valorização do patrimônio do subúrbio carioca. Três ações autônomas, reunidas em um tríptico, elaboram a procura de um rio que já não existe: uma vez personagem idílico do subúrbio, os rios hoje representam o esquecimento que percorre a cidade. O Rio Encantado, no entanto, ainda persiste como memória e presença latente.

Gabriel Martucci é um artista performer, residente do Rio de Janeiro, onde trabalha e investiga questões relacionadas à Arquitetura, sua relação com o corpo, a cidade e suas memórias. Atualmente estuda arquitetura e urbanismo na FAU/UFRJ e atua como educador em formação na Lanchonete Lanchonete.

Gabriel Nigri é artista e estudante de Arquitetura. Trabalha no Rio de Janeiro, onde estuda Arquitetura e integra o grupo *Entre Arte, Arquitetura e Paisagem* (FAU/UFRJ). Possui formação pela EAV, onde teve aulas com João Goldberg e Luiz Ernesto e, mais recentemente, com Cadu e Arthur Chaves.



PROCESSO DE_COMPOSIÇÃO #3 [REPARAÇÕES] (1'17")

MANU NEVES

estruturas para instalação cobertores de feltro, entulho de demolição e asfalto

Rio de Janeiro, Brasil

2020

Processo de_composição #3 [reparações] faz parte de uma série de proposições realizadas a partir de cobertores de feltro industrial. A lassidão maleável do material têxtil se estruturando sobre a dureza fragmentada da cidade. Tudo é cinzento, tudo é ruína, tudo é chão ou parede, mas do enfrentamento de materiais e campos simbólicos tão diferentes quanto próximos, torna-se visível algo que estava oculto. O que antes parecia familiar, agora é um corpo estranho que nos desafia um pouco além.

Manu Neves nasceu em Moçambique e vive no Rio de Janeiro. Mestrando em Artes pela Uerj, sua pesquisa artística inspira-se nas táticas de resistência da natureza e nas estratégias das ervas daninhas que surgem na pele urbana para investigar e propor reflexões sobre os processos de ruína nas cidades.



<https://www.youtube.com/watch?v=FK9nPUYVEMY>

RETRANCA (0'50)
Chang Chi Chai
Rio de Janeiro, Brasil

Quando uma época histórica se manifesta em sua vertente mais confinada, como sociedade em perigo, em grande crise de sobrevivência, a dupla face do isolamento e da proteção (medo, desassossego) mostra-se como uma dobradiça abissal, um limiar tenso entre o macro e o microcosmo que sempre somos: nosso *habitat* e o mundo, a solidão e a comunhão, essa dobra perene tantas vezes enfrentada. O vídeo enxuto, ascético, mas também sonoro, traz à tona um contexto subjetivizado do presente melancólico.

Chang Chi Chai é graduada em Pintura (UFRJ); mestre em Linguagens Visuais (UFRJ); doutoranda em Artes (Uerj), participou das exposições *Nômades e fronteiriços*, na 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba (2019), *Mulheres na Coleção MAR*, no Museu de Arte do Rio (MAR) (2018), entre outras.



<https://www.youtube.com/watch?v=FK9nPUYVEMY>

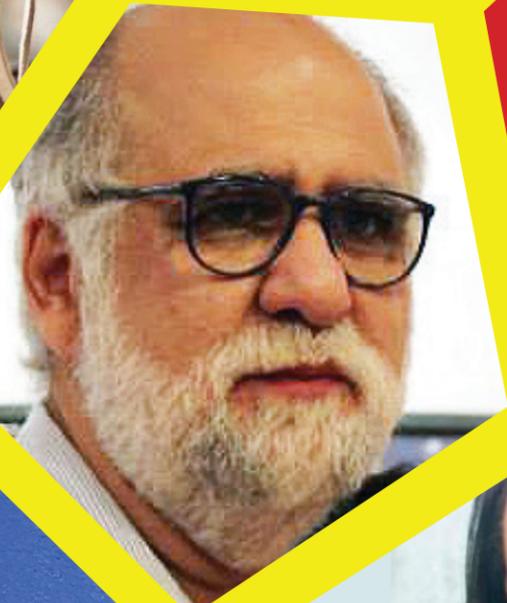
HABITAÇÃO SOCIAL

As desigualdades sociais marcam a ocupação dos espaços urbanos. Com isso, as tarefas da arquitetura tornam-se necessárias na solução de questões básicas da moradia. Porém, iniciativas, muitas vezes destinadas ao lucro, criam segregações ainda mais complexas, nas quais o pensamento modular retira elementos da subjetividade de moradores e a valorização imobiliária segue em busca de lucros irresponsáveis. Esses modelos hegemônicos não abarcam outras ideias de morar, habitar e existir. De que modo equacionar o direito à cidade com interesses políticos especulativos, na compreensão de soluções já existentes, advindas dos próprios grupos segregados?

Maurício Hora



William Bittar



Raquel Rolnik
(canto inferior esquerdo)



Patrícia Oliveira



TORNAR-SE FAVELADA ARQUITETA: FRAGMENTOS DE UMA CONSTRUÇÃO

Patrícia Oliveira

é graduada em arquitetura e urbanismo pelo Centro Universitário Augusto Motta (2017), tem experiência na área de arquitetura e urbanismo com ênfase em antropologia urbana e habitação de interesse social, atuando principalmente nos seguintes temas: arquitetura popular, direito à cidade, patrimônio cultural, favelas e periferias urbanas. Identifica-se como *A Favelada Arquiteta* e desenvolve o projeto Casa da Lala, em Manguinhos, Zona Norte do Rio de Janeiro.

Meu nome é Patrícia Gomes de Oliveira, tenho 41 anos, moro na favela de Manguinhos desde que nasci. Meu pai, José Isídio (*in memoriam*) e minha mãe, Maria José, tiveram quatro filhos: Ana Paula, Patrícia, Alessandra e Diogo. Cresci em uma família feliz, com dificuldades financeiras, porém com muito amor. Costumo dizer que crianças precisam de duas coisas para um bom desenvolvimento: amor e limites. E assim fui criada. Acredito que devo muito, pela mulher que me tornei, a essa base familiar.

Em 1969, houve um incêndio na favela Praia do Pinto, no Leblon. Minha mãe e minha avó materna, infelizmente, estavam lá. Depois de alguns dias de sofrimento nas ruas e igrejas, foram removidas para a favela de Manguinhos. Minha avó paterna, D. Sylvia Nunes, morava na favela do Caju e sofreu a primeira remoção forçada por conta da construção da Ponte Rio Niterói. Foi removida para a favela de Manguinhos. Escrevo estas informações para salientar que o histórico de remoções forçadas na minha família vem de décadas atrás. A minha relação com a arquitetura também se dá por conta de uma remoção. Falarei sobre isso mais à frente. O ano era 2006 e tive meu primeiro casamento, minha avó paterna cedeu a laje da casa dela, algo bem comum para os favelados, em frente à estação de trem de Manguinhos, para que eu construísse o meu lar. Eu e meu ex-marido construímos uma casa que tinha um total de 120 m², terraço, varanda com um balanço de vime, teto rebaixado, uma edificação que destoava do entorno. Por esse motivo, quase sempre que tinha operação policial no território, a casa era alvo de revistas e desconfianças acerca dos moradores que ali residiam. Pois bem, em 2008 começaram a surgir os rumores do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) Manguinhos. Medo, impotência e descrédito foram alguns dos sentimentos que me acometeram naquele momento. As pessoas chegavam dizendo que eu não conseguiria comprar outra casa no mesmo padrão com o dinheiro que iria receber, meu ex-marido começou a ficar bem chato com essa situação, porque ele havia investido um dinheiro que ganhou de herança naquela casa. As brigas viraram uma constante e em 2010 nos separamos.

O processo do PAC Manguinhos já estava bastante avançado, reuniões, demolições, especulação imobiliária chegando na favela de uma forma surreal, funcionários do PAC (dito) Social batiam na nossa porta, ligavam quase diariamente para pressionar as famílias, dizer que tínhamos que fechar um acordo, caso contrário a justiça iria nos retirar à força e sem direitos. Minha avó morava na casa de baixo, tinha 80 anos e não reagia muito bem a essas conversas. Xingava todo mundo que a importunava com essa história de removê-la daquela casa onde criou filhos, agregados, netos, local onde estreitou os mais profundos laços afetivos. Eu a entendia perfeitamente e a deixava bem à vontade no trato com essas pessoas.

Mas em 2013 não tivemos mais para onde fugir, a minha família inteira morava no mesmo beco, a rua São Domingos. Pela entrada da casa da minha mãe dava para chegar na casa das minhas irmãs e na minha casa. Parecia um labirinto do amor, as festas de aniversários e comemorações de datas importantes eram feitas na minha casa, minha avó interagiu com meus amigos que ali frequentavam, enfim, a minha mãe desenvolveu diabetes emocional porque o valor que ofereceram a ela era muito baixo e ela não conseguia encontrar uma casa em Manguinhos. As minhas irmãs estavam tendo o mesmo problema. Foi um verdadeiro caos, os choros eram uma constante nas nossas vidas, primeiro porque sabíamos que iriam nos separar e segundo porque não encontrávamos casas para comprar.

Com muito custo das nossas saúdes física e mental, minha mãe e Ana Paula foram as primeiras que conseguiram comprar uma casa. Alessandra foi morar com a minha mãe, Ana Paula conseguiu uma casa na

localidade conhecida como Vila Turismo, aqui no território de Manguinhos, e como ela era tutora da nossa avó, a mudança que D. Sylvia mais temia aconteceu. Em 2013, ela teve que sair do seu cantinho amado e, em 2014, veio a falecer, visivelmente de tristeza. Eu tenho mil motivos para criticar o PAC, mas a morte da minha avó eu nunca irei desculpar. As más línguas, rss, diziam que eu era o “xodó” dela ♥.

Retiraram nossas casas, no meu ponto de vista, sem necessidade. Queriam alargar a rua Leopoldo Bulhões para que as forças de segurança tivessem maior mobilidade no território, que era considerado a Faixa de Gaza. Se vierem aqui hoje, verão que as forças de segurança não circulam por aqui, graças às deusas e aos acordos escusos, sujos, perversos. O dinheiro fala mais alto para algumas pessoas, não adianta alargar uma rua e não combater a corrupção em certas instituições, algo legitimado há décadas, que oferece muito dinheiro para pessoas que moram em bairros luxuosos e que só não enxerga quem não quer.

Hoje, enquanto profissional de arquitetura, entendo que uma requalificação das casas daquele local seria algo menos traumático para muitas famílias, inclusive a minha.

Eu fiquei morando sozinha naquela casa, ao lado de escombros, casas semidemolidas, lixo, ratos que passavam nos fios da rua, sem internet porque durante as demolições os fios caíam junto com as casas. Eu já estava na faculdade de arquitetura, comecei o curso em março de 2013.

Durante todo esse período, as medições aconteciam, eu batia o pé dizendo que não sairia se não encontrasse uma casa no mesmo padrão que a minha, estresse total. Foi em uma dessas visitas dos engenheiros do PAC que recebi alguns elogios sobre como eu havia construído e feito uma boa divisão da residência. Alguns, acho que para tentar uma melhora na minha animosidade, sugeriram que eu poderia mesmo ser arquiteta, diziam que eu tinha bom gosto (coisa que fiquei muito feliz ao ouvir em 2019, do arquiteto e professor da FAU/UFRJ Pablo Benetti, ao visitar a minha nova residência).

Para que o PAC Manguinhos acontecesse com segurança para os profissionais envolvidos e com a garantia de que maquinários e materiais das obras não fossem roubados, trouxeram também algo chamado Unidade de Polícia Pacificadora (UPP). Em 2014, eu achava que a minha vida e da minha família já estavam um caos, ledor engano, tudo ficou milhões de vezes pior com o assassinato do meu sobrinho Johnatha de Oliveira Lima, 19 anos, cheio de sonhos, um sorriso lindo, um rapaz amado e amável. A mãe dele, Ana Paula Oliveira (cofundadora do Movimento Mães de Manguinhos), até hoje não se recuperou. Se eu sofro com a perda dele, imagino ela. Um infeliz braço armado do Estado, que tem na mente a certeza da impunidade, legitimado/chancelado por uma parcela da sociedade que brada “bandido bom, bandido morto”, mas apenas nas favelas, assassinou o meu sobrinho com um tiro nas costas, durante uma confusão entre moradores e policiais da UPP Manguinhos, o que era prática comum por conta das abordagens violentas, arbitrárias e desrespeitosas. Conseguem entender como o Estado se apresenta para nós?!

Manguinhos, que cito aqui, se divide em três territórios: CHPII, Parque João Goulart e Vila Turismo. O Complexo de Manguinhos abrange outros territórios, que são: Embratel, Mandela II, Mandela I, Varginha, Morro do Amorim, DESUP e CCPL.



Antes

Depois

Em 2014 consegui comprar uma casa próxima a da minha irmã Ana Paula, aqui em Vila Turismo.

Chegamos em 2017, e com as bênçãos de Deus, o apoio e paciência do meu querido orientador Professor Doutor André Carvalho, concluí aos trancos e barrancos a faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Eu e o professor André nos aproximamos por conta do projeto de extensão *Arquitetando Intersubjetividades*, que tinha como objetivo estudar os impactos negativos do PAC, aqui em Manguinhos. Focamos bastante na rua São José, que foi uma das ruas mais prejudicadas com as obras, ficando a quase 1,5 m abaixo do nível da nova rua Leopoldo Bulhões, favorecendo para que as enchentes ficassem muito mais avassaladoras para os moradores daquela rua/beco. Como desdobramento da nossa pesquisa, conseguimos articular uma audiência pública, onde os moradores tiveram voz para expor a situação degradante deixada como legado do PAC.

No momento da minha colação de grau, vendo um pouco de felicidade nos olhos dos meus familiares, percebi que valeu a pena cada lágrima, cada repreensão ao pensamento estranho de desistência. Eu havia furado a bolha social, era uma arquiteta e urbanista. Preta, pobre, favelada, sem a menor vontade de parecer ser quem eu não sou, estava ali, mostrando ao meu povo que podemos sim, frustrar os planos do sistema para nós. Costumo dizer que o plano é: nos escravizar, encarcerar ou matar. A educação nos salva!

Em 2018, resolvi que devolveria ao universo todas as coisas boas que eu havia recebido. Foi então que idealizei projetar uma casa para Lala, uma amiga travesti de 30 anos, com mentalidade de 15, órfã de

mãe, sem conhecer o pai, cheia dos problemas familiares por conta de vários motivos. O projeto *Casa da Lala* nasceu, vislumbrei o conceito de casa 3B: boa, bonita e barata. O 3B veio de uma alusão ao 3D que conheci na faculdade. Dentro do Parque João Goulart ficaram vários terrenos abandonados e a associação de moradores cedeu um com 20 m² para que a casa da Lala fosse construída. Mais uma vez, pude contar com a ajuda do meu arquiteto preferido: André Carvalho ♥, que me incentivou, ajudou, mostrou por onde eu deveria seguir para dar início ao projeto. Alunas do Núcleo de Práticas de Projetos (NPP) Social do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Augusto Motta (Unisuam), faculdade onde consegui uma bolsa para cursar a graduação, foram as primeiras a me ajudarem com a confecção de plantas e projetos, pois tenho muito que melhorar com os programas da arquitetura. Tive o apoio de donos de lojas de material de construção aqui de Manguinhos, que no início da obra ajudaram com doações. Amigos pessoais doaram o dinheiro, que foi utilizado para pagar a mão de obra. A minha intenção era fazer mutirão, mas não consegui em 2018 e nem agora em 2021, quando retomo o projeto. Em 2020, através de um amigo, consegui uma doação da Fiocruz, e é com essa verba que estou tentando concluir o que na minha mente será um divisor de águas na vida da Lala. Ali, naquele pequeno espaço, que precisou ser elevado em 1,50 m por causa das enchentes, ela terá uma residência e um salão de beleza, Lala é uma ótima escovista. O intuito é que ela possa ter autonomia e sair do estado de extrema vulnerabilidade social em que se encontra. Sou grata a Deus por ter a oportunidade de fazer algo para alguém, pois sempre que eu preciso, recebo ajuda. Chamo essas pessoas que cruzam o meu caminho de anjos. Que eu possa ser o anjo na vida da Lala. Prazer, a Favelada Arquiteta.



A intenção é que a casa fique assim:



Comecei a adotar o codinome “Favelada Arquiteta” a partir do momento em que o professor André Carvalho me explicou o seguinte: “Patrícia, existe o indígena antropólogo que vivencia a aldeia e o antropólogo indígena, que apenas visita a aldeia.” Foi mais ou menos assim a explicação que me fez entender que tenho legitimidade para falar sobre a minha favela, tentar levar à reflexão profissionais que não utilizam o Programa de Necessidades nas favelas e periferias. O cliente é o morador, e como tal deve ser ouvido.

Manguinhos teve uma oportunidade real de melhoria no território e por ter sido, mais uma vez, silenciado. Estamos em 2021 e as enchentes ainda são uma situação limite a ser enfrentada por moradores, já com tantos históricos de sofrimento. Elevar a estação de trem não era a nossa prioridade. O rio Faria Timbó continua assoreado, os equipamentos urbanos que foram inaugurados na área do DSUP, estão em estado de calamidade pública, sem manutenção há anos, estamos enfrentando uma pandemia e o secretário de saúde manda fechar a UPA Manguinhos, porque a intenção, como eu disse acima, é nos condicionar aos subempregos, sem direitos, tudo planejado, sem educação, sem cultura, com violência...

A Assistência Técnica de Habitação de Interesse Social (ATHIS) deve ser algo mais difundido para que as pessoas necessitadas de uma assistência, na hora de construir, saibam onde encontrar ajuda. Sempre procuro falar por aqui da importância de uma boa ventilação e iluminação naturais.

Fiquei muito feliz ao receber o convite para participar do seminário *Imersões: Arte e Arquitetura* e mediar a mesa cujo tema era Habitação Social. Estar participando de um evento com tamanha relevância e urgência, ao lado de nomes que são referência na arquitetura e na forma de serem humanos, William Bitar, Raquel Rolnik e Maurício Hora, são aqueles profissionais em que a gente se inspira. Os organizadores do seminário, grandes mestres da educação, cultura, cito André Carvalho, Marcelo Campos, Tânia Queiroz, Jocelino Pessoa, Rubia Mazzini, dentre tantos outros maravilhosos profissionais envolvidos. Foram quatro dias com falas de Patti Anahory, Barbara Copque, Joice Berth, Gabriela de Matos, Sallisa Rosa, Gabriela Gaia, maravilhosas, e de grande importância que sejam debatidas, para que possamos pensar em uma cidade saudável para todos.

Olhar para o todo, e as favelas são parte importante desse todo. Não é romantizar a pobreza ou a favela, mas sim trazer à tona assuntos pertinentes e que são negados, há décadas, a essa população específica, como saneamento básico e habitação para todos. Falamos sobre não projetar de cima para baixo, mas procurando sempre conhecer as especificidades do local.

O meu sentimento é um só: gratidão! *

DIREITO À CIDADE? PRIORIDADE: DIREITO À TERRA

William Bittar

é arquiteto graduado pela FAU/UFRJ (1978) e livre docente em arquitetura (1996), lecionou, desde 1980, em faculdades de arquitetura públicas e particulares no Rio de Janeiro, como a própria FAU/UFRJ, por 37 anos, no Departamento de História e Teoria. Autor de pesquisas e projetos de restauração e revitalização do patrimônio cultural, coordenou equipe multidisciplinar para a realização do Inventário Nacional de Bens Imóveis – Sítios Urbanos (Paraty, 2002). É consultor, palestrante, coautor de livros e de diversos artigos e entrevistas em periódicos, com participação regular em congressos e seminários sobre Patrimônio Cultural e Arquitetura no Brasil.

***Não é cova grande, é cova medida
É a terra que querias ver dividida¹***

Considerando a proposta da organização do caderno para elaboração de texto de fácil compreensão, optou-se por uma síntese histórica da questão do direito à terra no Brasil, com ênfase na cidade do Rio de Janeiro, do período colonial ao final do século XX, devido à sua importância política como capital nacional por dois séculos. Afinal, o direito à cidade passa diretamente pelo ancestral direito à terra, conflito responsável por crises de diversas características: sociais, econômicas, sanitárias e climatoambientais.

Enquanto novos acordos internacionais são celebrados, o mundo assiste a retrocessos que retomam práticas autoritárias segregadoras de etnias, gêneros, credos e poder econômico, num vetor contrário a vitórias obtidas através de lutas contínuas.

É trágico constatar que no século XXI, há, no Brasil, mais de seis milhões de famílias sem habitação adequada, portanto sem direito à Cidade.² Enquanto isso, proliferam imóveis vazios, predominantemente urbanos.

Entre as possíveis formas de abordagem, a questão da formação étnica surgiu como mote, considerando a ocupação a partir do reconhecimento oficial do novo território pela Coroa portuguesa, sem jamais abandonar a importância de todos os outros vários povos que aqui se estabeleceram para constituir o cerne da Nação.

***Das tribos indígenas
Mira Ira, raça tupi,
Matas, florestas, Brasil.
Mira vento, sopra continente,
Nossa América servil,³***

Quando o colonizador branco europeu aportou na Terra de Santa Cruz, em 1500, encontrou Pindorama já ocupada por aqueles com atávico direito à terra. Estima-se que havia entre dois a cinco milhões de nativos, distribuídos por aquela complexa geografia, organizados em troncos linguísticos e culturais.

Segundo os documentos oficiais produzidos pelo invasor, os contatos preliminares foram amistosos, devidamente descritos na Carta de Caminha, sugerindo algum conhecimento prévio entre povos aparentemente tão diversos.

“Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram”.⁴

Esse relacionamento foi determinante para a sobrevivência e implantação da colonização lusa no recém-descoberto território: a compreensão do clima e da terra, com todas as implicações da fauna e da flora;

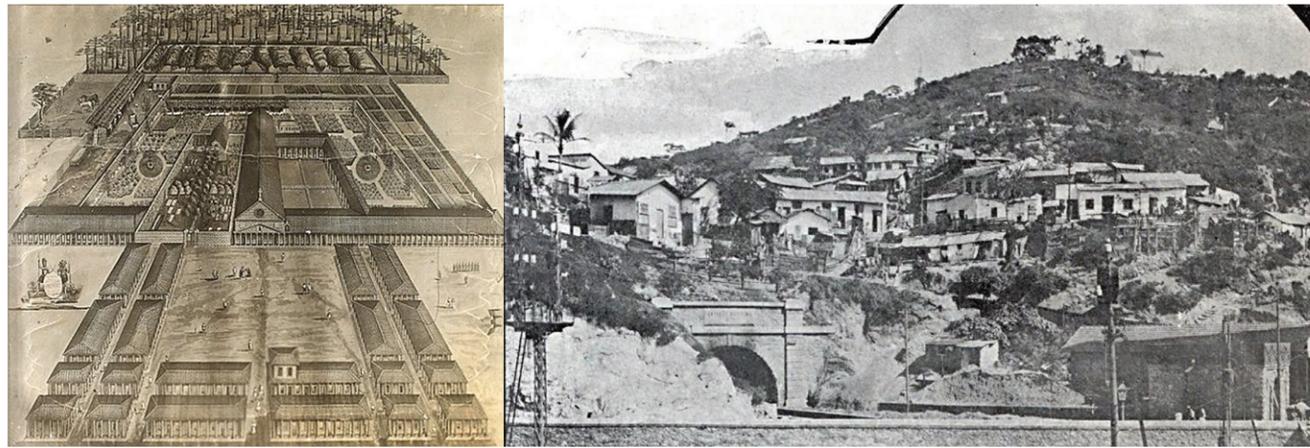


Figura 1 Redução de São João Batista. Acervo Iphan (autorizado) / Figura 2 Morro da favela. Revista Renascença, ano II, n.13, mar 1905. p. 93.

o escambo; a integração entre as etnias, determinante para o povoamento do território, já que poucas mulheres viriam da Europa por muitas décadas e o colonizador não se furtou ao relacionamento com as nativas.

Em diversas descrições de religiosos, entre eles o padre Heitor Furtado de Mendonça, representante do Santo Ofício no Brasil, ao final dos quinhentos, o cenário era inimaginável para uma recatada população cristã europeia: o processo de aculturação tornava-se recíproco, com homens brancos poligâmicos, muitos com pouca roupa, convivendo em harmonia com suas esposas índias, “bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam”.⁵

Aquela convivência aparentemente pacífica duraria pouco. Afinal, tratava-se de duas culturas distintas em sua essência de compreensão do mundo e, por conseguinte, da relação com a Natureza.

Iniciavam-se os ardis para exploração daquele considerado gentio: abusos, assassinatos, tortura, trabalho escravo. Diante da impossibilidade imediata de resistência, restava aos reais donos da terra a fuga para o interior, enquanto os “caranguejos lusos”, como eram denominados na Europa, permaneciam nas suas feitorias, depois vilas e cidades no litoral durante os dois primeiros séculos de invasão.

Surgiriam as primeiras vilas, a divisão do território em Capitânicas, a extração predatória do pau-brasil, ainda com a participação voluntária do povo da terra. Em 1549, instalou-se o Governo Geral, em Salvador, sob a administração de Tomé de Souza, cujo Regimento Geral garantia proteção aos índios aliados da Coroa e conferia a responsabilidade à Companhia de Jesus para os assuntos relacionados aos nativos.

“(…) porque como principal intento meu é que se convertam à nossa Santa Fé logo é razão que se tenha com eles todos os modos que puderem ser para que o façais assim. E o principal há de ser escusardes fazerde-lhes guerra porque com ela se não pode ter a comunicação que convém”.⁶

Foram os padres jesuítas que, ao longo dos séculos seguintes, iriam promover a tentativa de organizar alguns daqueles povos à maneira ocidental, impregnados com os ventos da catequese. O principal exemplo dessa atuação ocorreu na região Sul dos territórios lusos e hispânicos, onde foram implantadas as reduções. Tais empreendimentos perduraram até a segunda metade do século XVIII, quando o Marquês de Pombal expulsou a Ordem das terras lusas na América Latina.

As reduções ou missões desenvolveram-se de forma autossuficiente, segundo as determinações da própria Ordem, definidas por Inácio de Loyola. Algumas tornaram-se verdadeiras urbes planejadas, com milhares de habitantes, dispostos em habitações coletivas, igreja, colégio, oficinas e, principalmente, lavouras e criação de gado. (Figura 1)

Nem todas as tribos da região submeteram-se a tais imposições, gerando algumas rebeliões, controladas com enérgicas punições como martírios dos revoltosos. Afinal, era uma mudança no próprio modo de vida ancestral que tornava nômades em sedentários, organizados em aldeias planejadas, pouco considerando aspectos simbólicos de sua constituição original. Afinal, qual o propósito de viver numa “cidade” para um povo que sempre esteve em comunhão direta com a Natureza e seus seres elementares?

Com o tempo, houve a expansão dessa iniciativa missioneira, sem uma preocupação direta com limites territoriais definidos pelas cortes europeias. Uma vez mais, o direito à terra tornava-se uma discussão secundária, pois era considerado “coletivo” pelos padres, assim como toda a produção, situação sequer imaginada por quem, de fato, comungava ancestralmente com o lugar.

A União Ibérica (1580-1640) pouco interferiu nas questões relativas à posse da terra pelos indígenas. Em 1680, após a Restauração portuguesa, um Alvará Régio, confirmado pela Lei de 6 de julho de 1755, instituiu o indigenato. Esse princípio jurídico estabelecia que, nas terras outorgadas a particulares, seria sempre reservado o direito dos índios, primários e naturais senhores delas, situação que jamais se estabeleceu de fato.

Ao longo dos séculos seguintes, após o deslocamento de grandes nações indígenas para longe de seus sítios ancestrais, perseguidos pela Europa católica, ocorreram algumas demarcações de terras, de forma insuficiente e com pouca ou nenhuma participação dos reais interessados. Surgiriam as “reservas”, certamente muito mais para expandir as fronteiras dos responsáveis pela exploração daquelas regiões do que para efetivamente proteger os principais interessados.

Conforme a Constituição de 1988, os povos indígenas detêm o direito originário e usufruto exclusivo sobre as terras que ocupam. A Carta também definiu as modalidades dessa ocupação, porém a questão da fiscalização e do efetivo cumprimento da legislação vigente nem sempre ocorre com a devida eficácia e transparência.

**Das tribos africanas
Vem a Lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede⁷**

Com a tutela da Igreja sobre os povos indígenas, oficialmente proibindo sua escravização, o colonizador urgia substituir aquela mão de obra, principalmente quando se iniciava o modelo agrário exportador com a cana de açúcar.

Para implementar esse novo modelo econômico, *plantation*, a Coroa portuguesa incrementou a atividade comercial que já existia na costa atlântica africana, onde algumas tribos já praticavam a escravatura como produto de guerras ou punição.

O que era uma prática social coercitiva intertribal tornava-se um negócio lucrativo para abastecer as lavouras no Novo Mundo, com cumplicidade da Igreja Católica, a mesma que procurava catequisar os povos indígenas, mas associava os africanos a práticas religiosas pagãs ou mesmo ao islamismo.

No Brasil, existe a tradição que os primeiros cativos africanos chegaram ao litoral pernambucano entre 1539 e 1542. Aquela região foi onde se implantaram os primeiros núcleos responsáveis pelo ciclo canavieiro e precisava, à falta da mão de obra indígena, de braços para lavoura. Entre os séculos XVI e XIX, outros portos receberiam levas de africanos de tribos diversas: Recife, Salvador e Rio de Janeiro.

Diferentes dos indígenas, esses milhões de africanos foram deserdados, na origem, de seus territórios, paisagens, crenças e parentes vivos ou imateriais. Não havia perspectivas ou promessas do direito à terra, senão aquele quinhão dentro das senzalas, e por vezes sequer em seu túmulo, “a parte que te cabe neste latifúndio”, como escreveu Melo Neto.

Após a Abolição oficial, em 1888, sem motivos para Kizomba⁸, a questão da terra se apresentou em sua real nudez. Houve uma estimativa de cerca de um milhão de libertos, sem terra, sem trabalho, sem moradia. Muitos migraram lentamente para os centros urbanos, um atrativo para algum tipo de ocupação. Muitos morreram nas estradas sem atingir seu objetivo. Muitos permaneceram nas fazendas e plantações, continuando suas atividades servis como se nada houvesse mudado, atestando uma real ausência de opções.

Procurando abrigo, famílias retirantes ocuparam casarões urbanos abandonados pela falta de mão de obra ou de capital, decorrente de uma abrupta mudança econômica. Surgiam as casas de cômodos. Percebendo essa demanda, capitalistas que já haviam iniciado a construção de cortiços, habitações coletivas com pouca ou nenhuma salubridade, ampliaram esses alojamentos precários para o grande contingente que precisava de moradia, incluindo os recém-libertos.

Entre esses conjuntos, tornou-se célebre o “Cabeça de Porco”, nas imediações da estação ferroviária e do quartel general, na região central da cidade do Rio de Janeiro, que abrigava milhares de moradores em seus cubículos.

Tal cortiço foi destruído em 1893, por ordem do prefeito Barata Ribeiro, por conta de medidas sanitárias. A população desalojada deslocou-se para o entorno imediato, carregando as sobras da demolição para construir suas novas moradias: surgia o embrião do futuro Morro da Favela. (Figura 2)

Quatro anos depois, soldados remanescentes da Guerra de Canudos, no sertão da Bahia, muitos escravos libertos, todos pobres, sem encontrar local para abrigo, também se estabeleceram naquele logradouro, próximo ao quartel central, consolidando a primeira favela da cidade, no Morro da Providência.

Ao longo do século XX, outros núcleos seriam implantados próximos ao mercado de trabalho, evitando grandes deslocamentos e os custos da habitação. Os “aglomerados subnormais”, como definia o poder público, expandiam-se. Esses terrenos tornavam-se escassos. Em alguns casos, morros eram arrasados. Incêndios devoravam barracos. A opção pela moradia próxima ao trabalho era mais um direito negado e as favelas caminharam para as direções possíveis, inicialmente procurando a proximidade de algum meio de transporte coletivo, mesmo que lhes custassem horas de deslocamento.

Ainda que a própria cidade lhes negasse esse direito, conquistava-se algum direito à cidade, porém precário, insuficiente, desumano.

Das tribos dos pobres da cidade

Pois o que pesa no Norte, pela lei da gravidade

Disso Newton já sabia: Cai no Sul, grande cidade

São Paulo violento, corre o Rio que me engana⁹

O sonho da cidade grande, mesmo que depois todos virassem suco¹⁰, tornava-se uma aspiração por motivos diversos: a seca, a fome, o sucesso, as oportunidades. Especialmente, Rio de Janeiro, a capital da República, e São Paulo, a locomotiva do Brasil, tornaram-se protagonistas no cenário nacional.

Desde as últimas décadas do século XIX, ainda que de forma incipiente, um arremedo do processo de industrialização começara a assolar essas capitais. Da mesma forma que o modelo agrário exportador mantivera a mão de obra no campo, no plantio da cana ou do café, ambos em momentâneo processo de estagnação, a fábrica atraía essa população para o trabalho operário, insinuando salários fixos, ainda que baixos, além de outras benesses, incluindo moradia nas vilas proletárias agregadas aos complexos industriais.

Além dos libertos, a massa operária foi acrescida de imigrantes, muitos dos quais haviam chegado ainda no período imperial, cooptados para substituir a mão de obra escrava. Originários de diversas regiões, italianos, alemães, árabes, chineses, japoneses, aportaram no Império ou mesmo no Brasil recém-republicano, com a promessa de terra, trabalho e liberdade. Na prática, encontraram, de fato, muito trabalho, por vezes escravo, nenhum direito à terra e quase nenhuma liberdade. Insatisfeitos, inadaptados e desajustados com a real situação, muitos abandonaram a vida rural e migraram para as cidades, engrossando a classe operária que não foi ao paraíso prometido desde a Revolução Industrial.¹¹

O grande capital, mais uma vez, vislumbrava a possibilidade de lucros adicionais e, contando com incentivos do poder público, implantava as “vilas higiênicas”, independentes das fábricas, passíveis de cobrança de aluguéis, insinuando um direito fictício à moradia e à própria cidade.

A proposta arquitetônica de conjuntos habitacionais se insinuara pontualmente nas grandes capitais, inspirado em modelos europeus do período entre guerras. No entanto, tal partido só se consolidaria na terceira década do século XX, como uma variante das vilas oitocentistas.

O primeiro período varguista, entre 1930 e 1945, definiu um modelo para conjuntos de moradias, muitos deles associados aos recém-criados Institutos de Aposentadorias e Pensões – os IAPs. Esses órgãos, procurando formas de capitalização para arcar com os futuros gastos com seus iapiários, buscaram autorização para utilização da arrecadação em carteiras prediais. (Figura 3)

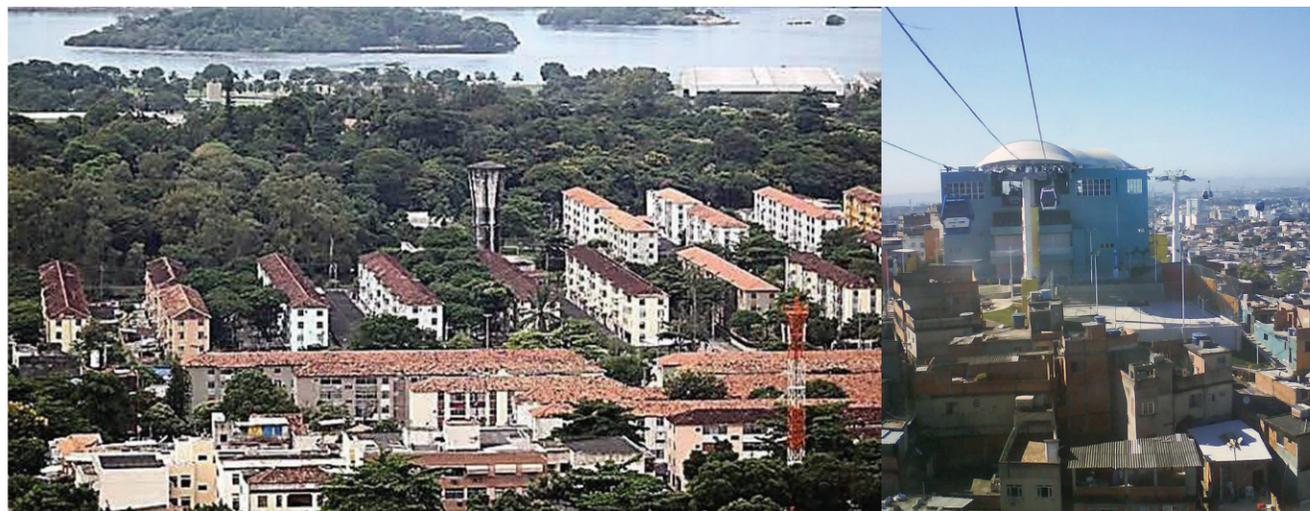


Figura 3 Iapi Penha Foto William Bittar / Figura 4 Teleférico do Alemão Foto William Bittar

Os Institutos adquiriam terrenos, contratavam arquitetos, alguns deles de prestígio no mercado, construindo unidades que poderiam ser vendidas ou alugadas para seus associados. Tais conjuntos seriam destinados a segmentos da classe média. No entanto, esse tipo de moradia não representava *status* elevado e seus ocupantes, de fato, estavam muito mais próximos de camadas mais baixas da população.

Ainda que houvesse um grau elevado de coletivismo entre seus moradores, pequenos bairros dentro de bairros, os estigmas sociais geralmente os colocavam à margem da cidade considerada formal: “essa gente de conjunto”, tratamento discriminatório usual atribuído por alguns segmentos da classe média.

Além dos Institutos, o próprio poder público decidiu participar dessa empreitada, projetando e construindo diversas unidades, algumas delas tornando-se referência na produção da arquitetura moderna brasileira, como o Conjunto Prefeito Mendes de Moraes, o Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy, destinado a funcionários da prefeitura de baixa renda. Essa unidade de vizinhança apresentava uma proposta revolucionária de moradia, agregando habitação e serviços essenciais, alguns incluídos no preço do aluguel das unidades. Acrescente-se o diálogo estabelecido entre arquitetura e arte moderna, presente nas obras de Burle Marx, Portinari e Anísio Medeiros. Por questões político-administrativas, o resultado não logrou o êxito idealizado.

A segunda metade do século XX assistiu à grande migração nordestina para o “sul-maravilha”, aumentando a demanda por habitação. Aumentaram consideravelmente as favelas e o poder público atuou implantando um programa de remoções¹², conceitualmente voluntárias, mas exercido de forma coercitiva e até criminosa, com incêndios em comunidades que nunca foram devidamente investigados.¹³ Surgiam, entre outras, a Vila Kennedy, a Cidade Alta e a Cidade de Deus. A opinião pública aceitou que estava definido o direito à cidade para aquele grande contingente populacional, assentado a quilômetros do respectivo local de trabalho, em conjuntos nem sempre concluídos ou devidamente organizados.

Sem a devida atenção do agente público, aquelas comunidades povoadas por milhares de moradores de origens diversas desenvolveram-se de forma espontânea, apesar do planejamento físico original, definindo suas próprias normas e instrumentos de ocupação e controle social.

A cidade brasileira, ao final do século XX, tornava-se um modelo urbanizado das capitâneas do período colonial, distribuída entre seus donatários. Além da divisão geográfica do território, seus ocupantes tornaram-se alvo da divisão de interesses oficiais ou marginais, continuando sem o mínimo direito à terra, ou à cidade. (Figura 4)

**Todo o povo dessa terra
Quando pode cantar
Canta de dor¹⁴ ***

NOTAS

- 1 Trecho de *Funeral de um lavrador*, canção de Chico Buarque e João Cabral de Melo Neto.
- 2 Disponível em: <<http://novosite.fjp.mg.gov.br/>>. Acesso em: 18 janeiro 2021.
- 3 Trecho de *Mira Ira*, canção de Lula Barbosa e Vanderlei de Castro, 2ª colocada no Festival dos Festivais de 1985.
- 4 *Carta de Caminha*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 26 janeiro 2021.
- 5 *Carta de Caminha*. op.cit.
- 6 *Regimento de Tomé de Sousa*. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5523820/mod_resource/content/1/2.%20Regimento%20do%20Governo-Geral%20%28Tomé%20de%20Sousa%29%2C%201548.pdf>. Acesso em: 26 janeiro 2021.
- 7 Trecho do samba-enredo *Kizomba*, a festa da raça, da Escola de Samba Vila Isabel, 1988, composto por Rodolpho de Souza/Luiz Carlos Baptista/ Jonas Rodrigues.
- 8 *Kizomba* é uma palavra africana que significa confraternização, encontro. Registra a tradição que era uma dança que celebrava a resistência contra a escravidão.
- 9 Trecho da canção *Fotografia 3 x 4*, de Belchior, 1976.
- 10 Referência à obra cinematográfica *O Homem que virou suco*, 1981, de João Batista de Andrade, sobre um poeta popular nordestino em São Paulo que é confundido com um sósia, um operário que matara o próprio patrão.
- 11 Referência à obra cinematográfica *A Classe Operária vai ao Paraíso*, 1971, de Elio Petri, censurada no Brasil pela ditadura militar.
- 12 O governo estadual implantou um projeto de erradicação de favelas executado pela Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Rio de Janeiro - CHISAM.
- 13 Tais incêndios foram amplamente noticiados pela imprensa na década de 1960: *Última Hora*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, entre outros.
- 14 Trecho da canção *Canto das Três Raças*, 1976, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: IPP, 2006.
- BITTAR, William, MENDES, Chico e VERÍSSIMO, Chico. *Arquitetura no Brasil – de Deodoro a Figueiredo*. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2015.
- BITTAR, William, VERÍSSIMO, Chico e MENDES, Chico. *Arquitetura no Brasil – de Cabral a D.João VI*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2010.
- BITTAR, W.S.M., ALVAREZ, J. M. e VERÍSSIMO, Francisco S. *Vida urbana – a evolução do cotidiano da cidade brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

PROJETO LAVE AS MÃOS

Maurício Hora

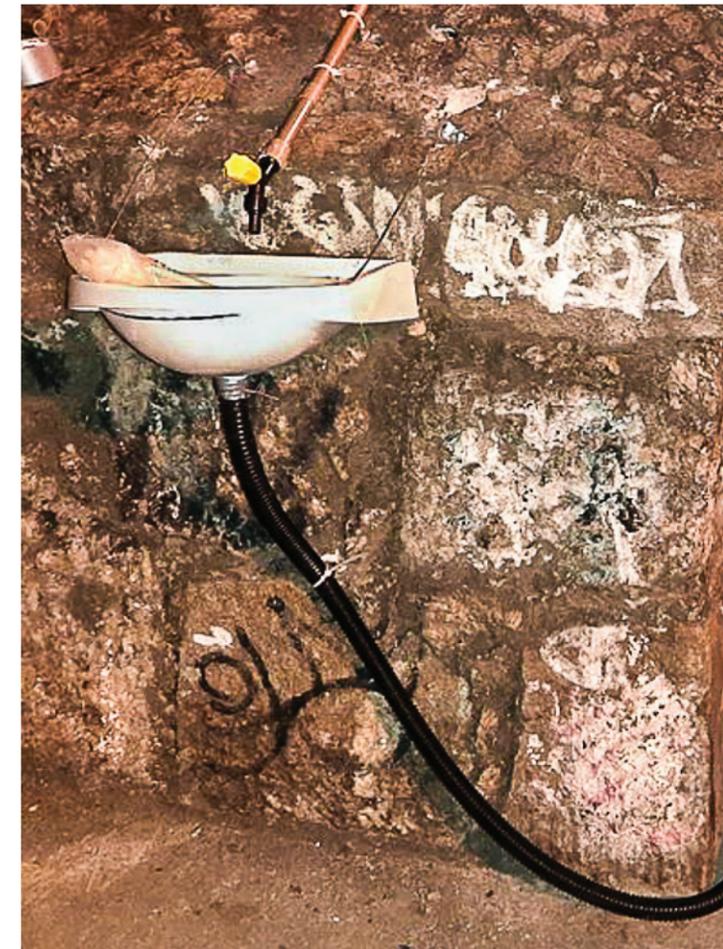
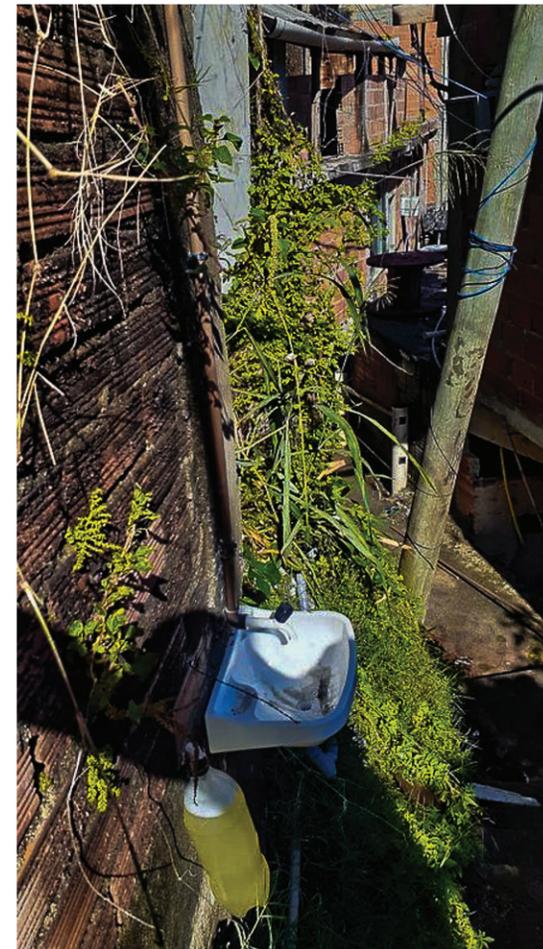
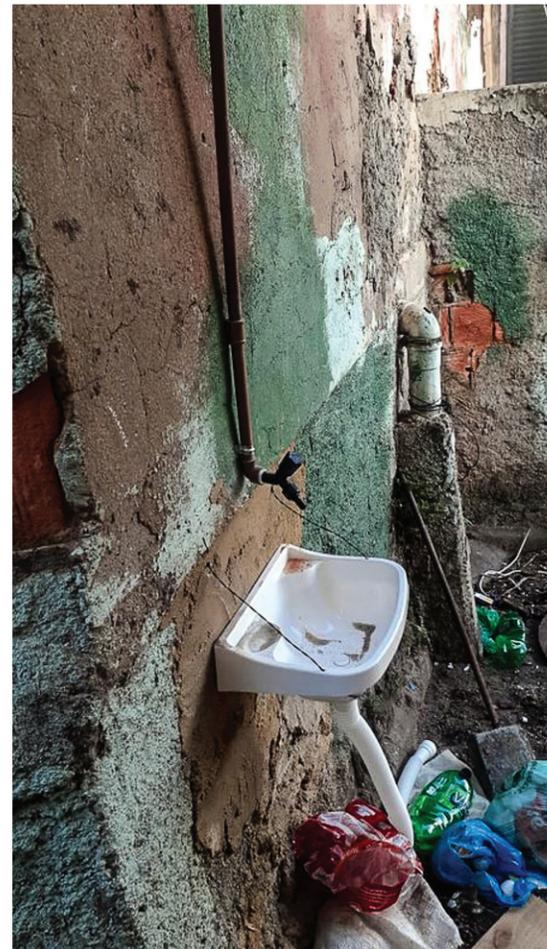
é fotógrafo quilombola do Quilombo Pedra do Sal e líder comunitário da favela Morro da Providência, nascido no Rio de Janeiro. A história de vida de Maurício foi retratada no livro “Morro da Favela”, ilustrado por André Diniz e publicado em 5 países. Realizou e/ou participou de diversos projetos e exposições, entre eles “Favelité”, na estação de metrô de Louxembourg (Paris, 2005), “Voyageurs festival internacional du livre & du film Saint-malo” (França, 2014), “Morro da Favela”, na Casa Pau-Brasil (Lisboa, 2020) e “Casa Carioca”, no Museu de Arte do Rio (MAR) (Rio de Janeiro, 2020). Maurício tem grande inserção em diversos veículos de comunicação e multimídia, cabendo destacar o artigo, escrito em parceria com a urbanista Theresa Williamson para o jornal americano “New York Times”, sobre as remoções de moradores nas favelas cariocas durante as obras para as Olimpíadas, entrevista para o site “Reuters” e ainda aparições em filmes como “Casas Marcadas (Marked Homes)” e “5x Pacificação” entre outros.



Foto Maurício Hora

Diante da necessidade de reforço das práticas de higiene pessoal, o projeto *Naturalê*, em parceria com o fotógrafo Maurício Hora, vem instalando pias com água corrente e sabão em vias públicas do Morro da Providência, em pontos estratégicos onde há maior circulação de moradores. Apesar de a água ser um direito de todos, garantido pela Constituição brasileira, residências em vários pontos do Morro recebem água somente a cada dois dias. A instalação desses sistemas, para que a população possa ter acesso à água, junto à produção e distribuição gratuita de sabão (projeto *Sabão Multiuso*), são ações para minimizar os potenciais efeitos catastróficos da falta de água na pandemia da Covid-19, levando em conta a inviabilidade financeira para a população da favela acessar outros recursos de higiene, como álcool gel/álcool 70°. Ressalta-se que as caixas d’água instaladas no período serão doadas em benefício dos moradores da Providência.

Sabão Multiuso, que foi o motivador da ideia das pias, já era distribuído há alguns anos pelo projeto *Naturalê*. Agora, o sabão passou a ser distribuído para uma grande parte da população. A distribuição de sabão artesanal no Morro é feita gratuitamente. Buscando uma fórmula eficiente para limpeza, é feito com



Fotos Maurício Hora

matéria vegetal reciclada, dando um novo sentido de utilização ao óleo de cozinha, que é extremamente poluente e nocivo quando descartado diretamente na natureza ou na pia. Além de ser confeccionado de maneira totalmente artesanal, o sabão é armazenado em embalagens reaproveitadas, reduzindo a produção de lixo. Dessa forma, a produção do sabão multiuso contribui duplamente para a gestão de resíduos no meio urbano, um dos principais desafios do saneamento. A produção e distribuição do sabão, aliada à instalação de pias públicas e acesso à água (projeto *Lave as Mãos!*), mudou um pouco a arquitetura do bairro. Em alguns lugares, as pias, que se assemelham aos antigos tanques públicos, acabaram tendo a função de lavar mais que as mãos. As pessoas em situação de rua e moradores de rua as usam para lavar roupas, escovar os dentes e tomar banho. *

NOSSAS CIDADES: DESAFIOS DE SUA RECONSTRUÇÃO

Raquel Rolnik

é urbanista e arquiteta, é professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Foi diretora de planejamento da Secretaria Municipal de Planejamento de São Paulo (1989-92), secretária nacional de Programas Urbanos do Ministério das Cidades (2003-07) e consultora de cidades brasileiras e latino-americanas. Entre 2008 a 2014 foi relatora especial da ONU para o Direito à Moradia Adequada. Atuou como colunista de urbanismo da “Rádio CBN-SP”, “Band News FM” e “Rádio Nacional”, e do jornal “Folha de S.Paulo”, mantendo hoje coluna na “Rádio USP”, “UOL” e em sua página “raquelrolnik”. É autora, entre outros, de “A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo” (1997), “Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças” (2016) e “Territórios em conflito - São Paulo: espaço, história e política” (2017).

Estamos atravessando tempos difíceis, em que sentimos uma enorme angústia em relação ao futuro, mas são, ao mesmo tempo, momentos privilegiados de reinvenção. Trago aqui, então, na linha do repensar, uma discussão sobre o planejamento urbano praticado nas cidades brasileiras, partindo do que já foi construído como pensamento e como prática.

Começo a história nos anos 1980, contexto de nascimento, no âmbito dos profissionais da cidade e dos movimentos sociais, de uma utopia: das políticas inclusivas. Estou falando do contexto da crise da ditadura, articulada em meio a uma imensa crise econômica: muita gente sem emprego, sem dinheiro, governos municipais sem recursos. Só que, naquele momento, emergia um movimento social para derrubar a ditadura militar e o modelo que tinha orientado as políticas nos 20 anos anteriores, com a esperança da construção utópica de uma nova possibilidade de gestão do país e de uma nova possibilidade, portanto, de gestão de cidades e territórios, apostando em descentralização e em governos locais, através de mecanismos para democratizar a democracia. Uma democracia com participação direta, com menos mediação institucional, via sistema político-partidário, que foi sendo construído também por meio de práticas como orçamentos participativos, conselhos, e outros mecanismos que surgiram nos municípios e começaram a ser experimentados.

Começo, então, este texto, lembrando dessa trajetória, para tentar apontar os limites do paradigma do planejamento includente e participativo, mas também a partir dos elementos, das práticas e das lições que esses processos trouxeram. É preciso compreender também que o planejamento no país, na história de implementação do planejamento urbano, esteve historicamente vinculado à ideia de desenvolvimento e à ideia de estabelecimento de padrões universais, ou de um modelo de padrões universais. Isso está no DNA do planejamento. Qual é a ideia? A ideia é uma organização racional do espaço. Esse modelo, ao ser proposto – não só no Brasil, mas também na América Latina, nos países da periferia do capitalismo –, se contrapõe a outras formas de produção do espaço, a outras formas de configuração do território. As formas de produção do espaço têm a ver com as formas de organização da produção, com as formas de relação com a natureza e de transformação da natureza e com as formas de exercício do poder. O modelo de planejamento racional, modernista, moderno – que é essa a história, esse é o DNA do planejamento urbano entre nós – é um modelo que produz a sua margem, o seu outro, negando-o. E ele tem muito a ver com a própria origem desse pensamento, que nasce nos países europeus que se envolveram na estratégia colonial e colonialista, que formularam uma forma de relação com espaço e com a produção, que é a forma capitalista, e determinaram que a única forma legítima de relação com o espaço é a propriedade e o trabalho que transforma a propriedade. Estou falando do nascimento do capitalismo como sistema de produção, mas também do nascimento do capitalismo como sistema político. Estou falando do iluminismo, do século 18. Estou me referindo a um sistema de produção, a um sistema de relação com o território que é também um sistema político. Além de pressupor que a única forma de relação de produção é via mercado, via compra e venda da mercadoria, inclusive da mercadoria força de trabalho na sua evolução, pressupõe também que a única forma de relação com a terra é através da propriedade – é esse o fundamento de um modelo político onde a república é o espaço de expressão de proprietários livres, que são também cidadãos. Essa é a concepção da cidadania: uma cidadania proprietária. E o Estado vai ter um enorme papel para impor esse modelo sobre o conjunto das pessoas e dos territórios, definindo quem está dentro, quem está fora dele.

Não podemos de jeito nenhum esquecer que faz parte desse modelo a colonialidade. E não estou falando da operação colonial no sentido da ocupação militar, de soberania sobre os territórios ocupados da América, da África e da Ásia a partir da Europa. Estou falando de uma coisa muito mais profunda e permanente, que grudou e nunca mais desgrudou e que os autores têm chamado de colonialidade, que fez parte desse processo de constituição do capitalismo no planeta e nasce indissociável do conceito da democracia liberal. É o mesmo projeto. É a ideia de que só existe um modelo legítimo e que todas as formas de existência praticadas pelos outros – no caso, aqueles que estavam nos territórios que foram ocupados e colonizados – eram bárbaras, incivilizadas, precárias, erradas. É a construção indissociável desse conceito de colonialidade, de hierarquias de classe – proprietários e não proprietários dos meios de produção –, mas também de gênero e raça. A própria construção da ideia de raça aparece nesse momento para poder, inclusive, impor esse modelo sobre os corpos e a relação dos corpos com o território.

Estou falando da construção, a partir desse momento, do que os autores têm chamado de um sistema-mundo que é capitalista, mas também patriarcal, racista e colonial moderno, cuja utopia máxima é a da modernização e do desenvolvimento. Ou seja, a inclusão do território e dos seres nessa ordem hegemônica.

Esse é o modelo de inclusão do desenvolvimento. Ele também tem várias dimensões. Para falar disso depois de Brumadinho, é impossível não nos referirmos à dimensão extrativista do território. Se pensarmos no modo de produção das cidades, o modelo extrativista é perfeito para tentar definir de que forma as cidades se relacionam com o meio físico, a natureza. Entubar um rio para poder lotear suas margens ao máximo, por exemplo. E mesmo nós, aqui na periferia do capitalismo, historicamente, o nosso projeto, a nossa utopia tem sido a do desenvolvimento. “Queremos ser, quando crescer”, o modelo eurocêntrico branco de organização do espaço de acordo com aqueles parâmetros. Ao fazer isso, compramos o combo. Fazendo um pulo enorme, do século XVI, XVII e XVIII, para a contemporaneidade: quando construímos a categoria de “precário”, “informal” – “sem forma” – ou, de acordo com os termos utilizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), “subnormal”. Do que se trata isso senão da construção de uma *Gestalt* discriminatória explícita, de que todas as formas de organização da vida e do espaço que não cabem dentro do modelo único – patriarcal, capitalista, etc. – são desqualificadas e têm que ser capturadas, destruídas e transformadas? O projeto de inclusão é também um projeto de despossessão.

Porém, os profissionais da cidade envolvidos nas lutas urbanas nos anos 1980 não achavam isso. Estavam apostando na ideia de desenvolvimento e de inclusão, lembrando que, em contextos tão grandes de desigualdade, a ideia de inclusão pressupõe e está indissociável da ideia de redistribuição de renda urbana e do dinheiro do fundo público. Essa é uma ideia absolutamente fundamental e central, que não podemos abandonar. Então, também temos que tomar cuidado ao fazer a crítica do próprio modelo. Esse era o fundamento do orçamento participativo, da inversão de prioridades, dos investimentos nas favelas e periferias. Havia a ideia muito presente de que o fundo público, que é de todos, deveria sofrer um processo radical de revisão, no sentido de redistribuição. Colocar mais recursos do fundo público na mão de quem tem menos, nos territórios que têm menos. Essa me parece uma ideia absolutamente central e absolutamente vigente. O problema, me parece, é quando junto com o dinheiro vem um modelo.

O que falei até aqui tem muito a ver com uma crítica ao planejamento do ponto de vista epistemológico, cultural e político, mas há também uma crítica a ser feita – e que, aliás, está sendo feita nos últimos anos – do ponto de vista da economia política do planejamento e da prática do planejamento nas cidades. Trata-se de entender como, historicamente, a ideia de um planejamento como ordenamento racional veio, na nossa tradição do Estado brasileiro, com duas razões absolutamente centrais, e cujo elemento fundamental, evidentemente, é a questão fundiária: a razão imobiliária e a razão empreiteira. Isso significa que a técnica do planejamento, a linguagem do planejamento que foi sendo construída e desenvolvida, é muito estruturada a partir da transformação do espaço, vinculada aos produtos que são produzidos pela indústria imobiliária de um lado e, de outro lado, aos desejos e interesses relacionados à produção do espaço público e da infraestrutura pública. Então, de um lado, o imobiliário, do outro lado, o empreiteiro.

Aquela coisa complicada do coeficiente, do índice, da cota de não sei o quê, da linguagem do planejamento? Os famosos parâmetros da linguagem do planejamento? Eles são 100% aderentes aos produtos imobiliários produzidos pela indústria imobiliária. Coeficiente de aproveitamento em processos de autoconstrução do *habitat* não tem nenhum significado. Não serve para definir potencial construtivo, ou seja, capacidade de extrair renda de um terreno que aquele empreendimento imobiliário terá. E todas as demais categorias, *idem*, *ibidem*. É simplesmente uma cartografia das morfologias que estão sendo produzidas no mercado, e a definição dessas morfologias – como já vimos nos conjuntos habitacionais públicos, não tem nada a ver com necessidades, formas de vida ou leitura da realidade. São formas que têm a ver apenas com o fluxo de dinheiro, com quanto dinheiro você põe, qual é rapidez de produção, como se standardiza, como se transforma isso para aumentar os rendimentos sobre o capital financeiro investido. Essa é a linguagem do planejamento.

Não é à toa que tivemos enormes dificuldades para resolvermos botar na prática a ideia de planos diretores participativos no Brasil inteiro. Era tão absurdo tentar discutir no Brasil inteiro, nas mais diversas configurações socioterritoriais reais, com aquela linguagem. Era muito difícil. E não porque não tivemos uma vontade genuína de discutir e colocar em discussão, mas porque usamos uma linguagem que não foi feita para incluir, mas sim para racializar, excluir, despossuir, capturar, negar. E que tem a ver com a hegemonia política do setor de produção imobiliária no processo de decisão sobre o futuro da cidade.

A unidade básica do planejamento é o lote privado. E a noção do público corresponde à ideia de propriedade privada do Estado, propriedade privada que agora, inclusive, o Estado desistiu de cuidar e resolveu vender. Já que é propriedade do Estado, esse vende o que quiser – é dele, “do Estado”. Não é propriedade coletiva dos cidadãos, não é bem comum.

Para que serve a infraestrutura pública, o espaço público? Para promover os negócios de produção dessa infraestrutura e desse espaço. E aí entra a razão empreiteira. A razão empreiteira, que são os empreendedores ligados à produção desses espaços, está imbricada com o sistema político. Para isso serviu a Operação Lava Jato, para deixar absolutamente claro o quanto a totalidade do sistema político, de cima a baixo e de baixo para cima, desde o município até o governo federal, está absolutamente atravessada pelo

financiamento que vem desses interesses de produção do espaço, que dependem das verbas do Estado para fazer seus negócios. São as empreiteiras e as concessionárias dos serviços que financiam o sistema político. E aí o problema não é corrupção. O problema é o que isso implica do ponto de vista do processo decisório da política urbana. Se “Fulaninho” financiou a campanha, eu preciso, no primeiro dia de governo, dar para ele uma frente de trabalho para que ele possa repor o dinheiro que ele investiu me elegendo. Então, a pergunta fundamental do gestor passa a ser: “Qual vai ser o viaduto ou o túnel que eu farei?” “Qual é a nova avenida que eu vou abrir?” E não: “O que essa cidade precisa prioritariamente?”.

Essa coalisão não foi rompida ao longo dos anos 1980 e 1990, pelo contrário. O máximo aonde conseguimos chegar, do ponto de vista político, foi fazer uma aliança com ela e, a partir dela, tentar introduzir elementos de redistribuição e de inclusão. É claro que todas as nossas práticas de democracia direta também foram tensionadas por isso, na medida em que essas não se deram fora desse espectro.

E agora? É possível olhar as coisas de outra forma? Se é verdade que esses processos de desposseção, de deslocamentos, de captura, que foram acelerados, a meu ver, pelo neoliberalismo e pela produção financeirizada do imobiliário, que fez do imobiliário e da produção do espaço um epicentro dos processos de financeirização – porque o espaço entra como garantia, como colateral nos circuitos financeiros –, então, o espaço tem um papel central nesse processo de captura do território para pura extração de renda. Não é nem mais para promover desenvolvimento, produção, emprego. É puro rentismo. Vimos isso chegando com tudo nas nossas cidades, primeiro através do planejamento estratégico, depois nos grandes projetos, nas parcerias público-privadas, nos Projetos de Intervenção Urbana (PIUs). Vimos isso tudo chegando e aportando na cidade e o nosso próprio Estado construindo todo o marco regulatório para que isso pudesse acontecer. Isso começou a ser feito nos anos 1990 e não parou, e foi produzindo os deslocamentos e as capturas do espaço, destruindo espaços de vida, para construir paisagens para a renda. É disso que se trata. E me parece que podemos inverter e ler essa história de uma outra forma.

Pensando, por exemplo, nos Guaranis, desde 1500, eles estão sendo massacrados, invadidos, despossuídos, escravizados, e tem aldeia Guarani na região metropolitana de São Paulo que fala Guarani, mantém a religião, mantém a organização. Vamos falar sobre resistência aqui: a maior parte do espaço é a autoproduzida pelas próprias comunidades nos seus próprios *habitats*. Então, a capacidade de criar espaço dessa ordem que não é a racional é muito mais poderosa do que a ordem racional. Ela foi pegando e transformando e criando espaços para a vida. Só há um problema fundamental nela, a meu ver: a falta de dinheiro, que impõe uma precariedade material de não permitir que se façam as coisas com um material melhor, com mais durabilidade, com espaços generosos. O único problema é a falta de dinheiro. Se pensarmos o que isso foi capaz e continua capaz de construir dentro da mais absoluta falta de dinheiro e com acesso bloqueado aos melhores lugares da cidade – que sempre foram reservados para as morfologias do zoneamento e do Plano Diretor –, pense a força da ocupação de resto e os elementos que estiveram presentes ali. E pense a geocultura e os valores que estiveram presentes ali. E pense como as mulheres em um processo que nunca reconheceu sua existência e sua presença na cidade foram construindo os seus espaços e as suas formas e sua maneira de organizar.

Então, me parece que, nesse momento, a nossa enorme tarefa é inverter, é colocar o planejamento de cabeça para baixo. Para que, onde se vê outro sub-humano inferior, vejamos potência, presença, histórias, elementos, cultura e comecemos a enxergar isso. Evidentemente, por tudo que já foi dito aqui, essa jamais será uma tarefa de um planejador tecnocrático, sentado na cadeira do Estado. Só é possível pensar isso se misturando e estando numa relação profunda de troca, numa relação que inclusive questione os papéis hierárquicos e essas hierarquias sociais, o que é muito difícil de fazer. Que reconheça o que a ciência do espaço produziu, mas que não negue o que a experiência de fazer cidade ensina.

Diante de uma produção financeirizada do espaço, que tenta alargar suas fronteiras e capturar todo o espaço para que possa produzir mais renda, cada ocupação, cada assentamento popular que se organiza de outra forma, cada lugar que tem outra lógica e que permita que essas pessoas sobrevivam hoje é um lugar libertado e conquistado. Um espaço capaz de se autodeterminar e que precisa, evidentemente, lutar para que o fundo público – sem modelo, só o fundo – chegue e consiga apoiar essas iniciativas e melhorá-las.

Esse é um momento de sair da generalidade dos grandes marcos regulatórios e trabalhar diretamente nas comunidades, conversando, pensando junto, formulando, retomando, reconstruindo uma outra utopia de uma possível transformação do espaço e do território, mas que é, necessariamente, também uma transformação política. *

VÍDEOS
VÍDEOS
VÍDEOS
VÍDEOS
VÍDEOS

HABILITAÇÃO SOCIAL

ENCONTRO NO LABIRINTO (4'04")
BÁRBARA BERGAMASCHI // LUCAS BOTELHO
Rio de Janeiro, Brasil

O vídeo explora o labirinto como um lugar de encontro, como uma cena pública, contrapondo os imaginários do confronto e da negociação. Propondo um cenário onde o espaço público e a vivência urbana possam se beneficiar da possibilidade de nos perdermos no seu interior sem medo de nos destruirmos.

Bárbara Bergamaschi Novaes é doutoranda pela Eco/UFRJ e Letras/PUC-RIO, com especialização em Cinema Experimental e Found Footage. É também fotógrafa e realizadora. Lucas Botelho é arquiteto e urbanista, com atuação voltada para o diálogo entre as sensibilidades artísticas e arquitetônicas.



<https://www.youtube.com/watch?v=n0VPwIKdCOU>

EXPERIÊNCIA NO ENSINO DE URBANISMO PARA AS ENGENHARIAS CIVIL E AMBIENTAL DA UERJ NO CONTEXTO DA PANDEMIA DE COVID-19 (4'31")

LUCIANA ALEM GENNARI
fotografia Renato Mariz
Rio de Janeiro, Brasil

Esta apresentação tem por objetivo dar visibilidade ao trabalho feito coletivamente pelos alunos da disciplina Urbanismo, oferecida pelo Departamento de Construção Civil e Transportes da Faculdade de Engenharia da Uerj, no primeiro Período Acadêmico Emergencial da universidade, entre os meses de setembro e dezembro de 2020. A disciplina, cujo objetivo consiste em instrumentalizar os alunos para lidarem com questões do ambiente urbano, com vistas à gestão democrática das cidades brasileiras, prevê, em sua versão presencial, a realização de trabalhos de campo pelos alunos. A versão remota da disciplina lançou um grande desafio na perspectiva de sua reformulação e o debate foi obtido através da análise das questões urbanas do ponto de vista do isolamento social, recomendado pelas autoridades sanitárias.

Luciana Alem Gennari é arquiteta e urbanista graduada pela Faap, doutora em Planejamento Urbano e Regional pelo Ippur/UFRJ e professora adjunta na Faculdade de Engenharia da Uerj.

<https://www.youtube.com/watch?v=LS9kc-8q5pl>

CONCRETO ROSA: NOSSA HISTÓRIA VEM DE LONGE (4'59")

GEISA GARIBALDI
equipe CONCRETO ROSA Emylly Leandro, Fernanda Paixão, Anna Barros, Fernanda Cândido, Geisa Garibaldi
imagens e edição Mirella Amorim
Rio de Janeiro, Brasil



Geisa Garibaldi, fundadora da “Concreto Rosa”, faz um emocionante relato da sua história na construção civil e dos desafios de ser mulher em um ramo tão marcado pela cultura machista.

Foi do encontro com a memória familiar que veio a inspiração para criar a “Concreto Rosa”. A menina, que ajudou a mãe a construir a própria casa, fundou em 2015 uma empresa que atua na construção civil feita de mulheres, com mulheres e para mulheres.

<https://www.youtube.com/watch?v=xA7EscUnJrQ>

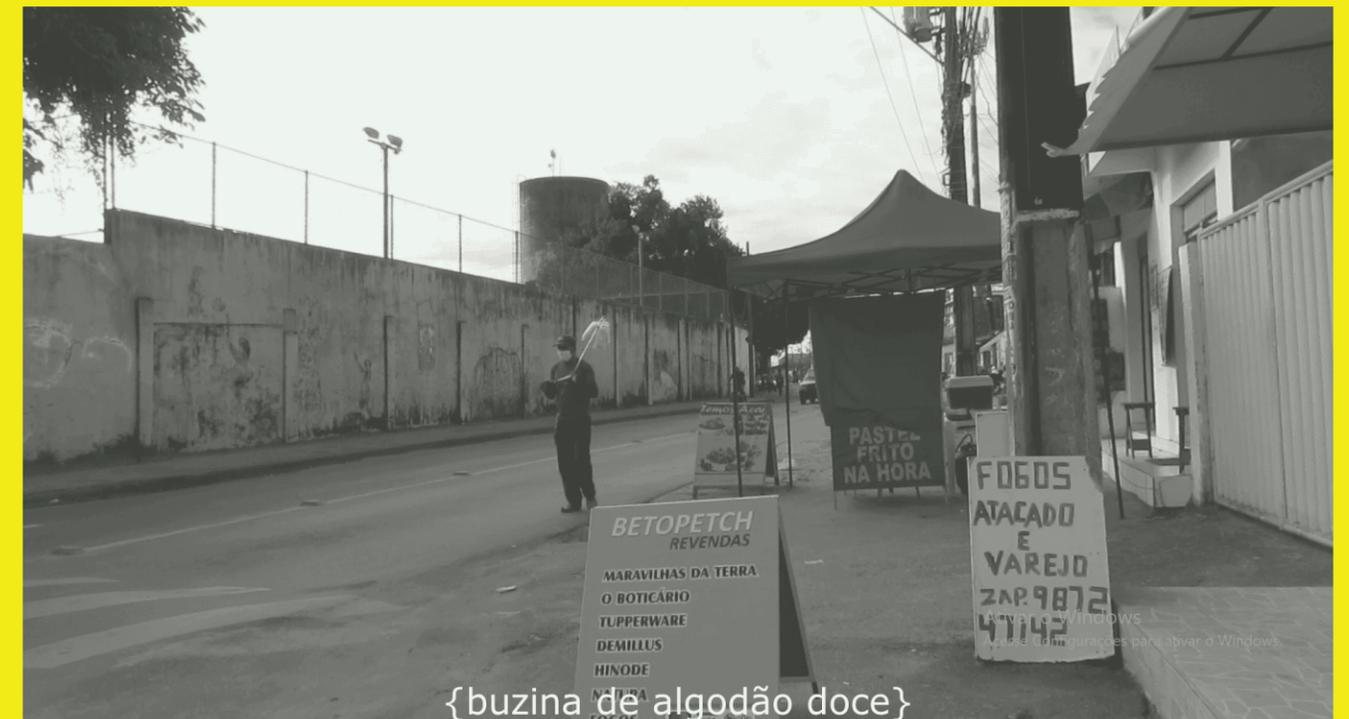
HISTÓRIAS DE VALÉRIA (4'10")

ZARA RODRIGUES
auxiliar de produção Tássio Sarrosí colaboração de acervo Jorge Bastos
Salvador, Brasil

Falamos a partir da sobreposição de três tempos: o passado, narrado nas histórias daqui e o presente, sendo atravessado por essas narrativas lembradas pelas vozes do futuro. Eu vim daqui e, além dessas, já ouvi muitas histórias narradas pelas memórias de quem veio antes de mim. O que a história da cidade conta das histórias daqui e vice-versa? O que faz uma arquiteta-urbanista de/com/para Valéria? Foi preciso atravessar ainda mais estas histórias para “imaginar” uma resposta (futuro) possível.

Este vídeo é um dos fragmentos que compõem o produto/processo trabalho final de graduação da autora, apresentado no final do ano de 2020. Todo o trabalho encontra-se no site www.historiasdevaleria.com de forma mais ampliada e discursiva, e também no Instagram @historiasdevaleria de forma mais simplificada e possível de criar diálogos.

Zara Rodrigues é uma mulher soteropolitana de 24 anos, moradora, nascida e criada no bairro de Valéria, território-margem da cidade de Salvador. Recém graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia, focou em vivenciar experiências que somassem a uma construção crítica de atuação em seu bairro.



https://www.youtube.com/watch?v=CI_A3Gj_1pA

O AMBIENTE E SUAS EXPERIÊNCIAS (2'56')

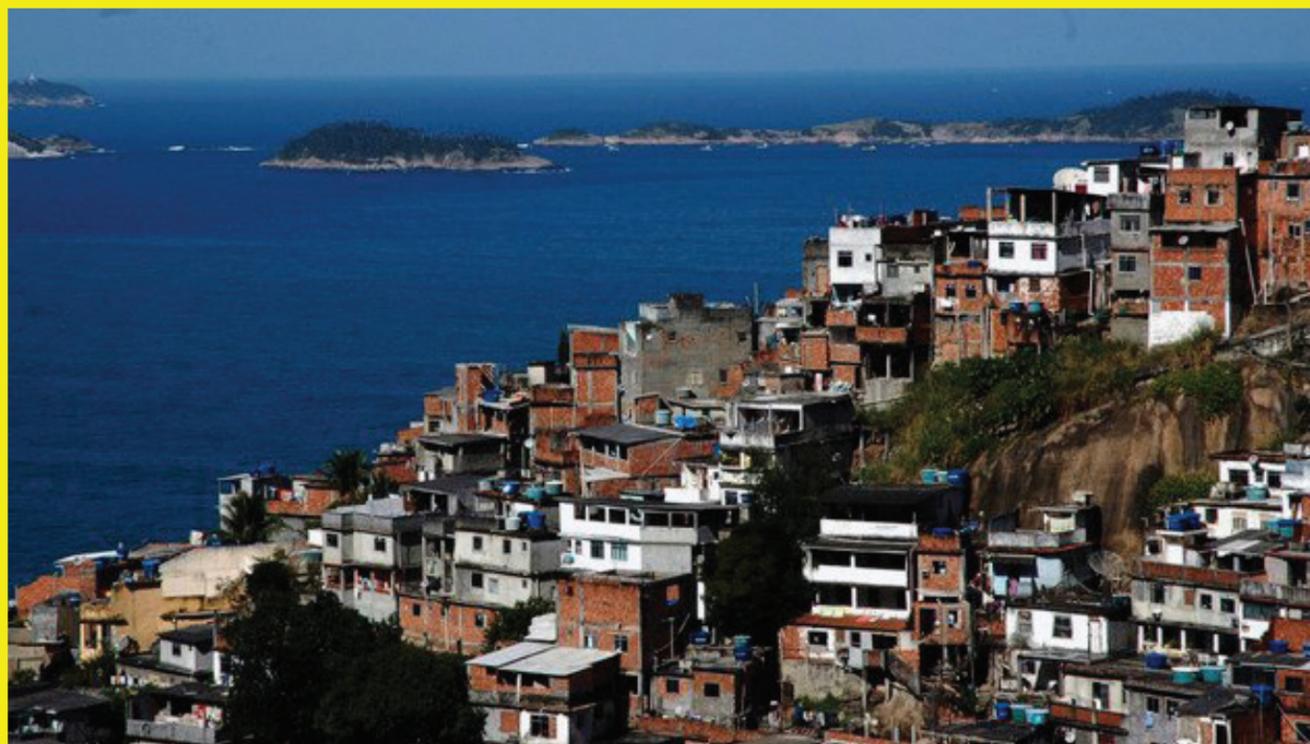
EVÂNIA DE PAULA MUNIZ

colaboradores Augusto dos Santos Pereira, Gabriel Santa Anna Vieira Machado, ONG Horizonte, ONG Paratodos
Rio de Janeiro, Brasil

Este vídeo é um breve relato cronológico da história da comunidade Vidigal, na Zona Sul do Rio de Janeiro, através da memória de Evânia de Paula Muniz. Por meio da produção, a autora apresenta o seu ponto de vista sobre o lugar onde nasceu.

As histórias presentes no vídeo são verídicas, conhecidas pelo povo da comunidade que conseguiu permanecer nela, pois ora sofrem pela violência, ora pelo processo de gentrificação. O morador se equilibra entre crises financeiras, fenômenos da natureza e pandemia, e o que sai são essas construções que parecem uma torre de Babel, mas que apesar de tudo conseguem enxergar a beleza da natureza, sonhar e conquistar.

Evânia de Paula Muniz tem licenciatura em Belas Artes pela UFRRJ, mestrado em Desenvolvimento Local pela UNISUAM e é doutoranda em Design pela PUC-Rio - Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte. Elabora ações e trabalhos diversos, em busca do desenvolvimento humano.



<https://www.youtube.com/watch?v=xkKznzWS2WY>

PASSEIO (4'58")

GABRIEL MARTUCCI // GABRIEL DE FRANÇA CAETANO

filmagem Beatriz Louise
Rio de Janeiro, Brasil

Ação realizada na Ilha do Fundão como trabalho final para a disciplina “Tópicos Experimentais”, ministrada pelas professoras Aline Couri e Dinah de Oliveira. Traslado do barco de Lair, ex-morador da Praia do Mangue, que hoje trabalha como reparador de barcos no local. No lugar de um passeio de barco pela baía, a turma financiou o aluguel deste barco para o trabalho. A ação consiste no traslado de cerca de 780 m e a construção de uma cartografia do percurso com os escombros das residências destruídas.

Gabriel Martucci é um artista performer, residente do Rio de Janeiro, onde trabalha e investiga questões relacionadas à Arquitetura, sua relação com o corpo, a cidade e suas memórias. Atualmente estuda arquitetura e urbanismo na FAU/UFRJ e atua como educador em formação na Lanchonete<->Lanchonete.



<https://www.youtube.com/watch?v=C7FOG128N9E>

ARQUITETURA E ALTERIDADES

Pobreza, subdesenvolvimento e etnicidade são interseções que se apresentam ao tratarmos dos modos de habitar. Sempre houve um intervalo, um abismo entre desenhar, projetar, construir e os usos da casa com suas tradições ancestrais. O encontro entre arquitetura e sonho, arquitetura e reza, arquitetura e natureza tornou-se, cada vez mais, fundamental.

Gabriela de Matos



Marcelo Campos



Gabriela Gaia



Sallisa Rosa
(canto inferior direito)



A FORMA SEGUE A FUNÇÃO DE MANTER A SOBERANIA

Marcelo Campos nasceu, vive e trabalha no Rio de Janeiro. É professor associado do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Uerj; curador-chefe do Museu de Arte do Rio (MAR); e doutor em Artes Visuais pelo PPGav/EBA/UFRJ. Desenvolveu tese de doutorado sobre o conceito de brasilidade na arte contemporânea e possui textos sobre arte brasileira publicados em periódicos e catálogos nacionais e internacionais. Curador das exposições “Casa Carioca”, em co-curadoria com Joice Berth (Museu de Arte do Rio (MAR), 2019); “À Nordeste”, com Clarissa Diniz e Bitu Cassundé (Sesc 24 de maio, 2019); “O Rio do samba: resistência e reinvenção”, com Evandro Salles, Nei Lopes e Clarissa Diniz (Museu de Arte do Rio (MAR), 2018); “Um canto, dois Sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira” (Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, 2015); entre outras. É também autor do livro “Escultura Contemporânea no Brasil: reflexões em dez percursos” (Editora Caramuru, 2016).

“Essa idade acabou: as bocas se abriram sozinhas; as vozes amarelas e negras ainda falavam do nosso humanismo, mas era para acusar a nossa inumanidade” (Jean Paul Sartre em prefácio a *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon, edição de 1961)

Quem proferiu a célebre frase “a forma segue a função” foi o arquiteto Louis Sullivan, considerado o pai dos arranha-céus de Chicago. Porém, mesmo que diversas realizações modernistas tenham seguido essa lógica, hoje, precisamos perguntar: quem tem direito à forma? Quem determina a função?

Intrínseco ao pensamento de que seria necessário exterminar as condições ornamentais, retirando, inclusive, as conotações mais figurativas de volutas, entalhes e outros tipos de aplicação comumente presentes em estilos artísticos, como o Art Nouveau e o Art Decó, está uma tentativa ampliada de totalizar as condições ditadas por alguns poucos criadores. Assim, nessa mesma esteira, chega-se à configuração modular das formas do concreto armado ou da abstração geométrica que pretendiam gerar praticidade e produção industrial mais barata, além de abolirem a ideia de “representação”.

Contudo, nos interstícios desses desejos reside aquilo que o filósofo africano Achille Mbembe classifica como “soberania”. Ou seja, nas palavras do filósofo, “Em vez de considerar a razão a verdade do sujeito, podemos olhar para outras categorias fundadoras menos abstratas e mais palpáveis, tais como a vida e a morte”, pois a normatização da razão se opõe à própria ideia de democracia. A razão e a soberania da forma, por exemplo, partem, aprendemos, de algumas poucas tentativas restritas a grupos específicos que desconsideram estilos de vida muito mais ampliados; desconsideram, mesmo, a vida e a morte para além da Europa e dos EUA. Não à toa, a campanha *Black Lives Matter* trata da vida e da morte e os museus, onde vidas negras são a minoria, aderem como se culpados por esta “dívida impagável”, nos termos de Denise Ferreira dos Santos¹.

O que fica, então, de fora dessa premissa que afirma a função como determinante para a forma? As diversas elaborações formais e espirituais dos povos originários, por exemplo. Altares, ornamentos, insígnias de deuses e orixás, a pintura corporal, o desenho das constelações cosmogônicas dos povos da floresta, entre diversas outras coisas, são algumas das categorias de criação que escapam ao axioma de *Sullivan*. Mas, a quem é dado o direito à forma? Na maioria das vezes, aos que a controlam, aos soberanos dos sistemas e instituições de poder, muitas vezes pautados por uma necropolítica, que associam forma à praticidade, mas não percebem que alguém precisará limpar “o que o branco sujava”, como diz o poeta Gilberto Gil.

O ornamento é o que sustenta a dádiva, o presente aos deuses, os altares, as procissões. A forma não é, simplesmente, um modo de agir em determinadas épocas para a produção de objetos. Antes, há, na condição formal, um sentido de tempo que atravessa séculos, que conecta lugares e memórias, que constitui heranças na riqueza material ou nas pujanças de significados afetivos, do ouro ao pó. Constituímos as flores de papel crepom, os estandartes de fitas coloridas, os mantos bordados figurando a beleza em cores, lantejoulas, plumas. Fazemos o carnaval. O que, então, quererá dizer “função”, sem se levar em consideração a condição do ritual, da fé e da festa? A quem é dado o direito ao ócio? E isso, a branquitude soberana das formas também sabe. Não à toa, jogos de talheres de prata e copos de cristais permanecem nas coleções de museus que incluem, muitas vezes, as heráldicas familiares estampadas em louças. Mas por que não

guardamos o trono das Iyalorixás? Os chapéus das cheganças? Os mantos das folias de reis? É como se a condição formal reproduzisse uma política de morte executada no dia a dia de uma sociedade que mata um jovem negro a cada 23 minutos.

Se plantas não são para comer ou fazer remédio, para que tanto cultivo privado em jardins de prédios e casas? Essa foi a pergunta de Sallisa Rosa em uma das reuniões de produção deste seminário. Talvez possamos pensar que a condição normativa das formas que seguiam funções empreendidas pelos 15% de arquitetos e engenheiros que assinam os projetos no Brasil venha nos colocar em condição de indigentes ao sistema de moradia. Sim, porque sabemos, em dado levantado pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU), que somente 15% das construções no Brasil são assinadas, sobrando ao restante, a autoconstrução de anônimos. Essa, talvez, seja a resposta para a questão. De que adianta a forma seguir a função se não se tem o direito à terra e à cidade? Se um corpo negro caminhando livre se torna ameaça? Se indígenas lutam para que o agronegócio não os extermine pela ganância de lucro? Com isso, respondemos de forma insurgente à soberania das formas. “Combinar de não morrer”, como nos ensina Dona Conceição Evaristo, se faz mais urgente do que adaptar projetos a estilos e funções.

Criamos formas, conjecturamos pensamentos transversais, em que ancestralidade e presente se fundem em cânticos registrados há mais de um século. Apesar das tentativas em nos conferir somente números, nos encarceramentos em massa, no quantitativo de assassinatos e desaparecimentos, a teimosia e a insistente jornada nos faz revolucionar a visualidade. Desde o contato da Europa com as esculturas africanas, a arte dita “universal” se mantém bordejando desconstruções, revoltas, marginalidades, deformações que para os povos alijados do processo civilizatório possuam, antes de tudo, funções rituais, de Maria Auxiliadora a Sonia Gomes, de Mestre Didi a Yhuri Cruz.

Em filme recém-lançado, *M-8: quando a morte socorre a vida*, o cineasta Jeferson De conta-nos a história de um estudante negro, cotista em uma faculdade pública de medicina, que passa a perceber, nas lições de anatomia, um dos corpos negros, estudados como exemplo, considerado corpo de indigente. Mas a trama coloca o protagonista a investigar o parentesco e busca as respostas na prática religiosa que o conecta aos ancestrais. Ninguém é indigente. A forma ritual, um sepultamento, se torna, com isso, uma negação aos que não constam nos retratos e nos álbuns de família da inventada história do Brasil, a não ser como “natureza”, exotismo e indigência. Em *M-8*, percebemos que, mesmo desaparecidos, nossos ancestrais nos protegem, estimulando-nos a seguir, frente a uma condição estrutural muitas vezes invisível, como o racismo. O desafio será aceitar que a arquitetura, a arte e o design também estão em nossas mãos. *

NOTA

1 Em *A dívida impagável*, Denise Ferreira dos Santos nos alerta para a construção de um legado racista da branquitude, mas, ao mesmo tempo, propõe o conceito de “negridade”, em que a sobreposição ao trauma colonial gera uma plena criação. Afirma Denise, “Para além do capital – e suas arquiteturas coloniais, nacionais e imperiais –, Negridade sinaliza a capacidade criativa, uma qualidade somente perceptível quando se contempla o Mundo como Plenum e não como Universo (totalidade ordenada)”. Santos, Denise Ferreira. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de imaginação política e living commons, 2019, pp. 95s.

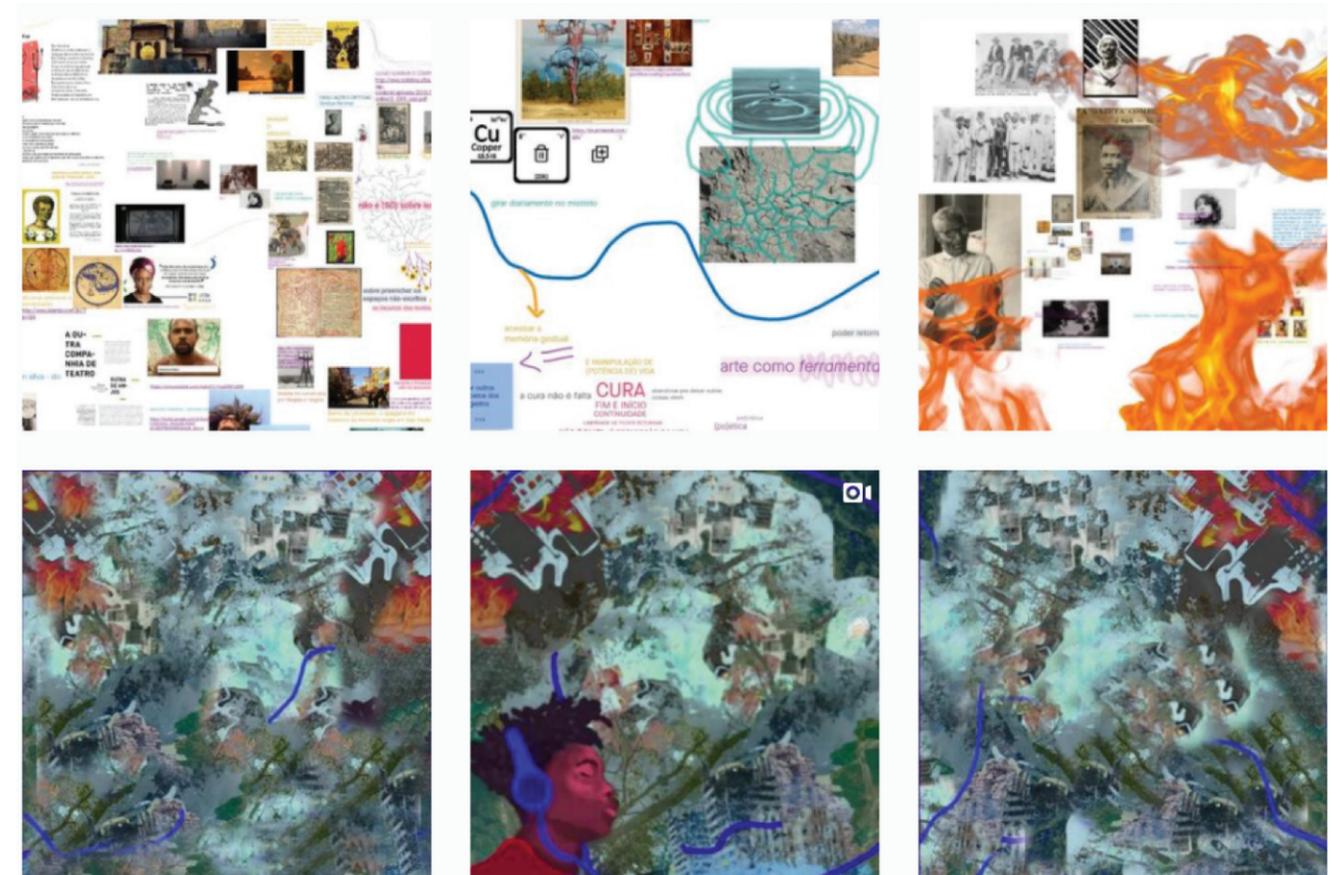
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SARTRE, Jean Paul. *Prefácio à edição de 1961*. In: FANON, Frantz. Os condenados da terra. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005, p. 23.
MBEMBE, Achille. *Necropolítica*, São Paulo: N-1 edições, 2019, p.11.
EVARISTO, Conceição. *A gente combinamos de não morrer*. In: _____. Olhos D’água. Rio de Janeiro: Pallas, 2016, pp. 72-79.

ARTE, ARQUITETURA E ALTERIDADE: RACIALIDADE, FICÇÃO E CIDADE

Gabriela Gaia

é professora da Faculdade de Arquitetura da UFBA; arquiteta e urbanista formada pela UFES; mestre e doutora pelo PPGPAU/FAUFBA, onde integra o Grupo de Pesquisa Lugar Comum (PPGAU/FAUFBA) e coordena o Grupo de Estudos Corpo, Discurso e Território. Seus trabalhos versam sobre as narrativas, histórias, memórias e epistemologias produzidas sobre a cidade e seus apagamentos, aproximando-os do debate étnico-racial e de gênero. Em 2017, venceu o “Prêmio de Teses da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional”, com um trabalho intitulado “Corpo, discurso e território: Cidade em disputa nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus”. É também integrante da Coletiva Terra Preta.



Mosaico do Grupo de Estudos Corpo Discurso Território. Fonte @corpo.discurso.territorio

Em fevereiro de 2021, a escritora Carolina Maria de Jesus recebeu o título de doutora honoris causa pela Uerj, quase 50 anos após seu falecimento. Abrir o texto com essa informação, diz muito das conversas possíveis e necessárias sobre arquitetura, arte e alteridade. Reposicionar os lugares que homens e mulheres negras ocuparam na história dos reconhecimentos é um compromisso ético e estético maiores que homenagens, com as quais não se pode quitar a dívida impagável que o racismo, o colonialismo e a modernidade têm com os sujeitos racializados pelas estruturas jurídicas e econômicas, que viabilizam o mundo colonial e suas violências (SILVA, 2019). Mas apesar disso, não parece fazer sentido almejar menos que isso. Reitero no texto a homenagem a Carolina, mas o faço reconhecendo também a engenhosidade de seus escritos, que, generosamente, constroem caminhos através dos quais acessamos a cidade, informados pelo seu projeto literário. Nele, a escritora agencia sua própria presença, negociando política e esteticamente a produção de um texto, no qual revela a insustentável urbanização da cidade de São Paulo e a falácia de seu crescimento econômico, no livro intitulado *Quarto de Despejo*, lançado em 1960. Mais do que apenas um relato sobre o cotidiano de pobreza da favela, em seus textos, livros, poemas, manuscritos e discos, Carolina viabiliza mundos, ilumina perspectivas não dadas. Ela insere a si mesma nas páginas dos textos, cravada por palavras cuidadosamente pensadas, com as quais cuida de inventar uma existência ancestral preciosa, enaltecida na figura de seu avô africano, o mais belo e inteligente da última leva dos negros Cabindas, que vieram escravizados em um navio desde a África.

Ao formular esse texto tão rico em imagens, presentes no livro *Diário de Bitita* (1986), a escritora pleiteia uma história espacial improvável, deslocando sua origem da pequena e provinciana cidade de Sa-

cramento (MG) para Angola, de onde vieram os negros cabindas, como seu avô. Sagazmente, ela transforma sua existência em um evento coletivo, transatlântico, nobre, que se funda na beleza e na inteligência desse grupo étnico específico.

Esses gestos sofisticados e bem elaborados de Carolina muitas vezes são ignorados ou subjugados por uma leitura forjada nas imagens subalternizadas que incidem sobre pessoas racializadas, principalmente quando articulam também os marcadores de classe e gênero, ou seja: mulheres negras pobres. Escapam das leituras apressadas e interditadas pelo racismo, sexismo e pela aporofobia, a pulsão vital que emanta criativa, reflexiva e intelectualmente as produções negras, seja nas artes, na arquitetura e no próprio fazer a cidade.

A escritora carioca Ana Paula Lisboa, em recente participação em encontro da disciplina *Narrativas Cartográficas, Interseccionalidades e Cidade* (FAUFBA, 2021), ao falar de sua relação com a escrita, destacou que, para ela, a escrita de ficção é uma forma de liberdade, de reorganização da vida e um lugar para reinventar o mundo. No episódio intitulado *2070*¹, do *podcast* do Grupo de Estudos Corpo, Discurso e Território (FAUFBA), lançado em novembro de 2020, há uma aposta na ficção científica como importante gesto de imaginação política a ser realizado no contexto pandêmico. Inspirados pela pesquisadora estadunidense Walidah Imarisha (2016), o episódio de autoria coletiva aposta no exercício de imaginar possibilidades fora do que existe hoje, uma vez que a descolonização da imaginação é um dos processos mais radicais contra um sistema de opressões.

Em alguma medida, o presente negro hoje, ainda que atravessado pelas violências promovidas pela colonialidade, é o resultado de uma existência sonhada apesar das impossibilidades da escravização, das políticas eugênicas, das imigrações para fins de branqueamento e das intervenções higienistas nas cidades. Se por um lado houve um grande esforço para o desaparecimento do negro no então futuro desejado para o Brasil, desde o século XIX, por outro houve muito cuidado, negociação, proteção, trabalho, desejo de vida que sustentaram um futuro de não desaparecimento.

Para além da ficção, o *podcast* tem outro elemento caro no que diz respeito à inscrição de outras naturezas de conteúdos e textualidades: sua materialidade fônica. A oralitura (Martins, 2003) é uma dimensão que a Coletiva Terra Preta Cidade² tem buscado refletir através de seus trabalhos e provocações sobre a urgência no desembranchamento da arquitetura e do urbanismo. Entendendo que o corpo negro está em performance cotidianamente na cidade, e com ele provoca a afetação do espaço, assim como é afetado, Leda Maria Martins, poeta, Rainha Conga e professora da UFMG, nomeia performance da oralitura esse gesto que grafa espacialmente essa presença, informada pelas transmissões dos saberes encorpados, transmitidos na copresença, nas conversas, nos cantos, etc.

Tais dimensões espaciais, a partir de uma série de ritos e dinâmicas, estão vivos em bairros, comunidades, escolas e rodas de samba, terreiros, largos, etc. As histórias espaciais são compostas por matérias de naturezas amplas. Na América – ideia desenvolvida por Lélia Gonzalez em texto intitulado *A categoria político-cultural de Amefricanidade* (1988) – elementos da cultura expressiva retomam conexões afrodiaspóricas, muitas vezes fraturadas pela violência da escravização.

A plataforma *Vi.bra.tion*³, idealizada pela arquiteta e urbanista Maria Luiza de Barros, nos instiga a pensar em cartografias vibráteis, nas quais sonoridades e materiais da musicalidade são potentes na promoção de restaurações cartográficas informadas pelas pulsações, transmissões, notações e ritmicidades, que recriam territórios afroatlânticos.



Mosaico da plataforma *vi.bra.tion*. Fonte <https://www.instagram.com/vi.bra.tion/>

A música como elemento conector do Atlântico Negro (Gilroy, 2002) demanda uma ferramentaria que lide com sua natureza intangível, que a princípio parece distanciada dos instrumentos aprendidos, arquitetos e urbanistas. No entanto, a matéria fônica não é desinformada de espacialidade.

Em trabalho realizado por Emmily Leandro e Luciana Mairynk (Enanparq, 2021), sobre a presença das “Tias do Samba” na construção de espaços, encruzilhadas, trincheiras e fronteiras de relações étnicas na cidade negra do Rio de Janeiro, as pesquisadoras apresentaram uma leitura sobre a Casa de Tia Ciata, na qual o uso dos cômodos está associado e organizado considerando os arranjos socioespaciais vigentes. A edificação, que aparenta ter sido construída no século XIX, reserva para os cômodos que faziam a rua espaços para dança de ritmos considerados tradicionais e aceitáveis pela sociedade, como Valsa, Polka, etc. No interior da casa, na cozinha, o samba do partido alto é composto por entre desafios de sambistas; no quintal, a batucada e a capoeira; e no fim do lote, galpão, os toques e rituais do terreiro. Essa própria arquitetura tradicional, acionada por outras lentes, que não só as lentes brancocêntricas ou que se informam sobre a presença negra nesses espaços, a partir apenas da subalternidade, não dão conta de perceber a agência negra das Tias no processo de criação dessas espacialidades.

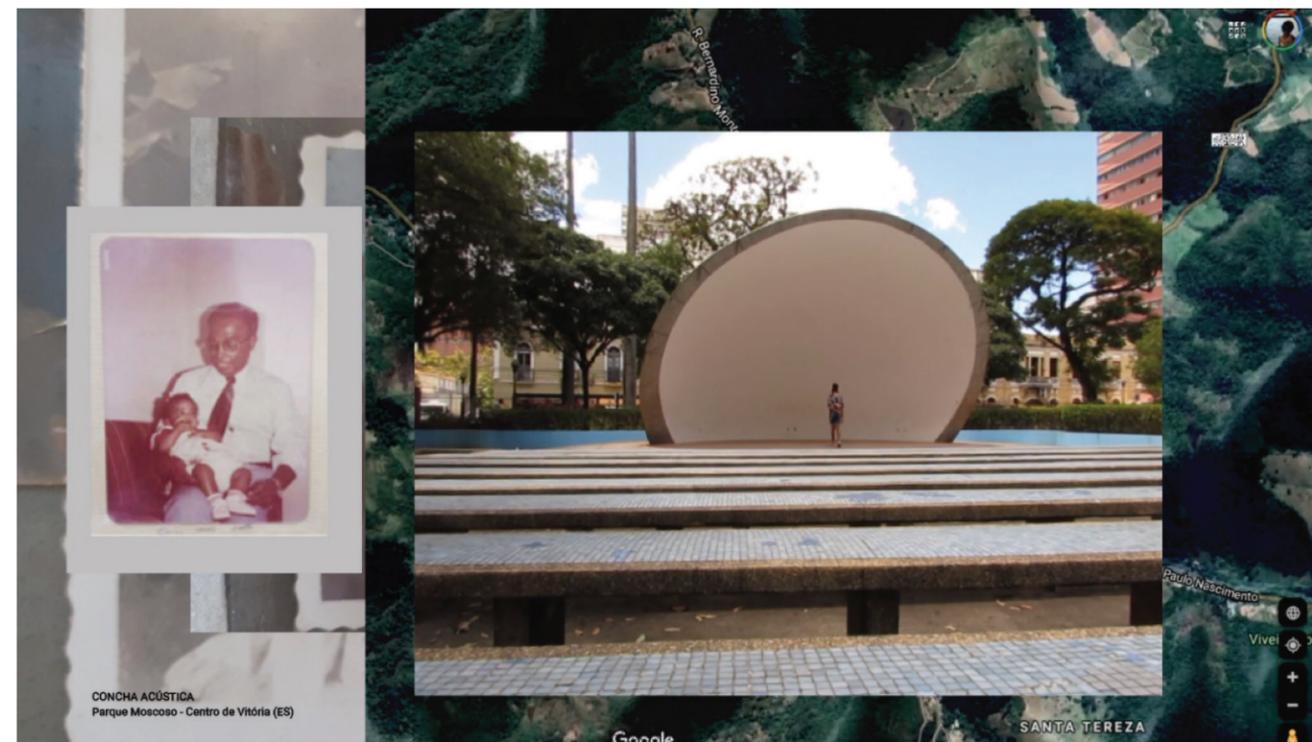
As lentes brancocêntricas também operam no apartamento da inteireza do sujeito negro, no labor da construção civil, quando desassocia processos construtivos de obras como a da Igreja de São José do Queimado, no Espírito Santo (séc. XIX), da formulação de insurreições. Os construtores da Igreja de Queimado articularam uma insurreição e plano de fuga enquanto desempenhavam seus trabalhos de construtores. Isso recoloca a presença e a agência de Elisário Rangel, Chico Prego, João da Viúva, João o Pequeno e Carlos não apenas na história da revoltas escravas brasileiras, mas na história da arquitetura e do trabalho empenhado para sua feitura. Quando colocamos na roda essas presenças de modo menos estereotipadas e subalternizadas, que outras histórias espaciais e construtivas surgem informadas pela agência negra?



Colagem sobre a ruínas da Igreja de São José do Queimado, Serra, Espírito Santo. Foto Gabriela Leandro Pereira

A desinformação e anonimizações dos trabalhadores da construção civil são correntes ainda hoje, mesmo nos estudos e processos que subsidiam decisões quanto à salvaguarda e patrimonialização de obras e edificações, como é o caso da Concha Acústica do Parque Moscoso, em Vitória, Espírito Santo. Tombada pelo Conselho Estadual de Cultura, sua concretização envolveu trabalhadores negros da construção civil como o marmorista João Carlos Pereira, meu avô, nascido em 1921, neto de um africano angolano, que migrou de Porto Cachoeiro, na região serrana do estado – local de significativa presença de fazendas com negros escravizados e também de aquilombamentos – para a capital, com apenas 10 anos. Aos 14, já começou a trabalhar em marmorarias e atuou na execução de dezenas de obras entre as décadas de 1940 e 1990.

A história da arquitetura brasileira, do período colonial à contemporânea, é também a história racial da arquitetura brasileira. Não só por ser executada por trabalhadores negros, mas por ser a arquitetura (e o urbanismo) a projeção estética, formal, funcional e material de ideologias coloniais, portanto, raciais. No entanto, seria imprudente sustentar que não há saída para essas ficções distópicas e violentas, repetidamente ensaiadas pelos cânones da arquitetura e do urbanismo, supostamente isentos de ideologia racial.



Colagem do marmorista João Carlos Pereira e Concha Acústica da Praça Costa Pereira, sobre imagem de satélite do google maps. Foto Gabriela Leandro Pereira

Embora não seja possível situar-se fora, as pessoas racializadas continuam imageando vidas futuras, que alimentam ficções visionárias, capazes de transformar o fundo de lote de uma casa oitocentista no quintal transcendental de batuques, sambas e encantarias. *

NOTAS

- 1 <https://open.spotify.com/episode/7yBfxNjLgHBa7XO77RHj66?si=nEktJ4MMQfyHfcymBG0k8A>
- 2 <https://linktr.ee/terrapreta>
- 3 <https://www.instagram.com/vi.bra.tion/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARDOSO, Lavinia Coutinho. *Revolta do Queimado: negritude, política e liberdade no Espírito Santo*. Apris, 2019.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2002.
- GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, (jan./jun.), 1988.
- JESUS, Carolina Maria. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LEANDRO, Emmily, MAIRYNK, Luciana. *A presença das “Tias do Samba” na construção de espaços, encruzilhadas, trincheiras e fronteiras de relações étnicas na cidade negra do Rio de Janeiro*. Anais Enanparq, Brasília, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras, n. 26, p. 63-81, 2003.
- SILVA, Denise. *A dívida impagável*. Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

A HOSTILIDADE COM AS MULHERES NEGRAS DA ARQUITETURA À CIDADE

Gabriela de Matos

é arquiteta e urbanista, graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Minas, em 2010. Premiada como Arquiteta do Ano 2020 pelo IAB RJ. Em 2016, especializou-se em Sustentabilidade e Gestão do Ambiente Construído pela UFMG. Mestranda do Diversitas - Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP). É fundadora do “Projeto Arquitetas Negras”, que atualmente mapeia a produção de arquitetas negras brasileiras. Pesquisa o racismo estrutural e suas influências no planejamento urbano e na arquitetura contemporânea produzida em na África e sua diáspora. Entre outros, propõe ações que promovem o debate de gênero e raça na Arquitetura como forma de dar visibilidade à questão. Assina o editorial da “Revista Arquitetas Negras vol.1”, a primeira publicação feita por arquitetas negras no Brasil. Primeira vice-presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil no departamento de São Paulo (IABsp).

Partindo do princípio de que a alteridade pode ser compreendida e vivenciada de diversas formas, entenderemos aqui como a alteridade está presente na experiência do *Projeto Arquitetas Negras*, relacionando os dados levantados pelo mesmo (período 2018-2021), com alguns dados levantados pelo *1º Diagnóstico de Gênero na Arquitetura e Urbanismo do CAU – Conselho de Arquitetura e Urbanismo (período 2019-2020)*. Os dados do *Projeto Arquitetas Negras* permitem aprofundar e problematizar a experiência das arquitetas negras brasileiras.

Este texto é parte da minha pesquisa de mestrado na FFLCH/USP, onde estou analisando os reflexos do *Projeto de Arquitetas Negras* no campo de atuação e conhecimento de arquitetura e urbanismo no Brasil. O *Projeto Arquitetas Negras* foi criado por mim em 2018 e desde então vem coletando dados sobre as arquitetas negras brasileiras, dentre outras ações.

No contexto aqui proposto, serão consideradas as respostas e os relatos de 638 arquitetas negras que responderam ao questionário de mapeamento do *Projeto Arquitetas Negras*, até fevereiro de 2021. Esse número representa 0,60% do total de arquitetas registradas no Brasil (105.420). Acredito que essa porcentagem seja expressivamente maior se projetado em relação aos 56.10% de população negra no Brasil, segundo dados do IBGE divulgados em 2020.

É necessário tomar conhecimento desses dados para analisar a experiência das arquitetas negras no campo de atuação da arquitetura e do urbanismo. Para levantar questões sobre as arquitetas negras precisamos entender a situação da mulher negra na sociedade brasileira. Partir desse entendimento pode parecer óbvio, mas não é, uma vez que a maior parte dos dados levantados sobre as arquitetas brasileiras não compreendem as multidimensões envolvidas na existência dessa camada da população, que sofre os mais diversos tipos de violência existentes em nossa sociedade.

O movimento feminista brasileiro produziu inúmeras pesquisas e estudos de casos ao longo de décadas. Entretanto, grande parte desses desconsideram integralmente a questão racial. Não há justificativa suficiente que dê conta de minimizar a lógica colonial inserida em pesquisas que ignoram questões raciais em suas construções. Assim como a artista e pensadora negra Grada Kilomba (2020) coloca:

***Quando vocês falam é universal, quando nós falamos é específico;
Quando vocês falam é neutro, quando nós falamos é pessoal;
Quando vocês falam é objetivo, quando nós falamos é subjetivo;
Vocês têm fatos, nós temos opiniões;***

Por isso, há uma relevância incontestável em produzirmos pesquisas e dados nos auxiliem a narrar a nossa experiência enquanto mulheres negras, a partir de um lugar de protagonismo e não mais como objetos de pesquisa.

O *Projeto Arquitetas Negras* ocupa esse lugar de chamar atenção para a performance da mulher negra na arquitetura e destaca a diversidade e multiplicidade existente neste grupo, além de reafirmar: nós não somos iguais. Esse entendimento precisa ser reforçado, do contrário o projeto estaria construindo estereótipos ao invés de combatê-los.

Considerando que possuímos particularidades e subjetividades – assim como qualquer indivíduo, é preciso igualmente compreender que existe no jogo social um cenário construído estruturalmente, com objetivo de situar as mulheres negras na base da pirâmide social.

Segundo Lélia Gonzalez e Carlos Hasebalg no livro *Lugar de Negro* (1987), os espaços destinados à população negra são os de subcidadania. Dessa forma, existe uma estratificação social que é incontestável. Ela é constituída da seguinte forma: no topo da pirâmide, o homem branco, logo abaixo a mulher branca, em seguida o homem negro e, na base, a mulher negra. Essa estratificação é o resultado de um processo de marginalização da população negra e nos colocou, historicamente, na condição de grupo mais explorado e oprimido pelo Estado e pela sociedade.

Ora, se os efeitos da desigualdade racial são mais expressivos do que os da desigualdade social – segundo Lélia Gonzalez (1987) e Sueli Carneiro (2019), precisamos compreender que as arquitetas não-negras são privilegiadas em relação ao arquiteto homem negro. Ou seja, arquitetas e arquitetos negros sofrem formas de discriminação semelhantes em nossa sociedade, replicando uma estrutura social há muito reconhecida.

O que nos leva à conclusão de que a charge e o texto *O peixe morto na praia: o problema das Mulheres na Arquitetura*, da arquiteta sul-africana Khensani de Klerk, citado no *1º Diagnóstico de Gênero na Arquitetura e Urbanismo do CAU*, não se aplica ao contexto brasileiro, uma vez que inverte a lógica social supracitada, e inverte a posição da mulher branca com o homem negro.

O entendimento dessa ordem social nos guia em perspectivas diversas relacionadas à vivência da mulher negra na sociedade brasileira. Algumas delas se relacionam com o estudo de arquitetura e urbanismo, principalmente considerando a vida nas cidades. Como, por exemplo, questões relacionadas à precariedade da moradia em que comumente mulheres negras habitam, a infraestrutura urbana deficitária dos locais onde são maioria, a ausência de equipamentos públicos de educação, saúde e lazer que as atendam, e/ou atendam suas famílias, a violência e o abuso que sofrem na rua, na escola, no ambiente de trabalho.

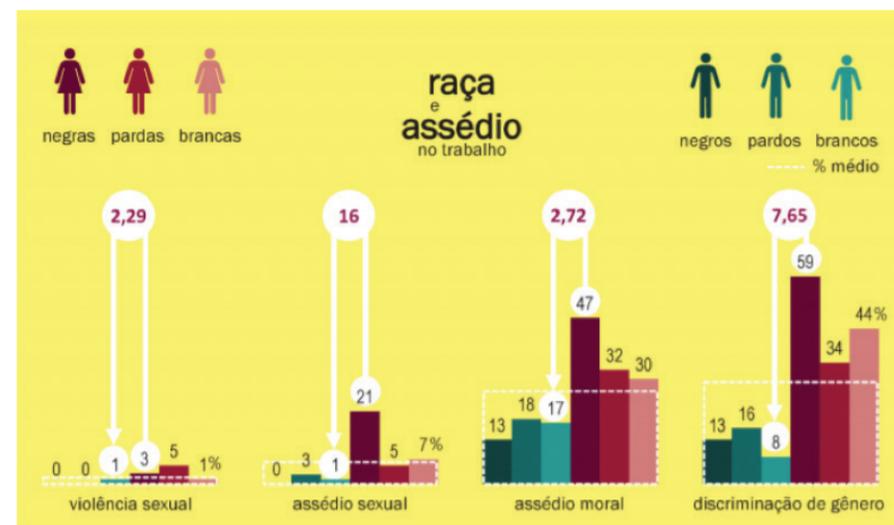


Gráfico 1 - Referente à raça e assédio no trabalho – Diagnóstico de gênero do CAU

Esse conjunto de fatores nos leva a entender, por exemplo, a ausência de representatividade de mulheres negras na profissão. Pois algumas pesquisas apontam para a dificuldade de acesso e permanência de mulheres negras no ensino superior. Essa ausência gera reflexos profundos no desempenho do campo de conhecimento e afeta diretamente a autoestima daquelas que estão no processo de formação. O dito popular “você não pode ser o que você não pode ver” se aplica aqui. Boa parte das arquitetas negras mapeadas pelo projeto se queixam de terem sofrido racismo/e ou injúria racial durante sua formação e/ou no mercado de trabalho. Relatam, ainda, não serem aprovadas em processos seletivos por não se enquadrarem nos “critérios” definidos pela vaga. Sabemos que esses critérios, em nossa sociedade, costumam ser os que rejeitam candidatas que possuem um fenótipo negro.

Essa rejeição gerou uma barreira no acesso ao mercado de trabalho, e fez com que 20.5% delas desistissem de atuar na área.



Gráfico 2 - Referente às arquitetas atuantes na área – Dados Projeto Arquitetas Negras

Outro dado alarmante é o que considera o rendimento das 79.5% arquitetas negras que estão atuando no mercado, segundo o levantamento.

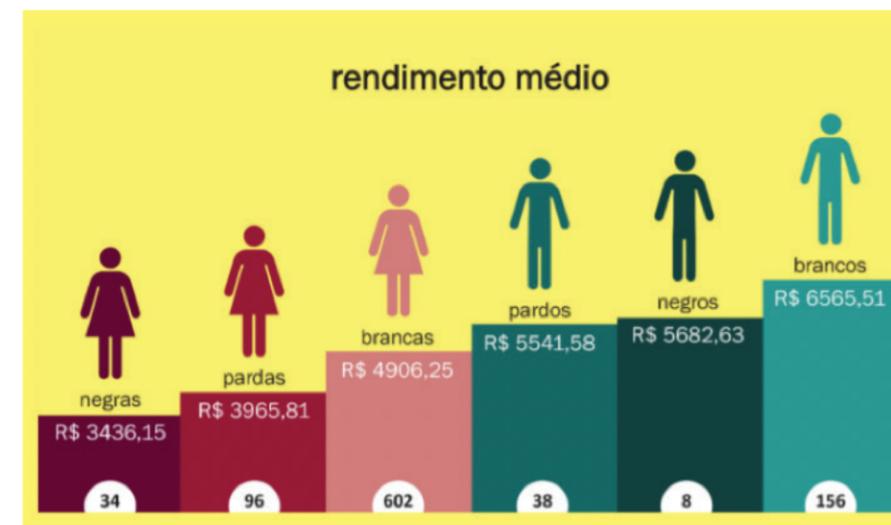


Gráfico 3 - Referente à remuneração - Diagnóstico de gênero do CAU

A respeito da remuneração de mulheres negras, Lélia Gonzalez diz: “Parece que o racismo e suas práticas são muito mais contundentes nas ocupações de nível superior do que o sexismo, uma vez que as desigualdades salariais entre homens e mulheres são menores do que as observadas entre brancas e negras.” O ponto de vista de Lélia pode ser observado no diagnóstico do CAU, que mostra que a maior diferença salarial se encontra entre homens brancos e mulheres negras. De acordo com o diagnóstico, há pelo menos 13 vezes mais homens brancos do que mulheres negras na faixa acima de 13 salários-mínimos. Como notamos a seguir:

Nota-se que os homens brancos são os mais bem remunerados e as mulheres negras correspondem ao grupo com os menores rendimentos. Os homens brancos recebem quase o dobro do que as mulheres negras. E, ao cruzarem os dados sobre rendimento com as informações raciais da pesquisa, nota-se que as mulheres negras lideram os percentuais de profissionais sem emprego, segundo o diagnóstico. É da maior importância ressaltar que são as mulheres negras, de acordo com dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), a maior parcela das mulheres responsáveis pelo sustento de suas famílias.

Segundo Carmem Barroso, que estudou sobre o fenômeno das mulheres chefes de família no Brasil, este dado se relaciona com a pobreza, sobretudo nas áreas urbanas. Dados do IPEA nos informam que em 2015, do total de 28.614.895 famílias chefiadas por mulheres no Brasil, 15.872.953 eram chefiadas por mulheres negras.

O *Projeto Arquitetas Negras* ainda não levantou dados sobre a parcela de arquitetas negras que são chefes de família, entretanto, ao projetar os dados do IPEA e relacioná-los com as faixas salariais levantadas pelo *Projeto Arquitetas Negras*, podemos subentender que as arquitetas negras e suas famílias podem ser atingidas por essa renda desigual e insuficiente.



Gráfico 4 - Faixa salarial das arquitetas negras mapeadas no intervalo de 2018-2021

Como podemos notar, o gráfico acima demonstra dados ainda mais alarmantes, pois identifica que a maior parte das arquitetas negras que responderam o formulário (22%) possuem um rendimento de até R\$1.000,00 por mês. Ou seja, menor do que o salário-mínimo (R\$1.100,00). Considerando que a taxa de anuidade paga ao conselho (CAU) em 2021 é de R\$571,41, isso significa que R\$57,14% do rendimento mensal dessas arquitetas negras teria que ser pago ao conselho uma vez ao ano. Desconsiderando, para essa análise, as demais formas de pagamento que não sejam o pagamento à vista.

A produção de dados sobre a realidade das arquitetas no Brasil ainda são recentes. O diagnóstico lançado pela *Comissão de Equidade de Gênero do CAU – Conselho de Arquitetura e Urbanismo*, em 2019, é um diagnóstico inédito sobre as desigualdades de gênero presentes no campo da arquitetura e do urbanismo no Brasil.

Sugiro, embora esse fato deva ser celebrado, a análise feita aqui, pois ela reafirma a necessidade de representatividade feminina – negra, indígena, trans, LGBTQ, em pesquisas relacionadas à questão de gênero. Do contrário, pesquisas dessa natureza continuarão reproduzindo a lógica machista, sexista e racista de opressão e desrespeito com a diversidade da experiência de gênero presente em nossa sociedade.

A partir das duas experiências de diagnóstico analisadas aqui, um cenário promissor é apontado, uma vez que ambas inauguram uma agenda de pesquisas relacionadas à atuação profissional das arquitetas brasileiras e permite que esses dados sejam usados na criação de políticas que deem conta de diminuir os índices de desigualdade presentes na profissão de arquitetura e urbanismo no Brasil. *

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MATOS, Gabriela de (org.). *Arquitetas Negras vol.1*. São Paulo: Bendito Ofício, 2019.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- Diagnóstico de gênero do CAU*. Produzido por Comissão Temporária de Equidade de Gênero. São Paulo, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- Resultado de dados mapeados pelo *Projeto Arquitetas Negras* entre 2018-2021.

OCA DO FUTURO

Sallisa Rosa

é natural de Goiânia e atualmente vive no Rio de Janeiro. Sua prática circula entre fotografia e vídeo, mas também passa por instalações e obras participativas, atuando com experiências intuitivas, ficção, identidade e natureza. É formada em jornalismo, mestre em criação e produção de conteúdo audiovisual.



Ocupação Aldeia Maracanã, 2006. Foto Sallisa Rosa

É importante contextualizar a relação entre povos indígenas e cidade, entendendo primeiro que todo o Brasil é terra indígena. Nesse sentido, não são os indígenas que estão nas cidades, mas as cidades que invadiram terras indígenas.

Historicamente, vale recordar que em 1757 foi publicado o *Diretório dos Índios*, sistema implementado por Marquês de Pombal com o objetivo de desestruturar os povos indígenas. Dentre as diversas medidas, algumas foram: transformar as aldeias em vilas e conter a vida compartilhada com várias famílias em uma mesma maloca, que foram substituídas por casas nucleares. Nesse sentido, é possível perceber como a arquitetura interfere diretamente em um projeto de desmantelamento cultural.

Houve uma grande migração no período da ditadura militar no Brasil, de 1964-1985, em que povos indígenas foram perseguidos, presos e torturados, e muitos foram para as cidades para se esconderem, negando assim suas identidades.

Hoje, as terras indígenas não estão demarcadas o suficiente para garantir a sustentabilidade e segurança desses povos; há muitos espaços que são tradicionalmente ocupados por indígenas, mas que não são reconhecidos e demarcados pelo Estado. Nesses locais há uma violência muito grande em relação às lideranças indígenas, devido aos conflitos com fazendeiros, mineradoras e madeireiras.

Sobre o número de indígenas nas cidades, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no Censo Demográfico de 2010, revelou que 896 mil pessoas se declaram ou se consideram indígenas, metade dos povos indígenas estão nas cidades, e esse é um dado importante.

Em todo o país existem aldeias urbanas. Grande parte da população indígena urbana vive em Manaus (AM), mas existem aldeias Pankararu e também Guarani, na cidade de São Paulo, e aldeias Terena, no Mato Grosso do Sul.

Há na cidade do Rio de Janeiro uma experiência de Ocupação Indígena chamada Aldeia Maracanã, localizada em frente ao Estádio do Maracanã, em um prédio que foi construído pelo Duque de Saxe em 1862 e doado em 1910 ao Serviço de Proteção aos Índios (SPI), uma instituição do governo brasileiro que depois se tornou a Fundação Nacional dos Índios (FUNAI).

O Duque doou o espaço para que esse fosse uma área de preservação da cultura indígena. Em 1953, o professor e antropólogo Darcy Ribeiro conseguiu que o prédio se tornasse o Museu do Índio, que funcionou até 1977, quando foi transferido para Botafogo. O prédio ficou abandonado porque já havia sofrido um incêndio.

A Ocupação Aldeia Maracanã começou no dia 20 de outubro de 2006, quando povos originários de diversas etnias do Brasil se organizaram em um movimento denominado *Movimento Tamoios*, com mais de 30 lideranças de diversas partes do Brasil; ocuparam o prédio abandonado onde foi o primeiro museu do índio da América Latina. Essa ocupação abriu uma margem de visibilidade mínima para pensar a existência desses povos na cidade – sobretudo para aqueles que não os viam ou se recusavam a ver.

ALDEIA MULTIÉTNICA VERTICAL OU BLOCO DOS ÍNDIOS

Hoje, no espaço do outrora Presídio Frei Caneca, (o primeiro presídio do Brasil, situado no bairro do Estácio, região central do Rio de Janeiro, demolido em 2013), foi construído um complexo habitacional, um empreendimento do programa de habitação popular chamado *Minha Casa, Minha Vida*. São dois condomínios, *Ismael Silva* e *Zé Ketí*, que beneficiam cerca de mil famílias com apartamentos de 47 m². Os habitantes que compõem o conjunto são 65% de famílias desabrigadas pelas remoções e pelas chuvas. Outros 35% atendem a indicações da Defensoria Pública e, dentre esses, foram encaminhados parte dos indígenas que estavam na Ocupação Aldeia Maracanã.

A primeira aldeia multiétnica vertical do Brasil, como costuma categorizar a imprensa, é conhecida popularmente como Bloco dos Índios, um edifício de cinco andares e vinte apartamentos – uma oca em forma de prédio em uma selva de concreto.

Até porque é um bloco no meio de um mar de blocos, a maioria dos nossos vizinhos são de comunidade, ou seja, de favelas, isso faz com que popularmente, nos morros próximos, o condomínio seja chamado e conhecido como “favelinha”.

O condomínio oferece regras com as quais, no espaço da ocupação, não precisávamos nos preocupar, um indígena provavelmente nunca vai dizer que uma fumaça incomoda, e os espaços do bloco limitam certas atividades em grupo, já que a cozinha é muito pequena, a sala é muito pequena.

Então, percebo que o espaço limita as nossas relações com tantas portas, janelas e concretos. Como um programa de habitação social que não reconhece as especificidades de práticas culturais tradicionais, e como a arquitetura e projeto de cidades lida com isso?

Mesmo depois de apresentar os dados sobre a presença indígena no Rio de Janeiro, é importante lembrar que não se pode pensar os indígenas no Rio de Janeiro apenas como os povos que vivem e estão no prédio, esta é uma das aldeias urbanas que existem aqui; há também o Centro de Etnoconhecimento Socio-cultural e Ambiental Caiuré, CESAC, um espaço que fica no Complexo do Alemão, mais especificamente no Tomás Coelho, gerido por Urutau Guajajara e sua família, que recebe indígenas de todas as partes do Brasil, é uma aldeia urbana; há também muitos indígenas que moram na favela da Maré; há também um número grande de indígenas em Duque de Caxias; há ainda diversas aldeias no Estado do Rio de Janeiro. São ao todo sete aldeias do povo Guarani e uma aldeia Pataxó. A própria Ocupação Aldeia Maracanã foi retomada depois do despejo forçado. Atualmente, há um grupo que segue em resistência no território.

De maneira geral, quando se diz “Oca” aqui no Brasil todo mundo entende que é a casa do indígena. “Oca” é uma palavra que vem do tronco tupi e quer dizer casa, mesmo que seja uma designação generalista porque não abarca a especificidade de cada povo indígena, afinal, cada língua tem a sua própria maneira de dizer casa, eu sei que Oca pode ser popularmente entendido.

Sobre a questão do futuro, há o dilema de qual é o futuro reservado aos povos indígenas se muitas pessoas acreditavam que esses povos nem existiam mais?

A “Oca do futuro” é um conceito que inventei, é uma provocação para pensar a relação entre povos indígenas e a integração nacional e a globalização, é uma crítica ao sistema de moradia que não considera a especificidade étnica dos povos originários. Mas é um termo que também nos convida a pensar que há indígenas morando em outros tipos de ocas, que não passam pela representação que temos sobre o que é uma oca. E no que isso interfere então? No que pode interferir a arquitetura da nossa casa sobre o que a gente é?

De certa maneira, a “Oca do futuro” fala de moradia, mas é possível olhar profundamente sobre isso, a cidade do futuro, os povos do futuro.

No redemoinho que engloba a “Oca do futuro”, tive a experiência de expor uma instalação de mesmo nome: “Oca do futuro”, no Museu de Arte do Rio (MAR), em março de 2017, uma exposição que foi concebida coletivamente e que se chama *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena*. O processo de pesquisa contou com vários pesquisadores, entre eles indígenas, e houve ampla participação deles na exposição, com curadoria de Sandra Benites, Pablo Lafuente, Clarissa Diniz e José Ribamar Bessa.

(os nomes estavam errados - olhei no site do MAR)



Oca do futuro, 2017. Foto Divulgação MAR

A obra “Oca do futuro” é uma instalação que simula em parte a experiência da minha própria casa. Do sentimento de estar fechada, da sensação da parede. Quem se atreve a entrar pode fechar a porta e sentir mais intensamente esta sensação.

Dentro da minha rede há um álbum, um álbum de fotos mesmo, desses que a gente tem em casa, e dentro do álbum há 20 fotografias que fiz dentro da nossa aldeia.

Na fachada da instalação há um letreiro em Led onde está escrito “OCA DO FUTURO”, em letras garrafais que se movimentam e têm diversas cores, como nos estabelecimentos populares da região.

Dentre as preocupações que envolvem a moradia de povos indígenas nas cidades, é importante não perder de vista de que povos originários lutam por território, a luta é por demarcação. *



Oca do futuro, 2017. Foto Divulgação Museu de Arte do Rio (MAR)

VIÍDEOS
VIÍDEOS
VIÍDEOS
VIÍDEOS
VIÍDEOS

ARQUITETURA E ALTERIDADES

BANDEIRA BRANCA (3'18"')
BEATRIZ PIMENTA
Rio de Janeiro, Brasil

Em 2018, ano da eleição presidencial no Brasil, a performance realizada pela artista Beatriz Pimenta em monumentos da cidade do Porto, em Portugal, remete à violência sofrida em processos de colonização com outros signos revelados no desenho de nossa bandeira.

Beatriz Pimenta é artista e professora do BAE/EBA/UFRJ. É doutora em Artes Visuais pelo PPGav/EBA/UFRJ, coordena o Laboratório de Processos Artísticos na EBA/UFRJ e atua nas áreas de Arte Contemporânea, Fotografia, Vídeo e Instalação.



https://www.youtube.com/watch?v=zikbv6_9MdE

ESTRANHAS NO PARAÍSO (1'32")

SOFIA SKMMA

Edição de Som Ella Franz Rafa

Rio de Janeiro, Brasil

O trabalho é um recorte de trajeto cotidiano, que procura evidenciar o contraste sinestésico que permeia a “cidade maravilhosa”. O céu crepuscular como a vista da janela de um vagão de metrô lotado, os sons que se misturam e se atravessam criando uma paisagem sonora atordoadora, as estações que chegam interrompendo e reiniciando um fluxo de tráfego. A travessia cotidiana.

Artista, graduanda em Artes Visuais pela Uerj, **Sofia Skmma** investiga parte da relação entre sujeito e alteridade. Seus temas de pesquisa passam por gênero, decolonialidade, loucura e cidade, a partir do rastro da violência com a qual o corpo forja sua identidade, mas que se torna docilizada.



<https://www.youtube.com/watch?v=NDlvhG7xgTo>

EXPOSIÇÃO EXCURSÃO PAJEÚ (4'51")

CECÍLIA ANDRADE

Salvador, Brasil

O Riacho Pajeú é um recurso de fundamental importância histórica e ambiental para a cidade de Fortaleza e que vem sendo apagado do espaço físico e simbólico. A exposição “Excursão Pajeú”, realizada com auxílio da “Lei Rouanet”, uniu proposições artísticas que articulam corpo, espaço e memória, por meio de percursos entre vídeo, desenhos, documentos e de excursões pelo espaço físico urbano, mediado pela autora e por tecnologias digitais que a(di)cionam camadas informacionais à experiência do caminhar.

Artista, designer, arquiteta e urbanista, **Cecília Andrade** é também professora na Faculdade de Arquitetura da UFBA. Sua pesquisa de mestrado em Artes/UFC, “Parque ampliado do Pajeú: uma abordagem site-specific com uso de locative media”, resultou no aplicativo “Excursão Pajeú” e na exposição homônima produzida pela Rouanet.



<https://www.youtube.com/watch?v=TM13jUjBYQ>

IMPORTUNO (4'40")

AMÉLIA SAMPAIO

Câmera Tato Teixeira **Edição** Rodrigo Pinho **Produção** Studio ArtEvento

Avignon, França

O vídeo "Importuno" é um trabalho que se soma a minha poética. Tornou-se um registro para veicular com mais fluidez a crítica sobre a proposta normativa silenciosa contra as mulheres negras, ampliando a discussão sobre tais questionamentos na nossa sociedade. Para sua realização, utilizo uma peruca de tecido branca e com o esparadrapo branco cubro os meus pés, minhas mãos, meu colo dos seios, pescoço e rosto, até perder completamente a visão.

A artista visual **Amélia Sampaio** é nascida no Rio de Janeiro e atualmente mora em Avignon (França). Graduada em Educação Artística com habilitação em História da Arte pela Uerj; mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/Uerj); e bolsista da Capes no programa Demanda Social (DS).



<https://www.youtube.com/watch?v=RoazUOTRV1s>

MJIBA: JOVEM MULHER REVOLUCIONÁRIA (2'30")

NINA REIS

Modelos Giorgina de Barros, Isadora Barboza

Rio de Janeiro, Brasil

O projeto "MJIBA" consistiu na produção de cartazes combativos e denunciativos, que foram espalhados pelo Rio de Janeiro. Os figurinos utilizados foram inspirados nos parangolés de Hélio Oiticica, entrelaçando os feminismos com arte e centralizando as mulheres como protagonistas e cocriadoras do ato performativo. A escolha do bairro de Santa Teresa é crucial para a interação delas entre si e com a cidade. O vídeo "MJIBA" é a documentação artística da performance realizada por Isadora e Giorgina.

Nina Reis é mestranda do programa de pós-graduação em *Design* da PUC-Rio e professora de arte, ilustração e moda para crianças/adolescentes. Integrante do Coletivo Juntas, o maior coletivo feminista do Brasil, pesquisa os entrelaçamentos entre práticas de design e os movimentos feministas.



<https://www.youtube.com/watch?v=Mys5mprGui8>

PATRIMÔNIO E DEMOCRACIA (4'48")

Projeto de Extensão “Exporvisões” (Uerj) // Aline Montenegro, Alice Mello, Carina Martins, Gabriela Dias, Sofia Carneiro, Alexandre Almeida, Ana Beatriz Araújo, Bárbara Cruz, Bruno Barcellos, Bruno Vieira, Camila Biondi, Carlize Schneider, Carlos Miguel Brandão, Cristiano Rocha, Danilo Horta, Douglas Gomes, Fernanda Barcellos, Phelipe Paz, Gabriel Luz, Gabriella Torres, Julio Moresco, Letícia Giuberti, Luciana Ferreira, Luiza Helena Amorim, Mestre Paulão Kikongo, Naylla Rezende, Roberta Soares, Stefânia Graciano, Stella Rodríguez, Tatiana Aragão, Thaís Costa, Victor Hugo Martins
Rio de Janeiro, Brasil

O vídeo nasce das trocas geradas no “Ciclo de Oficinas Exporvisões: patrimônio e democracia” (julho a agosto de 2020 - Edital “Cultura Presente nas Redes”, SECEC-RJ). O projeto teve por objetivo a reflexão e o debate sobre práticas democráticas de construção de memória e produção do conhecimento interdisciplinar em museus e cidades, a partir da problematização da própria noção de patrimônio. Reunimos aqui vivências, reflexões, impressões e produções artísticas de nossos alunos do curso.

O projeto de extensão “Exporvisões” (Uerj) é formado por duas coordenadoras e três extensionistas. O objetivo é fomentar a divulgação científica sobre Arquitetura, Patrimônio e afins. Possui blog e redes sociais. Produziu na pandemia um ciclo de oficinas, com a participação de cursistas do país inteiro.



<https://www.youtube.com/watch?v=i00i6eCKle8>

TIRE UMA FOTO COM A CORA (1'18")

COLETIVO DE AÇÕES POÉTICAS URBANAS
Goiás, Brasil

Ao pensar nas relações entre símbolos, memória, cidade e turismo, o Coletivo de Ações Poéticas Urbanas (Capu) promoveu uma sessão de fotos com a estátua de Cora Coralina, que divide as opiniões de quem passa por Goiás (GO). As pessoas foram convidadas a tirar uma foto com Cora e logo depois receberam uma cópia física para levar de lembrança.

O Capu é formado por artistas residentes da cidade de Goiás (GO), buscando aliar conhecimentos em Arquitetura, Urbanismo e Artes, entendendo que a ação participativa é um ato transformador, fundado em se fazer como um desejo produtivo na construção da memória.



<https://www.youtube.com/watch?v=MXvdFzTIVWE>

UM POUCO SOBRE ARQUITETURA ESCOLAR E RACISMO (4'22"')

RUI ROSA

Rio de Janeiro, Brasil

Como podemos ensinar sobre as relações saudáveis de culturas africanas com a natureza, se nossas escolas concretam tudo o que há de terra? Como podemos falar sobre a vida em comunidade, se nossas escolas enfileiram carteiras, pregam a competição e um estudo individualizado? Como podemos ensinar valores relacionados à circularidade, se nossas escolas são quadradas? E, afinal, como podemos ensinar sobre nossas presenças de mundo, se em nossas escolas não há nada que nos remeta a nós?

Rui Rosa é arquiteto e urbanista recém-formado pela UFRJ, integrante do grupo de estudos e coletivo negro Yê Mastaba. Após seu estágio na Rio-Urbe, lidando com os projetos de escolas públicas da cidade, desenvolveu um trabalho de pesquisa entre Educação, Cultura, Arquitetura Escolar e Racialidade.



<https://www.youtube.com/watch?v=D73cErsW72g>

FICHA TÉCNICA

SEMINÁRIO

ORGANIZAÇÃO E CURADORIA

André Carvalho
Jocelino Pessoa
Marcelo Campos
Tania Queiroz

DESIGN

Lygia Santiago

COMUNICAÇÃO

Rubia Mazzini
Roberta Campos

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Rita Fernandes
Márcio Martins

SITE

Hiago Patrick

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL E STREAMING

Luigi William
Rafael Gusmão

LIBRAS

Ivoneide Amaral
Ivoleides Amaral
Ivoneila Amaral

PUBLICAÇÃO

ORGANIZAÇÃO

André Carvalho
Jocelino Pessoa
Marcelo Campos
Tania Queiroz

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Rubia Mazzini

DESIGN

Lygia Santiago

REVISÃO DE TEXTO

Fred Girauta

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Seminário Internacional Imersões : Arte e Arquitetura
(03. : 2021 : Rio de Janeiro, RJ : on-line)
Imersões : arte e arquitetura [livro eletrônico] /
organização e curadoria André Carvalho...[et al.]. --
Rio de Janeiro, RJ : PPDESDI : V Artes, 2021.
PDF

Outros organizadores e curadores: André Carvalho,
Jocelino Pessoa, Marcelo Campos, Tania Queiroz.
Bibliografia.
ISBN 978-65-996515-0-2 (PPDESDI)
ISBN 978-65-994694-0-4 (V Artes)

1. Arte e arquitetura 2. Arquitetura - Congressos
3. Fotografias I. Carvalho, André. II. Pessoa,
Jocelino. III. Campos, Marcelo. IV. Queiroz, Tania.

21-88998

CDD-720.03

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte e arquitetura : Congressos 720.03

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

Arte



PPDESDI

Programa de Pós-Graduação em Design

IMERSÕES*ARTE E ARQUITETURA IMERSÕES*ARTE E ARQUITETURA IMERSÕES*ARTE E ARQUITETURA IMERSÕES*ARTE E ARQUITETURA IMERSÕES*ARTE



vArte

UERJ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO

PPD ESDI
Programa de Pós-Graduação em Design

ESCOLA SEM SÍTIO

CURA
Cultura Urbanismo
Resistência Arquitetura

LIND
Laboratório Interdisciplinar em Natureza Design & Arte

UIA 2021 RIO
2021 Congresso Mundial de Arquitetos
Todos os mundos. Um só mundo
Arquitetura 21

RIO2020
CAPITAL MUNDIAL DA ARQUITETURA - UNESCO UIA

Rio
PREFEITURA

Casa França-Brasil

Secretaria de Cultura e Economia Criativa

GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO

PÁTRIA AMADA BRASIL
GOVERNO FEDERAL