

# PRUMO

#7

Revista do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio  
Vol. 4 | Nº 07 | setembro de 2019

## RE-EXISTIR, ARTE E CIDADE



Adriana Sansão  
Catarina Flaksman  
Daniel Milagres Nascimento  
Fernando Espósito

Israel Nunes  
Lucas Brasil Vaz Amorim  
Lucas Gadelha Parente

Lucia Maria S A Costa  
Luiza Peixoto Baldan  
Paola Barreto Leblanc

Rafael Ferreira de Souza  
Raphael Soifer  
Sergi Arbusà Amorós

## PRUMO Nº 7

Revista do Departamento de Arquitetura  
e Urbanismo da PUC-Rio

ISSN 2446-7340



Departamento de  
Arquitetura  
e Urbanismo  
PUC-Rio

### Editoria

#### Editor responsável

Silvio Dias

#### Editores deste número

Lilian Soares

Otávio Leonídio

#### Conselho editorial

Abílio Guerra

Alder Catunda

Ana Paula Polizzo

Antonio Sena

Carlos Eduardo Spencer

Claudia P. Costa Cabral

Fernando Betim

Fernando Espósito

Guilherme Wisnik

Horacio Torrent

James Miyamoto

João Masao Kamita

José Kipper Kós

Maria Fernanda Lemos

Otávio Leonídio

Rachel Coutinho

Renato Anelli

Roberta Krahe Edelweiss

Rosângela Cavallazzi

Silvio Dias

Sylvia Fischer

Tamara Cohen Egler

Teresa Valsassina Heitor

Vera Hazan

### Colaboradores deste número

André Caetano

Julia Frenk

Juliana Sicuro

Pedro Britto

Vitor Garcez

### Autores dos artigos

Adriana Sansão

Catarina Flaksman

Daniel Milagres Nascimento

Fernando Espósito

Israel Nunes

Lucas Brasil Vaz Amorim

Lucas Gadelha Parente

Lucia Maria S A Costa

Luiza Peixoto Baldan

Paola Barreto Leblanc

Rafael Ferreira de Souza

Raphael Soifer

Sergi Arbusà Amorós

### Pareceristas

Antonio Sena

Maíra Machado

Luciano Vinhosa

Lucia Veras

Lilian Soares

Natalia Quinderé

### Estagiários / Equipe Prumo

Luyza De Luca

Nathália Valente

### Edição / Revisão

Equipe Prumo

### Diagramação

Equipe Prumo

### Capa

Equipe Prumo

### Foto de Capa

Francisco Valdean para

Imagens do Povo

### Fotografias

Francisco Valdean

Veri Vg

Davi Marcos

Rosilene Miliotti

--

E-mail: [arquiteturprumo@puc-rio.br](mailto:arquiteturprumo@puc-rio.br)

**Pontifícia Universidade Católica**

**Departamento de Arquitetura e**

**Urbanismo PUC-Rio**

Rua Marquês de São Vicente, 225, Gávea, Rio  
de Janeiro, Brasil – CEP 22451-900

--

As opiniões e informações expressas nos  
artigos aqui publicados são da exclusiva res-  
ponsabilidade de seus autores.

A revista PRUMO, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) da PUC-Rio, se pretende como um espaço democrático de reflexões críticas por meio de artigos de profissionais de diferentes áreas do conhecimento sobre os desafios e as soluções para a construção de ambientes socialmente justos, economicamente viáveis, ecologicamente responsáveis e de qualidade arquitetônica, que refletem, de certa maneira, os princípios que estruturam os nossos programas de Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Pós-graduação em Arquitetura.

A PRUMO resulta da dedicação de professores e alunos do DAU/PUC-Rio e da colaboração de autores de diferentes instituições nacionais e estrangeiras, que, generosamente, dividem conosco suas ideias e seus questionamentos.

Estruturada em diferentes seções, a revista busca a participação ampla da comunidade acadêmica, por meio da discussão de temas muitas vezes polêmicos e sempre de grande impacto sobre a vida cotidiana e o futuro das cidades. São aceitos artigos científicos, reportagens, relatos de experiência profissional ou projetos, resenhas de livros, traduções e entrevistas nas áreas de interesse da revista.

Desejamos a todos uma boa leitura!

# Sumário

---

**EDITORIAL** **06**  
Lilian Soares

---

**ARTIGO** **08**  
*Fachadas pintadas, janelas quebradas: sonhos olímpicos nas ruas do Rio de Janeiro*  
por Raphael Soifer

---

**ARTIGO** **24**  
*Na poeira das ruas: Renata Lucas e Gordon Matta-Clark*  
por Catarina Flaksman

---

**ARTIGO** **36**  
*Furos de encruzilhada: uma transurbância no dispositivo muro do ramal ferroviário Santa Cruz - Rio de Janeiro*  
por Daniel Milagres Nascimento

---

**ARTIGO** **56**  
*Arte-arquitetura no abandono*  
por Rafael Ferreira de Souza

---

**ENSAIO** **74**  
*1929: Reexistência em Barcelona - como um artista influenciou a comunidade e a imagem do seu país no cenário internacional*  
por André Caetano

---

**PROJETO** **86**  
*Museu de imagens do inconsciente e Museu Bispo do Rosário*  
por OCO

---

**ARTIGO** **102**  
*Cortaluz*  
por Luiza Peixoto Baldan



---

**ARTIGO** **110**  
*Corpos dissidentes afro-diaspóricos e suas poéticas contemporâneas no espaço urbano*  
por Lucas Brasil Vaz Amorim e Paola Barreto Leblanc

---

**ARTIGO** **124**  
*Da Zona enquanto espaço prenante*  
por Lucas Gadelha Parente

---

**ARTIGO** **138**  
*Ar-quiteturas. Os infláveis como estratégia de reinterpretação do lugar*  
por Adriana Sansão Fontes, Fernando Espósito e Sergi Arbusà

---

**ARTIGO** **152**  
*Paisagem experimental: ensaio projetual para orla assoreada em Ilhéus, Bahia*  
por Israel F Nunes Jr e Lucia Maria S A Costa

---

**ARTIGO** **166**  
*Potencial artístico e educacional da memória subversiva da cidade*  
por Mariana Lydia Bertoche

---

**OLHARES** **182**  
*Com Imagens do Povo*

---

**RESENHA** **190**  
*Livro Dentro do nevoeiro, por Guilherme Wisnik*  
por Julia Frenk e Pedro Britto

---

# Editorial

Lilian Soares

“A paisagem é um muro” escreve Nelson Brissac ao iniciar as reflexões sobre o horizonte da cidade. Com desigualdades sócio-políticas, um ambiente saturado de edificações e ruínas, a cidade é o lugar contemporâneo da existência dos indivíduos e as transformações que ela sofre são impressas em nossos corpos que se tornam, então, índices dos espaços em que vivemos. A arte nesse campo pode se inserir muitas vezes como uma forma de re-existir disruptivo, uma fissura, um estranhamento dos fluxos de nosso dia a dia, ou, ainda, tornar visível, por meio de uma *corpografia*, um diálogo entre a cidade e o corpo. Para Paola Berenstein Jacques, a experiência *corpográfica* da cidade vai evidenciar e denunciar tudo aquilo que escapa, exclui e oprime do ambiente urbano.

Diante desse indelével rastro que carregamos em nossos corpos a revista Prumo propôs em seu sétimo número o eixo temático **Re-existir, arte e cidade** que fez emergir discussões polissêmicas entre arte, arquitetura e urbanismo. Por vezes, em uma forma de provocação, os textos são convertidos em um campo de articulação de experiências no intento de promover outros trânsitos sobre essa *re-existência* em meio aos territórios urbano-opressores. Elegemos, então, um campo de batalha para o debate e este irá se mostrar, ora por escritas performáticas, ora por apontamentos filosóficos. E o entre destas escritas, quicá, proporcionará olhares outros sobre as cidades.

Com o Rio de Janeiro abismado pela perda dos sonhos de um futuro, a revista inicia com um texto-provocação do Raphael Soifer. Este artigo — que transita entre espaços vocabulares da performance, antropologia e planejamento urbano — discute as diferentes manifestações da arte urbana em um período que antecede a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. Ao compreender que a linguagem é um espaço de ambiguidades, o autor aprofunda o debate ao justapor diferentes vozes e experiências em uma performance narrativa. Ainda refletindo sobre intervenções urbanas, a autora Catarina Flaksman, ao aproximar o trabalho “Museu do Homem Diagonal” da Renata Lucas e “*Conical Intersect*” de Gordon Matta-Clark, destaca como a arte questiona o caráter transitório das cidades e nos permite imaginar diferentes cenários. Em seguida, Daniel Nascimento reflete sobre a experiência errante como uma insurgência dos corpos nos territórios para gerar novas narrativas e atualização dos espaços. A partir de um olhar mais direto sobre a paisagem arquitetônica em abandono, Rafael Souza assinala a arquitetura como um “volume escultórico descontextualizado” e um “painel de representações” de diferentes manifestações visuais.

Subsequente a esse grupo de artigos, apresentamos o ensaio analítico de André Caetano sobre a obra projetada do Pavilhão Barcelona de Mies Van de Rohe a partir do conceito de re-

existência e experiência corpográfica. A seguir Juliana Sicuro e de Vitor Garcez apresentam o projeto do escritório OCO para o Museu Bispo do Rosário e o Museu de Imagens do Inconsciente, em que a prática projetual se coloca como um instrumento político.

Como um eco que não cessa a fala, diria Blanchot, a artista Luiza Baldan produz uma escrita-obra que costura uma quase-deriva narrativa sobre a experiência da paisagem urbana da cidade de São Paulo. No texto da Paola Barreto e do Lucas Amorim o espaço urbano é o lugar para um importante estudo sobre corpos negros em diáspora que, mesmo carregados por marcas coloniais, re-existem a partir de estratégias diversas, entre elas a prática artística contemporânea. Lucas Parente, por sua vez, faz um atravessamento filosófico do conceito de Zona e de *stalker* (acossador) para repensar a questão espaço-temporal e suas implicações sobre o urbanismo e a teoria da arte. Já no artigo de Adriana Sansão, Fernando Espósito e Sergi Arbusà as instalações dos infláveis do coletivo artístico *Penique Productions* são o objeto de debate para aproximar arte, arquitetura e cidade. Israel Nunes e Lucia Maria Costa por meio de um ensaio projetual na cidade de Ilhéus, Bahia, enlaçam as artes visuais e as teorias da paisagem para a construção de um novo sentido coletivo de lugar. Por fim, a revista encerra com a colaboração do Programa Imagens do Povo realizado pelo Ob-

servatório das Favelas na sessão Olhares. As imagens expressam o olhar crítico-autoral dos fotógrafos e nos mostram como a linguagem fotográfica é uma ferramenta político-social para uma re-existência dos indivíduos na cidade.

Deseja-se, que este número possa se tornar um estímulo às mais diversas abordagens sobre a temática e que a multiplicidade de olhares dos autores sobre as experiências e práticas urbanas contribua para um pensamento crítico.



**ALUGO**  
97651-0230

The background of the entire page is a photograph of a building facade with several windows. Overlaid on this is a large grid of small, square portraits of diverse people, creating a mosaic effect. The portraits are arranged in a way that they appear to be looking out from the windows of the building.

# FACHADAS PINTADAS, JANELAS QUEBRADAS:

SONHOS OLÍMPICOS NAS RUAS

DO RIO DE JANEIRO

**Dr. Raphael Soifer**

Professor Substituto em Produção Cultural  
Universidade Federal Fluminense, em Rio das Ostras

Contato: [raphael.soifer@gmail.com](mailto:raphael.soifer@gmail.com)  
Site: [raphisoifer.com](http://raphisoifer.com)

1.

22 de agosto de 2016

### Boulevard Olímpico, Zona Portuária, Rio de Janeiro

Ando pelo Boulevard Olímpico com o fantasma de Francisco Pereira Passos, o auto-declarado “Hausmann tropical” prefeito do Rio de Janeiro de 1902 a 1906 que expulsou dezenas de milhares de pessoas dos seus lares para tentar fazer a cidade ficar um pouco mais parecida com Paris.

É uma segunda-feira chuvosa e fria em que um feriado público foi declarado para marcar o fim dos Jogos Olímpicos, para amenizar a primeira fase da sua lenta decomposição e para facilitar a saída em massa de atletas, técnicos, burocratas e turistas.

#### Metodologia-fantasma olímpica:

*Para realizar pesquisas do lado de um fantasma, e se adentrar num sonho olímpico que você não queria compartilhar, basta uma combinação de um conhecimento histórico básico*

*(por mais incompleta que esse possa ser)*

*uma imaginação minimamente ativa*

*(algo que, de fato, se torna mais difícil de se exercitar durante os mega-eventos que se esforçam para providenciar experiências que, sendo devidamente compradas através de vieses oficiais, e devidamente consumidas, possam substituir qualquer imaginação individual ou coletiva)*

*um distanciamento um tanto brechtiano e uma paciência resignada*

Aqui no Boulevard Olímpico, eu e o Sr. Pereira Passos

*(seria difícil chamá-lo de Francisco, e impossível pensar nele como realmente sendo um Chico)*

nos colocamos como observadores e não-participantes, uma identificação que a invisibilidade do prefeito-fantasma talvez reforça. Mas é uma a distinção que não pesa tanto ao longo desta grande passeio pseudo-público em que participar seria observar, já que a base do envolvimento de todxs que passam pelo Boulevard seria de vadiar ou flunar por entre os muros pintados e as casas temáticas, pausando para posar em selfies e sentir a mega-escala disso tudo.

*O “Boulevard” se trata de um trecho modelo de 3,2 quilômetros*

[O] maior live site da história dos Jogos Olímpicos...  
(PREFEITURA DO RIO 2016)

*(que junta a Zona Portuária à Praça XV, frente as celebradas “superbacterias” da Baía de Guanabara. É zelosamente segurado por uma conjuntura da Guarda Municipal, Polícia Militar, Força Nacional, Polícia da Marinha e Polícia do Exército, além de soldadxs do mesmo Exército, todxs fortemente armadxs com fuzis semi-automáticos)*

...com mais de 100 shows, atrações culturais e esportivas (ibid)

como, por exemplo, um Bungee Jump patrocinado pela Nissan,  
um Balão Panorâmico patrocinado pela Skol,  
um maquete da cidade do Rio de Janeiro patrocinado pela Lego e

um espaço voltado totalmente para os jovens (ibid)

patrocinado, é claro, pela Coca-Cola.

Do lado do fantasma do prefeito morto, ando por esse *live site*

*(sem itálico no uso oficial)*

tentando entender o que, exatamente, seria um live site, já que a designação parece ter sido utilizada, no máximo, uma única vez antes, nos Jogos Olímpicos de 2012, em Londres.

Pelo visto, um live site se trata de um tipo de fusão entre uma rua fechada e um shopping aberto; um espaço teoricamente público que tem sido altamente patrocinado e regulamentado para poder se tornar altamente lucrativo, pelo menos hipoteticamente.

*(Isto é, se não for lucrativo por si só, pelo menos seria capaz de gerar ou inspirar futuros lucros).*

Esse *live site* seria, assim, uma concretização do Sonho de uma Cidade Olímpica.

O ex-prefeito, é claro, entende algo desta concretização.

Suprimindo gargalhadas, ele abre um jornal-fantasma da sua época:

...a todos nós, ainda nos parecem um sonho essa construção de porto e essa radiante promessa de longas avenidas e de amplísimos caes, saneando e aformoseando a cidade. Mas não é sonho. Já a nossa geração pode agradecer aos céos a alta graça que lhe foi concedida, de ser por ella iniciada a regeneração do Brasil. (O Malho, “Renascimento”, 13/6/1903, em DEL BRENNNA, p. 68)

O sorriso quase eufórico que eu visualizo no rosto imaginado do prefeito-fantasma enquanto ele lê se mistura com as dezenas de sorrisos dos retratos que cobrem boa parte das fachadas dos três prédios no meio do Boulevard. A única figura que não consegue se juntar aos sorrisos é o feitiço de um menino em um prédio azul, que se encosta, desleixado, por entre esses retratos.



Imagem cedida pelo autor



O menino está rodeado por dezenas de janelas quebradas. Vidro pontiagudo o cerca por todos os lados: em cima da sua cabeça, aos seus pés, atrás das suas costas, na altura dos seus olhos contemplativos e entristecidos. Mas esses cacos cortantes são quase escondidos pelos rostos sorridentes e pelos muros multicoloridos que também cercam o menino.

As janelas quebradas e os retratos felizes também cobram os dois prédios beges do lado do prédio azul. Mas vale dizer que é só no prédio azul, na altura dos olhos do menino, que uma faixa feita de plástico amarelo, pendurada de uma maneira meio torta por entre vidraças fragmentadas, adverte que o prédio está disponível para ser alugado. E vale dizer também que foi deste prédio azul que dezenas de famílias que fizeram parte de uma ocupação conhecida como Casarão Azul foram expulsas em 2009, por não caberem dentro dos planos ditos maravilhosos do Sonho de uma Cidade Olímpica que viriam a ser aplicados à esta Zona Portuária.

**...lamentavelmente, está aqui intacta, a ocupação está intacta, não foi mexida uma palha sequer, continua da mesma forma que fizeram que os moradores saíssem numa pressão muito grande, continua aqui intacta. E um desses moradores, hoje em dia, mora num espaço que poderia ser considerado um cortiço, de apenas três por três, um quarto de três por três onde moram ele, a esposa e os seis filhos. Então, é lamentável, né, estão esperando para valorizar mais ainda pela questão de especulação imobiliária, e as pessoas morando em situações completamente precarizadas.**

**(SANTOS in CONTAGEM REGRESSIVA, 8:17)**

O despejo da Casarão Azul produziu um vazio que nenhuma autoridade pública se apressava a preencher, já que, na lógica especulativa do Sonho da Cidade Olímpica, enfeitar a fachada de um prédio pode virar muito mais lucrativo que habitar sua parte interior. Dentro deste Sonho, o potencial projetado e imaginado da Cidade Olímpica vale muito mais de que a experiência fisicamente produzida e vivida por quem ali morava.

Parece contraditório, mas no caso da Casarão Azul, e da maioria dos prédios ao longo do Boulevard Olímpico, é justamente a fachada do prédio — no caso da antiga ocupação, a única “palha mexida” nos últimos sete anos — que, através do feito do menino não-sorridente, apresenta qualquer pista possível sobre o seu passado.

Um bairro estável de famílias que cuidam das suas casas, ficam de olho nas crianças dos outros e confidentemente desaprovam de intrusos não-desejados pode se tornar, dentro de alguns anos ou até alguns meses, numa selva inóspita e assustadora.

Uma propriedade é abandonada, ervas daninhas crescem, uma janela é quebrada.

(WILSON e KELLING, p. 3)

Hoje em dia, qualquer Cidade que Sonha em Ser Olímpica sonha, necessariamente, em seguir o exemplo de Rudolph Giuliani, ex-prefeito de Nova York

*e atual advogado pessoal de Donald Trump*

e aplicar o famoso modelo de “tolerância zero,” baseado na Teoria das Janelas Quebradas, que supostamente ressuscitou Nova York nos anos 1990, salvando a cidade da decadência. Qualquer Cidade que Sonha em Ser Olímpica sonha em se giulianificar. O Sonho Olímpico se esforça para refazer a cidade não através de um combate à pobreza, mas através de um esmagamento da população pobre.

Aqui, no Rio de Janeiro olímpicamente giulianificada, a repressão de pequenos delitos e a expulsão das pessoas tidas como culpadas para tais visa tornar a cidade em algo parecido com o tão sonhado Primeiro Mundo. Mas o processo giulianificador atrás do Sonho da Cidade Olímpica exerce um poder de inversão sobre os valores que, em outras circunstâncias e contextos, ele reivindica como sendo seus próprios.

Dentro do Sonho da Cidade Olímpica tão claramente fisicalizado no Boulevard, tanto o prédio vazio do ex-Casarão Azul, quanto a placa amarela que anuncia a possibilidade de alugá-lo e até as próprias janelas quebradas acabam sinalizando um certo PROGRESSO.

Aqui, a própria ausência das famílias que cuidam dos seus lares é o que está tornando o bairro supostamente estável. A presença dessas famílias seria mais de que uma inconveniência: seria o suficiente para torná-lo numa selva inóspita.

Aqui e agora, o problema com as janelas quebradas não seria os vidros pontiagudos em si, mas as pessoas que esses vidros poderiam representar, instigar e inspirar: as pessoas-caco cujos corpos carregam memórias de todo um processo esmagador da instauração de poder:

**Traços atribuídos às pessoas-caco:**

*Corpos com pele escura;*

*corpos com formas de falar ditas menos inteligíveis que a norma culta;*

*corpos com renda baixa;*

*enfim, todos os tipos de corpos que tradicionalmente habitam a Zona Portuária.*

Mas, depois que esses corpos, essas pessoas-caco, sejam tirados, as janelas em si podem permanecer quebradas.

O grafite pode se espalhar como sinal de conquista, de toda a grandeza dos Jogos, de um espírito que se diz cada vez mais internacional.

Existe um continuum de desordem. Obviamente, o assassinato e o grafite são dois crimes vastamente diferentes. Mas fazem parte do mesmo continuum, e um clima que tolera um é mais capaz de tolerar o outro. (GIULIANI 1998)

Esse continuum se destaca quando o grafite se trata de uma manobra executada por alguma pessoa-caco. Mas o continuum das fachadas dos prédios majoritariamente vazios de uma Cidade que Sonha em Ser Olímpica é totalmente outro.

Na Gamboa está o maior grafite do mundo. O painel, de 2500 m<sup>2</sup>, é assinado pelo muralista Eduardo Kobra, que tem trabalhos espalhados por mais de 20 países. A arte se chama “Etnias” e foi inspirada nos aros olímpicos que representam os 5 continentes. (REVISTA EVENTOS)

Para reverter o continuum de desordem, uma Cidade que Sonha em Ser Olímpica teria, antes de mais nada, que sumir com os tipos de corpos que poderiam cometer qualquer ação indesejável —

*seja quebrando janelas,  
grafitando  
ou, seguindo a lógica de Giuliani,  
assassinando —*

e que, antes de mais nada, poderiam remeter a selva inóspita tão assustadora para os Corpos Tidos como Suficientemente Olímpicos.

## Traços atribuídas aos Corpos Tidos como Suficientemente Olímpicos:

Corpos que tem pele suficientemente clara

*com exceções para atletas mega-especializadxs;  
turistas de lugares suficientemente distantes  
(São Paulo, nesse caso, já seria aceitável);  
figuras suficientemente exóticas para serem pintadas nas fachadas,  
como os rostos ditos “étnicos” do grafite de Eduardo Kobra;  
ou vendedorxs de cerveja;*

renda o suficiente para andar pelo Boulevard;

e, o que parece mais importante, nenhum plano de permanecer por aqui,  
a não ser que seja através de investimentos suficientemente Olímpicos.

São corpos que não tendem a ser relegados às notas de rodapé.

São corpos basicamente parecidos com o meu.

Aqui, no Sonho da Cidade Olímpica, a desordem se resolve principalmente pela  
ausência forçada.

Aqui, nem se preza pelo reparo de janelas quebradas; já basta embotá-las.

Aqui, o abandono se resolve com uma simples aplicação de rostos alheios  
em duas dimensões, sejam esses feitos de tinta ou de papel.

Começo a entender o Sonho Giulianificador de uma Cidade Olímpica como um  
projeto que, principalmente, cuida muito bem de fachadas.

## 2.

Durante todo esse mês de agosto de 2016, uma campanha de Google Tradutor  
se espalha ubiquamente pela cidade, naquelas placas iluminadas aparentemente  
chamadas de Out of House que fazem parte dos pontos de ônibus mais desenvolvidos,

*(e naquelas outras placas iluminadas que só parecem fazer parte dos pontos  
de ônibus, mas que brotam da calçada só para fazer propaganda).*

Em idiomas do mundo inteiro, essas placas dão dicas e indicações de uma dita cultura carioca generalizada

**To say hi to 5 people, you need 10 kisses.**  
**Para dizer oi a cinco pessoas, você precisa de 10 beijos.**

**“Parada” signifie beaucoup de choses.**  
**“Parada” significa muitas coisas.**

فطلل دلوي فطلل  
**Gentileza gera gentileza**

**Beleza can mean yes, cool, deal, and OK.**  
**Beleza pode significar sim, legal, fechado e tudo bem.**

Aqui, no meio do Boulevard, no cerne do Sonho, essas carioquices traduzidas brincam de ser, ao mesmo tempo, mais especificamente locais e mais historicamente significativas.

**В Порто Маравilha, улицы наш музей**  
**No Porto Maravilha, as ruas são nosso museu.**



Na Cidade que Sonha em Ser Olímpica, a memória em si, como a própria cidade, acaba se tornando em mais um produto que, mesmo sendo intangível, possui uma embalagem cuidadosamente definida e mantida. A memória é outra marca especulativamente lucrativa, uma marca que se estabelece e se propaga justamente pela ausência das pessoas-caco cujos corpos já estavam marcados. Ao longo do Boulevard, essas pessoas-caco foram expulsas; em outras partes da cidade, desde Providência à Maré, sua ausência veio, muitas vezes, através de um apagamento letal.

**17 de dezembro de 2012**

**Rua Riachuelo 46, Lapa, Rio de Janeiro**

Foi de noite quando passei por várias pessoas pintando a fachada do prédio na Rua Riachuelo 46, onde até setembro de 2010 existia a antiga ocupação Carlos Marighella. Sobre as paredes cinzentas do prédio oco, já lacradas com tijolo e cimento para evitar uma nova “invasão”, penduraram “Olhos de deus” gigantes e pintaram, repetidas vezes e em letras enormes, uma única frase:

**LIBERTE SEUS SONHOS**

**LIBERTE SEUS SONHOS**

**LIBERTE SEUS SONHOS**

Por baixo dessas palavras, em letras um pouco menores, uma outra frase se repetiu dezenas de vezes, com uma linha deixada vazia para que quem passasse por lá pudesse preencher a sua própria resposta.

**Meu sonho é \_\_\_\_\_.**

**Meu sonho é \_\_\_\_\_.**

**Meu sonho é \_\_\_\_\_.**

**Meu sonho é \_\_\_\_\_.**

**Meu sonho é \_\_\_\_\_.**

**Meu sonho é \_\_\_\_\_.**

**Meu sonho é \_\_\_\_\_.**

Cinco anos antes da inauguração do Boulevard, o grafite outrora tão ameaçador já mostrava a sua plena utilidade na Cidade que Sonha em ser Olímpica; na fachada da antiga ocupação Carlos Marighella, apelava por palavras para preencher frases que ficariam incompletas sem a intervenção de quem viesse de fora; palavras para preencher esses espaços deixados em branco.

*De fato, a expulsão dos moradores de Carlos Marighella, ou de qualquer outra ocupação do centro do Rio de Janeiro, tende a deixar o espaço esvaziado mais branco; isto é, menos negro, com menos corpos de pele escura e – apesar de qualquer intervenção feita à tinta – menos colorido.*

Uma vez que as pessoas-caco estejam retiradas à força, esses espaços só poderão ser preenchidos pelos sonhos de quem passa ali sem a intenção de ficar.

A cidade-marca se inverte no sonho facilmente vendido, empacotado e facilmente esquecido; se torna um sonho coletivo de deixar as nossas marcas pela cidade. Assim, os sonhos de quem nunca nem sequer entrou no prédio da antiga ocupação Carlos Marighella se carimbam por sua fachada, atestando ao apagamento decisivo daquele passado.

*Como no caso da Casarão Azul, o prédio em que existia a ocupação Carlos Marighella também está vazia desde o desalojo forçado das mais ou menos 40 famílias que a habitavam.*



Imagem cedida pelo autor

### 3.

21 de agosto de 2016

**Boulevard Olímpico, Zona Portuária, Rio de Janeiro**

Perambulo sozinho pelo Boulevard na última noite dos Jogos.

*O fantasma de Francisco Pereira Passos pode até estar presente;  
provavelmente está, mas não sou eu que o invoco nesse exato momento.*

Por todo lado, esse Rio de Janeiro que Sonha em Ser Olímpico  
se enfeita, se marca para mostrar como teria virado um destino mundial por excelência,  
para comprovar seu caráter altamente internacional.

O jogo de se juntar às marcas  
de ser marcadx por marcas  
ou, mais dificilmente, de deixar sua própria marca sobre essas marcas  
continua a todo vapor.

*Nesse jogo, é claro, a cidade em si seria a marca principal.*

Além da escala esforçadamente mega das atividades patrocinadas pelas maiores  
marcas do planeta, há outros esforços que se dizem tão internacionais quanto,  
mesmo operando em escalas bem menores

*(mas ainda autorizadas):*

ao longo do Boulevard, food trucks vendem comidas ditas típicas de lugares  
ditos exóticos

*(por serem colocados assim, em inglês, os food trucks negam, implicitamente, qualquer  
semelhança com o tradicional podrex, mesmo quando brincam de apropriá-lo):*

desde os tacos do México  
às batatas fritas da Bélgica  
ao sorvete dos Estados Unidos  
e a uma pizza que se esforça a se proclamar italiana.



## Nota de rodapé anti-metodológica

*No outro lado do Boulevard,  
um food truck posto na Praça XV  
se descreve simplesmente como Subúrbio;  
Em meu zelo por me estabelecer como sendo um observador  
que mostra seu engajamento por não participar ativamente com os ditos destaques  
do Boulevard, não gasto nenhum dinheiro nessas perambulações.  
Sendo assim, não provo a comida de nenhum desses food trucks.  
Nem chego a averiguar qual seria o cardápio de um food truck suburbano-chique.  
Além do meu vegetarianismo, isso se deve a um cansaço e a uma revolta  
que nunca se diriam metodológicxs mas que, sem dúvida, são componentes  
cruciais da minha pesquisa.*

Dentro desse esforço para se marcar, desse marketing em que a cidade abrange o mundo inteiro, o lado avesso

*mas igualmente importante*

seria mostrar o mundo inteiro sendo marcado pela Cidade que Sonha em Ser Olímpica.

Em outra jogada clássica de sinédoque, tanto vale marcar a parte pelo todo ou o todo pela parte. Assim, não é só que o Rio de Janeiro seria o mundo inteiro; o mundo inteiro também estaria se tornando no Rio de Janeiro.

Esse sentimento se proclama em gritos fluorescentes a uns poucos metros da antiga Casarão Azul, onde um quiosque literalmente eletrificado e iluminado do jornal O Globo promete colocar

## **VOCÊ NA CAPA.**

sob a manchete

**O mundo todo é carioca.**

**O mundo todo é carioca.**

**O mundo todo é carioca.**

Ser carioca, nesse caso, se junta a identidade ao consumo. Pertencer à Cidade que Sonha em Ser Olímpica exige um *buy-in*, uma vontade de consumir que teria menos a ver com comprar produtos específicos e mais com aceitar o especulativismo que se ostenta ao longo do Boulevard: aceitar a possibilidade de tudo isso render, e render muito; aceitar uma *passabilidade* carregada por corpos individuais e, além do mais, aceitar um poder de esquecimento ou de uma falta de curiosidade sobre as pessoas-caco,

*cariocas, na sua grande maioria,*

que teriam sido escondidas ou apagadas para que o Sonho pudesse seguir.

*Ressaltando aqui que a minha branquitude gringa e/ou gringuce branca faz com que eu possa me colocar muito facilmente dentro do Sonho sem nenhuma tentativa por parte de nenhuma autoridade de me tirar. Ou seja: faço parte deste “todo mundo” que está liberado a consumir a carioquice.*

É claro que o espaço físico deste pertencimento-sonho carioca não abrange a cidade inteira. Ele não se restringe completamente ao Boulevard da Zona Portuária, nem aos demais espaços oficializados para os Jogos e pelos Jogos,



Imagem cedida pelo autor

1.

---

No original, “*The less you speak to Cariocas, as natives of Rio are known, the more you will enjoy this place*”.

mas se dissipa facilmente com simples deslocamentos, como a minha deriva perdida à procura da Vila Autódromo.

Por aqui, nem precisa andar tanto: a alguns poucos metros para fora do Boulevard e para dentro deste Porto dito Maravilha, boa parte das ruas, se não a maioria, se encontram impassíveis, cheias de entulho, de lixo, de canos quebrados boiando por entre poços de água e esgoto.

Mesmo que o entulho e o esgoto não acabem de vez com o Sonho, eles reforçam como são capengas as fachadas que formam uma espécie de fronteira entre, por um lado, a Cidade Que Sonha em ser Olímpica, e, por outro, o Rio de Janeiro que esse Sonho se esforça tanto para tapar, expulsar ou apagar. Por trás do Boulevard, ou mesmo dentro do Boulevard — alias, por toda a cidade — ainda dá para sentir uma poeira assombradora. E nem é preciso saber nomear essa poeira para senti-la

Quanto menos você fala com os cariocas, como são conhecidos os nativos do Rio, mais você desfrutará deste lugar. ■ (SEGAL, New York Times, 10 de agosto de 2016)

O conselho do New York Times é tão preciso quanto esdrúxulo. Porque, de fato, a Cidade que Sonha em Ser Olímpica também sonha em apagar qualquer traço que poderia abafar as suas ambições.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

DEL BRENNNA, Giovanna Rosso, org. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: A cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

GIULIANI, Rudolph. “*The Next Phase of Quality of Life: Creating a More Civil City*”. Discurso. 24 de fevereiro de 1998. <http://home.nyc.gov/html/records/rwg/html/98a/quality.html>. Acesso em: 25 de abril de 2019

REVISTA EVENTOS. “*Oito países mantêm casas de hospitalidade na Paralimpíada*”. 6 de setembro de 2016. <http://www.revistaeventos.com.br/RIO-2016/Oito-paises-mantem-casas-de-hospitalidade-na-Paralimpiada/39719>. Acesso em: 25 de abril de 2019

SANTOS, Jorge. Entrevista. In *Contagem Regressiva: Remoções*. (documentário) Dirigido por Luiz Carlos de Alencar. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=D2ldgKhkxh0>. Acesso em: 25 de abril de 2019

SEGAL, David. “*Many Soldiers, Few Signs, Long Lines: The Rio Games Beyond the TV Screen*”. In New York Times, 10 de agosto de 2016. <https://www.nytimes.com/2016/08/11/sports/olympics/rio-games-2016-beyond-the-tv-screen.html>. Acesso em: 25 de abril de 2019

WILSON, James Q. e KELLING, George L. “*Broken Windows: The Police and Neighborhood Safety*.” In Atlantic Monthly, março de 1982. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/4465/>. Acesso em: 25 de abril de 2019



# NA POEIRA DAS RUAS:

RENATA LUCAS E GORDON MATTA-CLARK

**CATARINA FLAKSMAN**

Mestre em história da arte, Pratt Institute,  
Nova York. Graduação em arquitetura,  
PUC-Rio.

Contato: [catarina.flaksman@gmail.com](mailto:catarina.flaksman@gmail.com)

“Me interessa muito trabalhar o dentro e o fora, o formal e o informal, o projeto de cidade e o que a cidade é de fato, o projeto de porto e o que permanece dele.”

Renata Lucas <sup>1</sup>

A partir de 1960, a arte expandiu para além dos limites institucionais e físicos de museus e galerias. Artistas como Dan Graham, Robert Smithson e Gordon Matta-Clark — integrantes dos movimentos da arte conceitual e *land art* nos Estados Unidos — começaram a enxergar a escolha do sítio como parte fundamental do processo criativo (HOGUE, 2004, p.57). Estendendo-se ao ambiente natural e construído, a arte tornou-se um modo de questionar, revelar e transformar as condições sociais, econômicas, políticas e espaciais que definem um certo lugar e determinam sua experiência. O legado da arte *site-specific* está presente no trabalho de Renata Lucas, especialmente em suas intervenções urbanas capazes de revelar as forças invisíveis que dão forma ao ambiente construído. Este artigo traça um paralelo entre sua série “Museu do Homem Diagonal” (Rio de Janeiro, 2014) e *Conical Intersect* de Gordon Matta-Clark (Paris, 1975). Através de uma análise destes trabalhos e de seus diferentes contextos históricos e geográficos, este artigo busca demonstrar como os dois artistas criam um diálogo entre seus trabalhos, o ambiente urbano em transformação e os habitantes da cidade. Conectando passado, presente e futuro, estas intervenções tornam-se atos de insurreição (BASCIANO, 2015, p.90) em meio às rápidas transformações da cidade.

1.

Citação da artista concedida ao jornal O Globo (RUBIN, 2014).

2.

Lucas faz uma análise profunda das estratégias presentes em seu trabalho em sua tese de doutorado, *Visto de dentro, visto de fora* (Universidade de São Paulo, 2008).

---

“ Ainda que oriundos de estratégias simples que muitas vezes têm como intuito revelar situações existentes, os trabalhos de Lucas são capazes de transformar a percepção de nosso entorno, perturbando seu funcionamento usual e desorientando o público. ”

---

Renata Lucas (Ribeirão Preto, 1971) cria instalações *site-specific* que muitas vezes vão além dos limites institucionais, expandindo-se para as ruas e confundindo as fronteiras entre interior e exterior, assim como entre público e privado. Ainda que oriundos de estratégias simples que muitas vezes têm como intuito revelar situações existentes, os trabalhos de Lucas são capazes de transformar a percepção de nosso entorno, perturbando seu funcionamento usual e desorientando o público. <sup>2</sup> Este é o caso de Cruzamento, de 2003, no qual a artista cobriu o cruzamento de duas ruas no Rio de Janeiro com placas de compensado; de Matemática Rápida, onde ela duplicou elementos urbanos — como postes de luz e canteiros — em uma rua de São Paulo; e de *Venice Suitcase*, criado para a Bienal de Veneza de 2009, no qual Lucas pavimentou áreas cobertas por cascalho no Giardini e no Arsenale, sugerindo assim a existência de uma rua asfaltada sob a superfície.

Lucas herdou o legado da abstração geométrica e da arte participativa dos artistas neoconcretistas das décadas de 50 e 60, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, mas foi também fortemente influenciada pelas intervenções espaciais que surgiram com a arte conceitual e *land art* nos Estados Unidos — principalmente pelo trabalho de Matta-Clark (PEDROSA, 2014, p.180). Entretanto, Lucas é parte de uma nova geração de ar

tistas cujo trabalho dá continuidade, em grande parte, aos desenvolvimentos mais recentes em arte, particularmente ao que Nicolas Bourriaud identificou como estética relacional em seu livro homônimo de 1998. Definido como “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p.19), o termo foi criado por Bourriaud para caracterizar o trabalho de artistas como Rikrit Tiravanija, Pierre Huyghe e Liam Gillick no anos 90. A arte relacional, portanto, não estabelece uma “relação um-a-um entre obra de arte e espectador” (BISHOP, 2004, p.54, tradução da autora), mas, ao contrário, exige que seu significado seja elaborado coletivamente, como resultado da relação entre público, contexto e obra de arte. O trabalho de Lucas — em particular suas intervenções em espaços públicos — é enraizado nesta ideia, criando situações nas quais os espectadores (tanto o público de arte quanto transeuntes desinformados) se tornam participantes, estabelecendo novas relações com seu entorno.

As intervenções de Lucas na região portuária do Rio de Janeiro em 2014, parte de sua série intitulada “Museu do Homem Diagonal,” tiveram como objetivo refletir sobre as rápidas transformações urbanas em curso na região através da criação de um diálogo entre passado, presente e um futuro iminente, construindo então uma espécie de cenário intermediário entre eles. Reunindo arte sonora, performance e intervenção arquitetônica, o trabalho de Lucas foi comissionado como parte do projeto premiado pelo Absolut Art Award de 2013. Sem limitações referentes ao escopo do projeto, Lucas começou a construir um lugar baseado na realidade que mais a interessava: “a transformação da paisagem urbana (e humana) da zona portuária” (DRUMMOND, 2014, p.41) do Rio de Janeiro — a cidade onde vive desde 2007. Como parte do projeto de revitalização do Porto Maravilha, uma iniciativa do governo estadual e federal que teve início em 2009, a área de 5 milhões de metros quadrados foi rapidamente transformada, em grande parte devido às Olimpíadas de 2016, sediadas na cidade. <sup>3</sup>

A região portuária foi uma área estratégica para trocas comerciais durante os séculos XVIII e XIX e escavações realizadas em 2011 revelaram que a região abrigava um dos maiores mercados de escravos do mundo, assim como o Cemitério dos Pretos Novos (DAFLON, 2016). Porém, o projeto de revitalização urbana ignorou a complexa história da região e, ao contrário, importou um modelo de desenvolvimento colocado em prática no mundo inteiro, refletindo a homogeneização do capitalismo global. O projeto incluiu a reestruturação do sistema de transporte (com a demolição do viaduto da Perimetral, a criação de túneis e a implementação de uma linha de VLT), a demo-

---

“ [...] o projeto de revitalização urbana ignorou a complexa história da região e, ao contrário, importou um modelo de desenvolvimento colocado em prática no mundo inteiro, refletindo a homogeneização do capitalismo global. ”

---

---

“[...] a região portuária continua apagando seu passado, construindo um projeto de cidade baseado na criação de uma imagem moderna, global e espetacular.”

---

lição de armazéns, a renovação e reutilização de edifícios existentes e a construção de novos hotéis, edifícios residenciais e comerciais, e equipamentos culturais. Entre os novos empreendimentos estão o Museu do Amanhã, projetado pelo renomado arquiteto espanhol Santiago Calatrava e inaugurado em 2015, e o Museu de Arte do Rio (MAR), inaugurado em 2013 com projeto de revitalização de Bernardes & Jacobsen. Seguindo um plano de desenvolvimento urbano que prioriza a especulação imobiliária, a região portuária continua apagando seu passado, construindo um projeto de cidade baseado na criação de uma imagem moderna, global e espetacular. Como o escritor Oliver Basciano sugere em seu artigo para a ArtReview:

Se uma cidade em processo de regeneração é a imagem perfeita da saúde ideológica do capitalismo tardio — conforme o capital passa da esfera pública à privada e os ricos se apropriam do espaço dos pobres — então os trabalhos públicos de Lucas podem ser vistos não apenas como comentários, mas também como tentativas de desestabilizar o cenário (BASCIANO, 2015, p.90, tradução da autora).

Instalado durante a feira de arte anual ArtRio, quando galerias de arte nacionais e internacionais ocupam um dos armazéns no bairro da Gamboa atraindo artistas, colecionadores e amantes da arte à área portuária, o trabalho de Lucas ultrapassou as fronteiras da feira e chamou a atenção para seu entorno em transformação. Confundindo os limites entre interior e exterior, as sete intervenções de Lucas foram espalhadas em uma grande área entre o então recém-aberto Museu de Arte do Rio (MAR) e a ArtRio, convidando tanto o público de arte quanto transeuntes desatentos a olhar para seu entorno em transformação através de uma nova perspectiva. Apesar da artista ter proposto um itinerário para guiar o público por seus trabalhos, suas sutis intervenções também obtinham grande impacto quando vistas separadamente, instigando a percepção dos transeuntes.

Lucas explica que sua série “Museu do Homem Diagonal” pretende criar “um caminho diagonal — literal e metafórico — através da paisagem urbana, convidando o público a simultaneamente considerar a história, o presente e o futuro do local” (LUCAS, 2014).<sup>4</sup> Para alcançar este objetivo, Lucas fez uso de estratégias comuns a muitos de seus trabalhos, nos quais o sítio estimula sua imaginação (DESCLAUX, 2007, p.54). Suas intervenções em edifícios existentes criaram novas situações que, por desestabilizarem o funcionamento usual dos espaços, tornaram-se “atos de insurreição,” como sugere Basciano (BASCIANO, 2015, p.90). Tais atos incluíram um

### 3.

Para informação sobre o projeto do Porto Maravilha, ver <http://www.portomaravilha.com.br/>.


### 4.

Citação extraída de matéria publicada na revista DASartes em 21 de outubro de 2014.



toca-discos cravado no chão tocando a mesma música repetidamente; vendedores de rua contratados para vender discos, pipoca e um holograma evocando o passado da região; colunas de edifícios pintadas, aludindo à reutilização da arquitetura existente; e a criação de uma grande porta giratória resultante de um corte na fachada de um armazém. As intervenções, que podem ser vistas como atos de revolta contra os planos de regeneração da cidade, revelaram algumas das camadas ocultas que dão forma ao ambiente urbano, questionando o modelo de cidade em implementação e seu desprezo pelo passado.

Lucas criou uma série de situações que evocavam, ao mesmo tempo, a história do bairro e seus possíveis futuros. Pela primeira vez em sua carreira, a artista incluiu performance em seu trabalho, contratando vendedores de rua para agirem como faziam antes da área ser regenerada. Com isto, pretendeu chamar atenção à formalização da região e ao deslocamento decorrente dela. A conversão do terminal rodoviário Mariano Procópio em um museu — hoje, o MAR — não apenas transformou a paisagem urbana da região, mas também sua paisagem humana, como Lucas observa. Os vendedores ambulantes que antes supriam a demanda daqueles que esperavam o ônibus nos arredores da Praça Mauá, o maior espaço público da região, logo desapareceram, deixando as calçadas renovadas em torno do novo museu praticamente vazias.

Ao trazer os vendedores de volta às ruas, Lucas teve como objetivo evocar o passado recente da área, ainda presente na memória de algumas pessoas que continuavam a formar filas para o ônibus nos arredores — criando, assim, o que a artista descreve como uma “coreografia do deslocamento” (JOVANOVIC, 2014). No entanto, ela não apenas re-populou as ruas com vendedores, mas também criou uma obra para eles venderem: uma imagem lenticular mostrando o edifício do museu antes e depois de sua renovação — primeiro como o hospital militar e terminal rodoviário, com suas colunas de tijolo e janelas tradicionais; e depois como o museu, branco, com uma nova cobertura ondulada conectando os dois edifícios e uma fachada de *brise-soleil* em vidro (Fig. 1).  Outros vendedores, no entanto, vendiam discos, e um outro comandava um carrinho de pipoca conectado à fachada de vidro da sede do Porto Maravilha (Fig. 2), enchendo seu interior com pipoca em uma tentativa de fundir a informalidade, anteriormente característica das ruas, com a formalidade do projeto de renovação urbana em curso.

## 5.

As imagens lenticulares de Lucas também eram vendidas dentro da ArtRio, a preços mais altos, refletindo o objetivo da artista em questionar não apenas o mercado da arte mas também a própria definição de obra de arte.



Fonte: Renata Lucas, “Museu do Hom

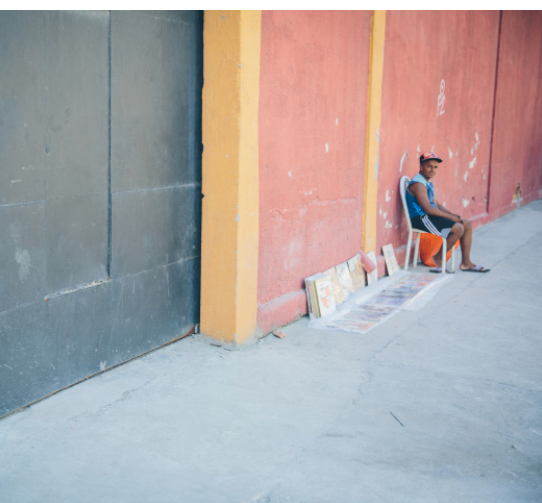
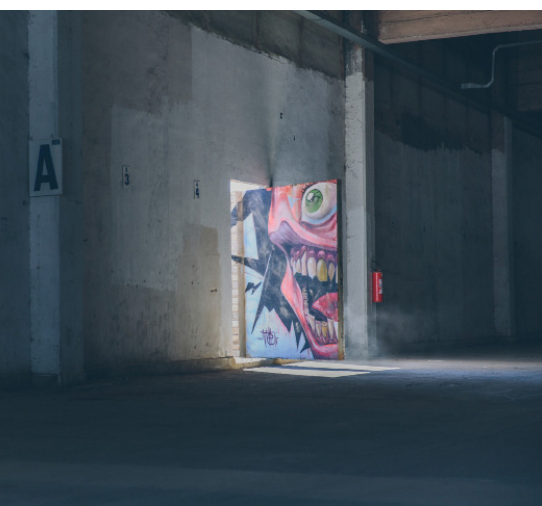




em Diagonal," Rio de Janeiro, 2014 | Roberto Chamorro | Cortesia da artista e Galeria Luisa Strina







Fonte: Renata Lucas, "Museu do Homem Diagonal," Rio de Janeiro, 2014 | Roberto Chamorro | Cortesia da artista e Galeria Luisa Strina

Enquanto estas primeiras intervenções criavam uma tensão entre passado e presente, outras imaginavam possibilidades para o futuro. Lucas pintou algumas das colunas brancas do MAR de marrom e algumas das colunas marrons do edifício da Justiça Federal de branco (Fig 3), sugerindo assim um cenário em que outros prédios do entorno poderiam se transformar em museus e o museu poderia voltar à sua função original como terminal rodoviário. Estas sutis intervenções arquitetônicas enfatizavam a natureza transitória da cidade, evidente na rápida transformação urbana então em curso na região portuária. Mas, ao contrário do desenvolvimento urbano impositivo, os trabalhos de Lucas faziam constante referência ao passado, convidando o público a olhar para o seu entorno e questionar a perda de memória decorrente das transformações em curso.

A ideia de uma diagonal — representando o cruzamento entre passado, presente e futuro — esteve fisicamente presente em uma das intervenções da artista. Ao cortar as paredes externas de um galpão temporariamente utilizado como garagem de ônibus e criar uma enorme porta giratória, a artista fez com que visitantes cruzassem o interior através de um caminho diagonal delimitado pelos ônibus estacionados. A nova porta giratória visava trazer o exterior para dentro e o interior para fora. A parede grafitada em frente aos escombros da recém-demolido Perimetral era trazida para dentro, enquanto a intocada parede branca do interior do galpão era exposta para a rua (Figs. 4, 5 e 6). Novamente trabalhando no limite entre interior e exterior, assim como entre formal e informal, Lucas convidava o público a experienciar um espaço em transformação que normalmente estaria distante e inacessível. Atraindo a imaginação de visitantes e transeuntes, a porta giratória representava a intenção da artista de promover um diálogo entre a cidade e seus habitantes.

A última intervenção de Lucas se deu nos fundos da ArtRio, onde a artista instalou um toca-discos no chão entre o armazém e a calçada — apenas metade dele era visível da rua (Fig.7). Um disco tocava a mesma canção repetidamente, mas a música só podia ser ouvida ao se aproximar da fachada, já que as caixas de som estavam dentro do armazém. Enquanto a letra de Sinal Fechado, interpretada por Chico Buarque, repetia "Eu sumi na poeira das ruas," <sup>6</sup> um vendedor ambulante vendia discos ali perto, lembrando os transeuntes do deslocamento causado pelo projeto de regeneração urbana em curso. Ao evocar deslocamento e memória como reação à transitoriedade da cidade, pode-se pensar que a série de intervenções de Lucas segue os passos do trabalho de Matta-Clark.

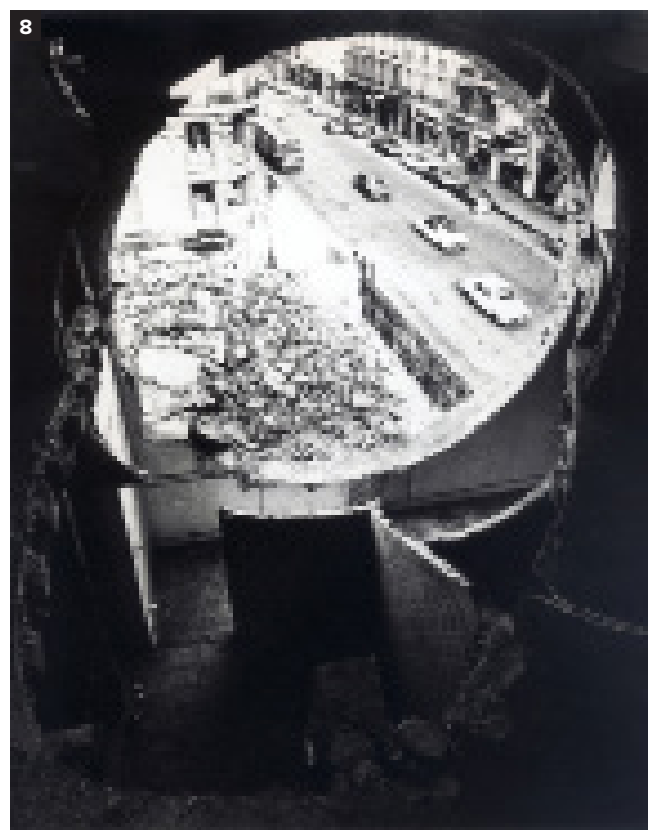
## 6.

Composta por Paulinho da Viola em 1969, a canção foi interpretada por Chico Buarque e deu nome ao seu disco lançado em 1974.

Apesar de fazerem parte de diferentes gerações e contextos, Lucas e Matta-Clark compartilham uma série de semelhanças em suas abordagens à arte. Matta-Clark (Nova York, 1943-1978) estudou arquitetura na época em que o minimalismo, a arte conceitual e a *land art* expandiam os limites da prática artística, confundindo as fronteiras entre arte e arquitetura. Influenciado por seus contemporâneos, Matta-Clark criou intervenções arquitetônicas que logo seriam parte do que Rosalind Krauss identificaria como “o campo expandido da escultura” (KRAUSS, 1979, p.30-44). Mas os trabalhos *site-specific* de Matta-Clark, ao contrário dos de Lucas, eram geralmente fora do alcance direto do público, que só obtinha acesso aos trabalhos através de sua documentação — fotografias, colagens, filme e, às vezes, fragmentos arquitetônicos extraídos de edifícios e trazidos para o espaço da galeria de arte.

Difundido por meio de fotografias e filme, *Conical Intersect*, uma intervenção arquitetônica em Paris durante a Bienal de 1975, foi um dos poucos trabalhos de Matta-Clark a proporcionar uma relação direta com o público — neste caso, em sua maioria transeuntes desinformados. Uma análise desta intervenção revela as muitas semelhanças que permeiam os trabalhos de Matta-Clark e Lucas, assim como a habilidade dos dois artistas em responder à transformação urbana e trazer à tona as camadas invisíveis que dão forma às cidades contemporâneas.

Matta-Clark foi um pioneiro na criação de intervenções em edifícios abandonados cujo intuito era revelar o que de alguma forma já estava presente. O artista realizou uma série de cortes em edifícios como parte do trabalho definido por ele como “anarquitectura,” ou “uma simples manipulação de ideias metafóricas levemente relacionadas a uma categoria específica, neste caso a arquitetura” (SUSSMAN, 2007, p.24, tradução da autora). A carreira de Matta-Clark teve início em Nova York na década de 1970, quando a cidade era marcada pela decadência urbana, violência e edifícios abandonados. No entanto, Nova York também estava nos primeiros estágios da transformação que culminaria na cidade que conhecemos hoje. Enquanto o sul de Manhattan era transformado em um centro corporativo nacional — marcado pela construção das torres gêmeas do World Trade Center —, avenidas conectando o leste e o oeste da ilha eram construídas, resultando na demolição de edifícios e na transformação de bairros. Em meio a essas mu-



Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, Paris, 1975. Coleção M HKA, Antuérpia.

---

“ Uma análise desta intervenção revela as muitas semelhanças que permeiam os trabalhos de Matta-Clark e Lucas, assim como a habilidade dos dois artistas em responder à transformação urbana e trazer à tona as camadas invisíveis que dão forma às cidades contemporâneas. ”

---



Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, Paris, 1975. Coleção M HKA, Antuérpia

danças, Matta-Clark reagiu com uma estratégia de “conclusão através de remoção” (SUSSMAN, 2007, p.21, tradução da autora), evocando assim a destruição como forma de insurreição.

Os primeiros “atos de guerrilha urbana” (SUSSMAN, 2007, p.21) em edifícios abandonados de Nova York se tornariam institucionalizados graças à Bienal de Paris de 1975. *Conical Intersect* foi a resposta de Matta-Clark à regeneração urbana em curso no bairro parisiense de Les Halles, onde edifícios antigos eram demolidos para dar lugar a novos empreendimentos — entre eles

o icônico Centro Georges Pompidou, projetado por Renzo Piano e Richard Rogers como um centro cultural e de arte contemporânea. Em meio a essas transformações, Matta-Clark realizou cortes circulares nas paredes e pisos do último par de edifícios históricos que permaneciam de pé na rua Beaubourg (Fig. 8).

Ao criar um vazio em forma de cone conectando os dois edifícios, Matta-Clark estabeleceu uma relação de contraste entre os prédios em destruição, sua intervenção e a “rigidez tecnológica” (SUSSMAN, 2007, p.29) da nova arquitetura do

Pompidou (Fig. 9). Fazendo referência ao “buraco” decorrente da demolição do histórico mercado atacadista de alimentos Les Halles em 1969 e às escavações que se iniciaram em 1972 para a construção do Pompidou, o “buraco” criado por Matta-Clark foi estrategicamente planejado (JENKINS, 2011, p.8). Correspondendo à forma e ao ângulo das escadas rolantes tubulares na fachada do Pompidou, *Conical Intersect* se propunha a “transformar a estrutura em um ato de comunicação” (JENKINS, 2011, p.12, tradução da autora), criando um diálogo entre a intervenção, o Pompidou em ascensão e os moradores da cidade. Ainda que o trabalho não fosse aberto ao público devido aos riscos de segurança de seu canteiro de obras, a grande escala e a impressionante forma da intervenção provavelmente intrigaram os transeuntes que assistiam ao vazio em construção da calçada. Ao possibilitar esta relação, Matta-Clark convidou os habitantes da cidade a observar e questionar a destruição do bairro histórico e seu futuro iminente como um *hub* cultural modernizado.

O bairro de Les Halles foi completamente transformado desde o início do projeto de renovação urbana dos anos 70. O resultado não foi apenas a demolição de edifícios históricos, mas também o deslocamento da população de classe mais baixa, o surgimento de novos empreendimentos comerciais e a crescente presença de turistas na região — em grande parte devido à

inauguração do Pompidou. Assim, a intervenção arquitetônica de Matta-Clark em Paris se assemelha à série de intervenções de Lucas no Rio de Janeiro, reagindo à rápida transformação da cidade e ao seu desprezo pelo passado. Ainda que em diferentes contextos históricos, as duas cidades passavam por um processo de revitalização semelhante, com a implementação de estratégias que pretendiam modernizar e formalizar bairros a fim de atrair novos investimentos, apagando assim o seu passado e deslocando a população que antes ocupava a região.

Tanto “Museu do Homem Diagonal” quanto *Conical Intersect* visavam a criação de um diálogo entre seu entorno em transformação e os habitantes da cidade através de intervenções urbanas — ou atos de insurreição — que se propunham a desestabilizar seus respectivos cenários. Enquanto o trabalho de Matta-Clark aproveitou-se da inevitável destruição de edifícios a fim de evidenciar a memória da cidade que deixava de existir, as intervenções de Lucas se propunham a desestabilizar levemente os edifícios existentes a fim de imaginar possibilidades para uma cidade que ainda não existia. Os dois artistas, porém, partem da ideia de que o espaço urbano “poderia se tornar um lugar de liberdade e imaginação psíquica e física” (SUSSMAN, 2007, p.14, tradução da autora). Como a música no toca-discos cravado na calçada sugere, a poeira das ruas pode trazer futuros diversos e a arte é capaz de nos incentivar a imaginá-los.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- BASCIANO, Oliver. *Renata Lucas*. ArtReview, Londres, abril 2015, p. 88-92. Disponível em: [https://artreview.com/features/april\\_2015\\_feature\\_renata\\_lucas/](https://artreview.com/features/april_2015_feature_renata_lucas/). Acesso em 28 abril 2019.
- BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October n.110, outono 2004, p. 51-79.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DAFLON, Rogério. *O Porto Maravilha é Negro*. Pública, 19 julho 2016. Disponível em: <https://apublica.org/2016/07/o-porto-maravilha-e-negro/>. Acesso em 28 abril 2019.
- DESCLAUX, Vanessa. Renata Lucas. In: Morgan, Jessica e Wood, Catherine (ed.). *The World as a Stage*. Londres: Tate Publishing, 2007.
- DRUMMOND, Maria Clara. *Cidade em Fluxo*. Bamboo n. 41, novembro 2014. Disponível em: <https://medium.com/@claradrummond/cidade-em-fluxo-38c11401f8dd>. Acesso em 20 abril 2019.
- HOGUE, Martin. *The Site as Project: Lessons from Land Art and Conceptual Art*. Journal of Architectural Education 57, n. 3, fevereiro 2004, p. 54-61.
- JENKINS, Bruce. *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect*. Londres: Afterall Books, 2011.
- JOVANOVIC, Rozalia. *Renata Lucas's 'Museum of the Diagonal Man' comes to Rio de Janeiro*. Artnet news, 29 setembro 2014. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/renata-lucas-museum-of-the-diagonal-man-comes-to-rio-de-janeiro-110186>. Acesso em 28 abril 2019.
- KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea n.1, 1984, p. 128-137. Publicado originalmente em 1979.
- PEDROSA, Adriano. Renata Lucas. In: *Vitamin 3D: New Perspectives in Sculpture and Installation*. Londres: Phaidon Press, 2014.
- Renata Lucas no Pier Mauá*. DASartes, 21 outubro 2014. Disponível em: <http://dasartes.com/agenda/renata-lucas-no-pier-maua/>. Acesso em 28 abril 2019.
- RUBIN, Nani. *Renata Lucas lança, na região portuária, as interferências do seu 'Museu do Homem Diagonal'*. O Globo, 12 setembro 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/renata-lucas-lanca-na-regiao-portuaria-as-interferencias-do-seu-museu-do-homem-diagonal-13897158>. Acesso em 28 abril 2019.
- SUSSMAN, Elisabeth. The Mind is Vast and Ever Present. In: Sussman, Elisabeth (ed.). *Gordon Matta-Clark: You Are the Measure*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 2007.







# FUROS DE ENCRUZILHADA

UMA TRANSURBÂNCIA  
NO DISPOSITIVO  
MURO DO RAMAL  
FERROVIÁRIO SANTA  
CRUZ – RIO DE  
JANEIRO

**DANIEL MILAGRES NASCIMENTO**

Doutorando do PROARQ/FAU-UFRJ,  
mestre em Arquitetura pelo PPGArq/  
PUC-Rio, 2018.

Contato: [danielmilagres@gmail.com](mailto:danielmilagres@gmail.com)



1



Figura 1. Furo de passagem no ramal ferroviário Santa Cruz, Rio de Janeiro.

## 1\_Imerso em encruzilhadas

A encruzilhada [...] é o lugar das incertezas, das veredas e do espanto de se perceber que viver pressupõe o risco das escolhas. Para onde caminhar? A encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio. O que dizemos dessa história toda é que em nossas vidas nós mesmos encantamos. Há que se praticar o rito; pedimos licença ao invisível e seguimos como herdeiros miúdos do espírito humano, fazendo do espanto o fio condutor da sorte. Nós que somos das encruzilhadas desconfiamos é daqueles do caminho reto. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 24)



Há muito tempo eu imaginava que seria possível furar os muros da ferrovia. Tanto território supostamente controlado, tanta obstrução e securada, convocou internamente rompimento, movimento, água. Nas primeiras caminhadas nas margens do ramal ferroviário Santa Cruz, no Rio de Janeiro, percebi que já aconteciam rupturas, violações, furos nestes muros que me pareciam intocáveis por tanto tempo enquanto morador do subúrbio. A inquietação provocada por estes movimentos estabeleceu o fio que instaurou as condições de experimentação que se deram no meu trabalho de mestrado <sup>1</sup>, do qual apresentarei uma de suas três partes neste artigo.

A historiografia hegemônica dos subúrbios do Rio de Janeiro reforça o discurso da necessidade de construção destes muros para evitar acidentes ao controlar a passagem de pedestres sobre a via férrea (ABREU, 2010, p. 50). Não somente isto, foca-se na divisão que a ferrovia provoca nos territórios do subúrbio carioca e baixada fluminense (LINS, 2010, p. 139), entendendo sempre esta infraestrutura como uma barreira, um limite. Percebo que estes discursos movimentam certo debate sobre a ferrovia, no entanto, parecem contribuir para a manutenção destes muros de pé, não somente isto, pouco tocam nos movimentos de resistência a este limite tão presente nestas margens ferroviárias.

Tendo isto em vista, entendo que estes muros não são meros elementos ou fatos urbanos: são mediadores nestes lugares, são dispositivos. Gilles Deleuze, já nos anos 1970, atualiza a discussão iniciada por Michel Foucault sobre esta noção e diz “Mas o que é um dispositivo? Em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear [...] Desemaranhar as linhas de um dispositivo é [...] traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas [...]” (DELEUZE, publicação eletrônica).

Este novelo é composto por forças discursivas, que formam linhas de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetividade, dentre muitas outras, que por sua vez constroem tudo aquilo que se sabe (e não sabe) e que se pode (e não pode) neste dispositivo. Todas estas linhas que o compõem estão divididas entre aquilo que estratifica, que constrói a história conhecida do dispositivo, formando suas linhas de estratificação e aquilo que o atualiza, que promove o movimento, a criatividade, o novo, o devir nele, formando suas linhas de atualização.

Sendo assim, o “furar” nestes muros é uma ação que tende a compor linhas de atualização, na medida em que opera no regime do ilegal, do invisível e do imprevisível neste dispositivo. No entanto, são furos que exercem, em sua maioria, a função de atravessamento, como passagens de meio fortemente atreladas a este caráter funcional e tendem a compor, com o tempo, linhas de estratificação no dispositivo muro.

O caminhar é a via escolhida de reposicionamento corporal e de imersão nos devires. Porém, um outro caminhar: a partir da leitura de Francesco Careri em *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, e de Paola Berenstein Jacques, em *Elogio aos*

---

1.

A Dissertação do autor “Entre Muros, Restos e Furos: errâncias como prática de atualização no dispositivo muro do ramal ferroviário Santa Cruz – Rio de Janeiro” foi apresentada em 2018 no PPGArq / PUC-Rio e orientada pelo Prof. Dr. Marcos Favero.

*Errantes*, em que se discutem ações de caminhadas erráticas realizadas no campo da arte ao longo do século XX, entendendo e praticando, nesta investigação, o caminhar não somente como leitura e escrita do território (CARERI, 2015), mas sobretudo como uma prática de apreensão e compreensão da cidade de intenso viés crítico, como errância urbana, conforme define Jacques (JACQUES, 2014).

A errância urbana “afirma-se como uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia de empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade” (JACQUES, 2014, p. 27). Esta prática opera sobre as linhas de fuga nos dispositivos, isto é, operam no escape, no desvio às linhas de força que os constituem, no limite, em uma condição Entre. Para isto, se dão a partir de táticas desviatórias sendo as principais a lentidão, a desorientação e a incorporação.

Deste modo, penso que existe a possibilidade de produzir um outro “furar”, que se aproprie desta força de atualização que reside na prática da errância, neste caso de um tipo específico, da transurbância, atravessando-a pela noção de encruzilhada.

Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino constroem o conceito de encruzilhada como uma emergência de desvio às abordagens e epistemologias que, segundo os autores, partem de visões de mundo que empobrecem complexidades urbanas (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11). Tal conceito é fundamental para a pesquisa destes autores no sentido de que produz um alargamento das gramáticas urbanas, sobretudo das não normativas, e está intrinsecamente relacionado com o fenômeno que eles nomeiam de culturas de síncope (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 18): são aquelas que sobrevivem, historicamente, nas frestas e vielas da cidade, nos vazios entre os espaços de poder hegemônico. A síncope, segundo eles, “é uma alteração inesperada no ritmo [...] rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 18).

Para os autores, alguns exemplos deste tipo de cultura são o samba, o candomblé, a umbanda, o jongo, a capoeira, os blocos de carnaval, que sobrevivem e reexistem no tempo, sobretudo por sua capacidade de negociar, de driblar as forças de poder que tentam, historicamente, extinguí-los. Exatamente por construírem tal capacidade de negociação, conectam-se com este movimento de síncope, que não se pode prever ou precisar suas direções.

Assim, o conceito de encruzilhada se constitui como uma abordagem de apreensão e compreensão destas culturas de síncope que abandona perspectivas generalizantes e parte para outras, como Simas e Rufino definem:

A encruzilhada é o tempo e o espaço aonde se desferem os contragolpes do homem comum. Lá se joga o punhal de ponta para cima, para que o mesmo caia de ponta para baixo. Os giros, dribles, negaças e virações são mais que necessários. Desobediência e inconformismo são também fundamentais para a produção de uma certa “cisma epistêmica” que favoreça a tática de deseducação (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 20).

É possível perceber dois aspectos importantes nesta abordagem da encruzilhada: (1) a operação por tática de deseducação, que, a meu ver, pode ser conectada com a noção de tática desviatória, pois, ambas buscam desmontar modos de pensamento e ação das forças hegemônicas; (2) a operação a partir da imersão nos movimentos, especialmente os imprevisíveis, acolhe os “giros”, os “dribles”, as “virações”, presentes nestas culturas de síncope, como potência para gerar outros modos de experimentar o espaço urbano.

---

“A encruzilhada é o tempo e o espaço aonde se desferem os contragolpes do homem comum. Lá se joga o punhal de ponta para cima, para que o mesmo caia de ponta para baixo. Os giros, dribles, negaças e virações são mais que necessários.”

---

Existe um terceiro aspecto fundamental para o entendimento desta abordagem: o de encantamento (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 17). Tal aspecto é construído ao reconhecer a encruzilhada como um lugar em que rituais de oferta a deuses e a seres mitológicos foram e são feitos como forma de buscar outros caminhos através do contato com uma dimensão “mágica”, energética e invisível da vida. Rituais de busca pela “sorte”, pela “abertura aos bons caminhos”. O encantamento torna-se, assim, uma ação que possibilita a transformação do sentido concreto das coisas, objetos e comidas que são oferecidas para um sentido outro: de energias, de fluxos e de forças que eles podem convocar.

Sendo assim, entendo a encruzilhada, no limite, como a possibilidade de encantar as sínopes na concretude da cidade através da magia e força vital de seus fluxos desconhecidos e imprevisíveis.

Transpondo estes conceitos para o *dispositivo muro* do ramal ferroviário Santa Cruz, penso que, primeiramente, o entendimento de síncope guarda potência para pensar, de uma outra forma, os vazios entre os “plenos” (CARERI, 2017, p. 18) deste muro: como possibilidades de drible, de desvio inesperado. Em seguida, penso que tais sínopes, associadas a uma abertura ao encantamento dos fluxos que as geram, podem, por fim, produzir encruzilhadas. Tais modos de operar abrem a possibilidade de retirar certa “obrigatoriedade” do atravessar e, assim, produzir atualizações por meio deste outro “furar” no *dispositivo muro*.

Ao considerar que esta ação acontecerá a partir dos espaços que margeiam o muro, destes estratos, há um atravessamento possível desta noção com uma questão posta por Solà-Morales, quando se pergunta a respeito da possibilidade de uma postura crítica diante dos *terrain vagues*, apontando claramente um caminho de ação: “Sem dúvidas, através da atenção às continuidades [...] através de uma escuta atenta dos fluxos, das energias, dos ritmos que o passar do tempo e a perda dos limites tem estabelecido” (SOLÀ-MORALES, 2002, p. 192).

Penso que esta proposição de Solà-Morales de uma ação através das continuidades deixa clara a conexão com o modo de operar do conceito de encruzilhada: a abertura aos fluxos, às energias e, especialmente, aos ritmos, porém não os previamente estabelecidos como se produz em um regime de estriamento, mas, sobretudo, aqueles imprevisíveis, os de síncope,

---

“ Tais modos de operar abrem a possibilidade de retirar certa “obrigatoriedade” do atravessar e, assim, produzir atualizações por meio deste outro “furar” no dispositivo muro. ”

---

que são produzidos no inesperado dos caminhos. Desta forma, abre-se a possibilidade de discutir este conceito enquanto potencial produtor de alisamentos no dispositivo muro do ramal ferroviário Santa Cruz.

Diante destas considerações, entendo que para produzir encruzilhadas é preciso antes produzir as sínopes em que elas se dariam, os vazios entre “plenos” destes muros e abrir-se para a dimensão do encantamento.

Assim, discutirei a transurbância enquanto errância urbana que possui um modo de operação que se aproxima dos conceitos de síncope e encruzilhada: permite o atravessamento de territórios, seguindo fluxos e energias, invadindo-os por meio de um reconhecimento, nos locais que percorre, de possibilidades de ruptura de limites através do movimento em si e da capacidade de parar e de construir alianças imprevisíveis com o meio.



Figura 2. Transurbar no Encantado, Rio de Janeiro.

## 2\_Do derivar entre o transurbar: encantando furos

A prática de errâncias urbanas atravessa toda a história da humanidade, porém foi pouco aproveitada enquanto prática crítica na construção das cidades. Ao longo do século XX alguns tipos de errância foram criados e produziram questões de intenso teor crítico à condição urbana moderna. A deriva, errância mais conhecida, criada pelo grupo situacionista no início dos anos 1960, arrastou algumas características e questões colocadas pelas deambulações realizadas pelo grupo surrealista no início do século XX: (1) uma relação com os movimentos do inconsciente no corpo, atualizando-o para uma relação ativa com a cidade; (2) a atenção para os restos como sobrevivências, atualizando-a de seu aspecto colecionador para um lúdico-construtivo; (3) a busca por um estranhamento daquilo que é familiar, atualizando certo pessimismo para uma ideia de participação.

Tendo este arrastamento entre práticas em vista, há aspectos da deriva que foram desdobrados por Francesco Careri, em seu livro *Caminhar e Parar* (2017), em que reúne diversos textos das errâncias que ele e seu grupo praticam: as transurbâncias.

O grupo *Stalker*, organizado pelo autor, iniciou suas errâncias na década de 1990, mais precisamente em outubro de 1995, sendo a primeira ação chamada de *Stalker* através dos territórios atuais, quando o grupo atravessou diversas zonas abandonadas do subúrbio de Roma. Careri, ao falar sobre estes percursos errantes, define: “a transurbância é – como tinha sido o percurso errático – uma espécie de pré-arquitetura da paisagem contemporânea” (CARERI, 2013, p. 31).

Ao colocar esta errância nestes termos, como uma espécie de leitura e escrita da paisagem, existe um primeiro ponto que assume protagonismo nas reflexões engendradas pelo autor: o vazio das cidades. Tal aproximação com este tema é feita inicial-

mente através do conceito de zona, em que se estabelece um diálogo com o filme *Stalker* (1980) de Andrei Tarkóvski, no sentido de dar certo delineamento teórico ao modo com que as relações estabelecidas com os vazios dos espaços percorridos se davam (CARERI, 2017, p. 13).

No filme em questão, a zona configura-se como uma espécie de território flutuante que, mesmo em face de uma suposta aterrissagem extraterrestre, que resulta em um rígido controle de suas bordas, encontra na zona interior lugares e caminhos expansivos de forma natural e não planejada. Neste espaço, a figura do *Stalker*, personagem que conduz as pessoas a esta zona, assume papéis importantes: (1) conhecer suas entradas, suas frestas de penetração, suas trilhas secretas; (2) conduzir a ruptura dos limites da zona; (3) experimentar esta paisagem em seu devir contínuo a partir da construção de táticas específicas, ou melhor, de rituais que permitem não somente atravessá-la, mas, sobretudo, estar aberto para receber suas mensagens e “ser digno daquilo que acontece” (CARERI, 2017, p. 14) durante o caminho.

Desta forma, penso que o sentido de vazio para a transurbância assume um viés específico: é construído não como uma ausência, mas como uma presença de possibilidades, fluxos, forças e singularidades a serem vividas. É nele que se pode produzir a potência dos lugares.

Assim, diante da identificação destes papéis do *Stalker*, intrinsecamente vinculados ao sentido de vazio para esta errância, há dois aspectos que posso inferir: (1) o valor que se dá ao processo. Priorizar o que experiência tem de singular e múltiplo em termos sensoriais e perceptivos ao longo de sua construção, secundarizando o objetivo pelo qual os errantes resolveram realizar tal intento. Um abrir-se para os devires do espaço; (2) o valor dado ao desconhecido. Entrar na zona, invadir seus limites desconhecendo inteiramente o espaço. Um abrir-se para as possibilidades (infinitas) de experiência.

Partindo disto, penso que existe uma aproximação possível destes aspectos com a noção de encruzilhada, pois, ao considerá-la como um tempo e um espaço de movimento e de encantamento, é possível realizar uma articulação com a questão do processo e do desconhecido, respectivamente. Reconheço, sobretudo no filme de Tarkóvski, uma clara abertura para uma dimensão “mágica” da experiência: a crença na possível presença de extraterrestres, nos sons que surgem da natureza e transformam o percurso, nas armadilhas feitas por “outros seres”, na busca por um “quarto do desejo”, etc. Pensando desta forma, a constituição destes valores do *Stalker* pode ser entendida como uma ligação com as possibilidades de encantamento através do percurso.

Tendo esta consideração em vista, identifico um outro “arrastamento”: ao abrir-se para esta espécie de dimensão “mágica” da experiência, a transurbância transpõe a abertura aos fluxos e aos acasos promovida na prática da deriva para sua possível potência de encantamento.

---

“ (...) a transurbância transpõe a abertura aos fluxos e aos acasos promovida na prática da deriva para sua possível potência de encantamento. ”

---

Assim sendo, existe um outro aspecto desta errância que ajuda a entender os desdobramentos que a diferenciam da deriva: o reconhecimento de uma relação importante com a ação de parar.

Careri diz que “procura-se construir uma ponte entre o caminhar e o parar, entre o ir e o ficar – quem sabe entre o nômade e o sedentário [...] uma pausa em um percurso que não pode parar” (CARERI, 2017, p. 7). Tal afirmação funcionaria como um momento de abertura para possibilidades de reflexão sobre a experiência e torna-se ação fundamental neste processo de retomada de posições, de reconhecimento das possíveis alianças com o território e de certo cuidado com os lugares que possivelmente podem ser atravessados.

Estas alianças com o meio (CARERI, 2017, p. 16-17), possibilitam o reconhecimento de vazios entre os limites que definem as zonas experienciadas. Atravessando-os pela abordagem de Simas e Rufino, penso que eles se configuram como sínopes, pois são, como dito, as possibilidades de negociação, de drible inesperado no espaço. Assim, saber parar, estabelecer possíveis alianças e produzir as sínopes nos vazios se constitui como parte de um processo de encantamento deste percurso, na medida em que são os momentos de incerteza, de indefinição do caminho a seguir, mas também de expectativa, do que pode devir dos fluxos da experiência.

---

“Por vezes posiciona-se ou posiciona elementos em locais imprevisíveis e improváveis, que tendem a tensionar os limites dos territórios atravessados pelo artista ao longo desta trajetória pela América.”

---

Já no Brasil, podemos identificar, sobretudo no campo da arte contemporânea, a utilização de errâncias por diversos artistas (SOMMER, 2015). Tendo a diversidade destas práticas artísticas em vista, reconheço em uma delas similaridades com a transurbância. Similaridades estas que guardam potência para provocar um terceiro “arrastamento”: o trabalho Notícias de América (2011), do artista Paulo Nazareth.

Este trabalho tem uma duração de mais de um ano. Trata-se de uma pesquisa de campo (MAZZURELLI, 2012, p. 16.) que consiste em uma travessia por toda a América Latina a pé. A questão que interessa se refere ao tensionamento da noção de limite, de fronteira, sobretudo por meio do caminhar. A forma com que o artista se deixa levar pelo devir, por esta constante produção de diferença dos locais sobre os quais caminha parece ser a chave para flagrar certa confusão identitária dos territórios, zonas de incerteza, inclusive de si mesmo, conforme coloca Janaina Melo (MELO, 2012, p. 120). Como forma de mostrar este processo, Nazareth constrói textos, fotografias, recolhe objetos, fragmentos de seus percursos, que montam, desmontam e remontam narrativas. Por vezes posiciona-se ou posiciona elementos em locais imprevisíveis e improváveis, que tendem a tensionar os limites dos territórios atravessados pelo artista ao longo desta trajetória pela América.



Tal modo de operação de Nazareth conecta-se diretamente com o valor ao processo e ao desconhecido, que identifico na transurbância. O processo de busca por uma desorganização das coisas, das pessoas e, assim, de si mesmo, pode ser vinculado à abertura ao que o caminho, em si, pode trazer à experiência e, desta forma, enxerga o desconhecido dos devires, que daí se desdobram como potência de atualização destas zonas. Além disto, parece-me que este trabalho assume a complexidade gerada pelos arrastamentos que a transurbância faz da deriva, pois está aberto às confusões de identidade (estranhamento), atento aos fragmentos (sobrevivências) e imerso em táticas de movimento imprevisível ou de deseducação (encruzilhadas).

Para além desta convergência importante entre a prática de Nazareth e a de Careri – fundamental para entendê-las como ações que praticam o percurso como forma de arte e, assim, de crítica –, penso que as relações estabelecidas nestas errâncias realizam dois movimentos fundamentais para a discussão sobre as transurbâncias enquanto prática de atualização em dispositivos: elas expõem suas linhas de estratificação na medida em que produz síncope no espaço, dribles, desvios que tensionam suas formas de experiência mais tradicionais. Tal produção cria linhas de atualização, isto é, produz um outro “furar” nestes territórios. Um “furar” encantado, que valoriza o que pode ser produzido de encantamento por meio de dimensões desconhecidas e fluxos imprevisíveis do caminho. Apropriando-me das palavras de Simas e Rufino, seriam Furos de Encruzilhada.

---

“ (...) elas expõem suas linhas de estratificação na medida em que produz síncope no espaço, dribles, desvios que tensionam suas formas de experiência mais tradicionais. ”

---

Transpondo esta discussão para o dispositivo muro do ramal ferroviário Santa Cruz, penso que é possível reconhecer nestas práticas a potência para gerar outras linhas de força, ou de como Deleuze coloca sobre o dispositivo “de traçar mapas, de cartografar”, através do ato de construir as narrativas e, desta forma, produzir suas atualizações. A prática da transurbância, entendida com todos os seus arrastamentos da deriva, parece, portanto, ser uma forma de produzir outros movimentos através de sua operação por encruzilhadas nas síncope do dispositivo muro do ramal ferroviário Santa Cruz.

A busca de uma esgarçamento do caráter funcional de tais furos através da transurbância, por fim, configura-se como uma operação na condição Entre: é uma via de apreensão e compreensão que opera a partir da alteridade, gerada no afeto pelo desconhecido e pelo encantamento das encruzilhadas, num espaço estabelecido Entre termos, isto é, num espaço de movimento que dribla os limites destes muros, nas suas síncope. Neste caso, a narrativa que será apresentada, configura-se como uma escrita afetiva e poética que pode ser entendida como “fios tênues e tentativos” que costuram e corporificam racionalidades alternativas (RIBEIRO, 2010, p.30), mas que traçam, sobretudo, uma busca inadiável por meios de compartilhamento de experiências insurgentes de “reexistência na fresta”, como apontam as palavras, a política e a poética de Simas e Rufino.





Figura 3 . Transurbar no meio, Encantado, Rio de Janeiro.



Figura 4. Alianças de apoio no transurbar, Encantado, Rio de Janeiro.



### 3\_Furos de encruzilhada: atualizações no Encantado

Suor, dureza e cerveja.

Palavras que vieram à minha cabeça ao cruzar a esquina. Abri alguns botões da minha camisa, pois o sol me lembrava que os terreiros suburbanos do Rio de Janeiro precisam de ações de despressurização, de drible diante das energias que os incendiam por dentro.

Encantado é o nome do bairro. En-can-ta-do. Encantado.

Uma fala embolada me veio aos ouvidos. Percebo que há uma discussão no bar. De um lado, um homem embriagado, a mim familiar, do outro, homens que aparentemente o caçoavam. A mim soou claro que os segredos do Encantado residiam na energia que aquelas falas emboladas carregavam. Diante do conjunto de palavras que não conseguiam ser pronunciadas corretamente, entendi a mensagem do homem. Ele procurava liberdade para estar como quisesse.

Energia e força do encantamento incorporada nas ruas.

Encantados acontecem, para Simas e Rufino, nas encruzilhadas.

Sabendo disto, segui em direção à ferrovia à procura destas falas emboladas, destas encruzilhadas.

O trânsito intenso. Nestas margens ferroviárias o fluxo de carros é uma espécie de relógio. É de manhã. Parei no sinal de trânsito ao lado da ferrovia. Me detive com a torre de energia do ramal e com o espaço gerado em sua base, concretada aos muros.

Uma possibilidade de síncope.

Um convite ao risco do vazio em um local que me era familiar, mas não explorado desta forma. Olhando de longe, era possível perceber seu apoio estrutural, formando uma rampa onde era possível se aproximar dos muros e, assim, desta síncope.

Sinal verde. O suor descia pelas costas. Estava calor e eu queria movimento.

Sinal vermelho. Ainda parado, ouvi o soar do vento: atravessa, dá para entrar lá.

Sem hesitar, fui em direção ao beco que me levava ao alcance do que queria.

A certeza de que eu iria pular sem problemas se desfiz na primeira pisada na rampa de concreto. Pés tortos. Desequilíbrio. Pedra. Pedrar na mão.

Parei e, inevitavelmente, pensei, junto com Careri, sobre a importância de serem construídas alianças no meio. Saber construir alianças laterais e de superfície como forma de apoio, de incorporação de forças.

O vento me acompanhando: segure na parede, apoie na janela ao seu lado para conseguir chegar ao muro. Apoie no muro.

Ali, pude sentir o foco de um dos incêndios aos quais os subúrbios estão submetidos. Minhas mãos sentiram na quentura das pedras a intensidade da energia de transmutação guardada neste elemento urbano. Fechei os olhos por um momento e me perguntei: quanto de fogo estes muros guardam?

Fogo é onde abrem-se as possibilidades de encantamento, de transmutação, de incorporação de forças.

---

“ Minhas mãos sentiram na quentura das pedras a intensidade da energia de transmutação guardada neste elemento urbano. Fechei os olhos por um momento e me perguntei: quanto de fogo estes muros guardam? ”

---

Encostar meu peito no muro. Logo percebo que o tempo do movimento que eu fazia não é o tempo do vento, mas o tempo do fogo. Preciso ir mais rápido.

Fogo que queima a mão, queima o braço, queima o peito, só não queima os pés, pois as sandálias me protegem. Arfar. Peito arfa. Trilho. Vento. Céu. Consegui.

Respirar.

Do outro lado, curiosamente, pude perceber que o som do fluxo de veículos já não era o mesmo. Certa paz, misturada com uma inquietação que foi arrastada pela “quase queda” diante da quebra dos muros. Misturas acontecendo no meu corpo.

Como estes espaços arrastam este fogo, sentido a pouco?

Logo a resposta: um trem passou a menos de dois metros de mim e me fez cair no chão. Mão no chão. Suor na ponta do nariz e esperar grudado à irregularidade seca e afiada das pedras que cobrem o chão. Medo. Três palavras no ouvido: acontecimento, errância, encruzilhada.

Embora o trem já estivesse passado, permaneci deitado com as palavras. A incorporação de uma ação de risco diante de situações urbanas como esta é um arrastamento transversal deste fogo que queima as calçadas, ruas, casas e, sobretudo, os sujeitos que transitam ao longo do ramal ferroviário Santa Cruz. Sol. Suor. Calor. Abrir encruzilhadas.

Levantei, respirei o ar seco e empedrado destes locais e atravessei a ferrovia.

A vontade de parar no meio dos trilhos de trem foi grande, pois ali residia a fonte de todo o estriamento gerado pelo ramal. A lógica de deslocamento, de otimização do percurso. Rodar no meio do ramal e olhar para cima por alguns segundos.

Percebi que este poderia ser um dos lugares mais calmos da cidade.

O sol, aqui no meio, tem uma brisa para atenuar seu efeito, uma vista ampla do subúrbio carioca e possibilidades de encontrar sombras a poucos metros.

Pela primeira vez, me dei conta do vazio no qual estava inserido. Na verdade, penso que o produzi, na medida em que



Figura 5. Embolando falas no transurbar, Encantado, Rio de Janeiro.



me abri ao afeto por ele. Atravessei-o e ele me atravessou. Por alguns minutos nenhum trem passou e eu, ainda um pouco tonto e suando, fui em direção a outra margem. Existem possibilidades de parar na cidade.

Espanto com a quantidade de pessoas que, mesmo paradas, passam diariamente neste local sem conhecê-lo. Via de longe as cabeças nas janelas olhando adestradas para o Rio de Janeiro desdobrando-se a seus olhos. Elas não conhecem a tranquilidade deste lugar.

Logo, outra mensagem: Apoiar e subir no muro.

Imediatamente, outro corpo se instaurou. O equilíbrio dos órgãos que no minuto anterior estavam garantidos, foram explodidos, pois ao olhar o lado externo vi que a altura era maior do que a interna. Vertigem. Balancear, tremer, suar, rastejar e sorrir. Conheci estas ações, em ordens diversas ao longo de alguns segundos. Que segurança é essa agora, Daniel? Por um instante pensei em descer, mas o desejo de ficar nesta síncope e alimentar o fogo que passava pela sola das minhas sandálias era maior. Como as pessoas não experimentam estes espaços daqui?

Lembrei-me das falas emboladas proferidas pelo homem embriagado na esquina em que passei e de sua potência de mobilização e produção de energias.

Pedi ao Leandro, que estava comigo em silêncio, um livro: *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Ler trechos aleatórios, sem se apoiar, eu ouvi.

“Página quarenta e oito [...] substituir a interpretação pela experimentação [...] como estrato, o corpo informa e comunica sensorialmente imagens [...] o CsO promove desarticulação no conjunto de estratos [...] Ruptura a-significante; Acontecimento”(MAGNAVITA, 2010, p. 48).

As palavras saíam da minha boca junto com o fogo que queimava meu estômago na tentativa de me adaptar à energia do vento que me atravessava por inteiro. Que corpo é esse que não suporta o desequilíbrio? Experimentar outros corpos. Devolvi o livro e fiquei pensando sobre como estar de pé nas sínopes destes muros expõe as condições de disciplina a que meu corpo está sujeito na cidade. Quantos muros me são impostos?





---

“ Cuidar tinha a ver com lançar-se nestes vazios, nestes riscos; permitir os tropeços, os arranhões e tombos, experimentá-lo a partir de dentro; transformar isto em festa. ”

---

Desequilibrar, sincopar, bambear, eventualmente, cair, são possibilidades que emergem da experimentação dos furos e me possibilitavam localizar estes muros. Nos pés, no pescoço, na cintura, na cabeça. Produzir encruzilhada. Lutar por acontecimento. Abrir-se para o encantamento, para a magia.

Tentei virar o corpo para sentir o vento bater de frente ao meu rosto que pingava de suor. Vi restos trêmulos abaixo do muro e percebi que não os tinha visto quando subi. Cacos de vidro, madeiras quebradas, lagartos correndo, relva invadindo. A relva invade, nasce do meio, brota como eu sentia brotar meu corpo em síncope, em negociação com o vento. Mover. Ver a relva.

“Cuidado para não se machucar, rapaz! Aí tem um monte de caco de vidro, um monte de entulho”. Ao lado tinha uma oficina de carros e o homem falou comigo, preocupado. Não respondi. Leandro não respondeu. Mas aquela frase continua a ressoar, “cuidado para não se machucar... cuidado para não se machucar...”.

O que seria “cuidar” neste local? Fazer alianças com a lógica de proteção não me parecia ser um caminho de resposta. Cuidar tinha a ver com lançar-se nestes vazios, nestes riscos; permitir os tropeços, os arranhões e tombos, experimentá-lo a partir de dentro; transformar isto em festa.

Sentia isto na garganta, mas a voz não saiu.

Precisei lançar-me no vazio em busca deste cuidado.

A busca por falas emboladas foi bem-sucedida, pois percebi que no Encantado elas manifestavam-se nos bares.

Tem momentos em que os muros somem e dão lugar a casas, bares, oficinas.

Estavam de costas para os muros. Os muros eram fundos. Muros-fundos.

Percebi o quão fundidos estes muros estavam a estas casas, invisíveis para todos. Como ver os muros virado de costas?

Me senti vivo, no entanto, sem o desejo de virar as costas para os muros, queria olhá-lo de frente, experimentá-lo enquanto mediador das minhas relações com o espaço.

Logo uma possibilidade. Subi e logo abaixo dos meus pés senti água. Um rio atravessava, lento e cinza, pelos fundos da ferrovia. Água que fura, é furada por territórios e não sai ilesa. Arrasta, é arrastada e mostra estes arrastamentos nos seus tons de cinza. Fluir. Me peguei pensando sobre estas cinzas em mim, pois virei a cabeça e eu estava ereto, com o corpo colado nos muros. O fogo queimava pela blusa, mas o corpo pedia esta aproximação.

De quantos cinzas eram feitos estes muros?

Imitar os estratos, como diz Deleuze (DELEZE apud MAGNAVITA, 2010, p. 49), faz parte da construção de um corpo que desliza das significâncias e interpretações em direção às experimentações. Me vi experimentando este corpo duro, seco e fixo, e percebendo a minha capacidade de resistência ao calor. Parar num percurso que não para. Faz sentido a insistência no fixo?

Figura 6. Lançando o corpo no vazio, Encantado, Rio de Janeiro.

Figura 7. Imitando os estratos do muro, Encantado, Rio de Janeiro.

Figura 8. Produzindo uma síncope, Encantado, Rio de Janeiro.

Fluxo de carros de um lado, o ritmo dos trens passando do outro e meus cinzas internos trazendo suas nebulosas do movimento. Quando me vi estava no chão pisando na direção do vento junto com pedaços do muro que vieram comigo. Minhas mãos arrancaram partes do muro.

Novamente a pergunta: vale a insistência no fixo?

O devir, enquanto expressão do desejo, insiste em dizer, a todo momento, que não. Os cinzas destes muros não estão somente nas pinturas, pichações, propagandas de jogo de búzios: estão nas pedras que vieram junto comigo e mostram este devir.

Expõem o quanto ele pode ser afetado, violado, quebrado.

Como pensar que os muros são fixos sem pensar assim sobre mim mesmo?

Pendurar a perna. Metade-Metade. Metá-metá.

O desejo de furar os muros que invadia o meu corpo por inteiro.

Este movimento acontece por dentro dos muros na cidade? Em que medida este furar, sentido pelo meu corpo, não é convocado por estes muros? Quanto deles pede, clama por ser furado? Sentir com o outro. Conseguir produzir as síncopes, as possibilidades de drible para furá-lo e deixar o fogo fluir. Agachar, rastejar e arrastar os

---

“Quando me vi estava no chão pisando na direção do vento junto com pedaços do muro que vieram comigo.”

---

muros na blusa e no corpo. Passo a passo, os muros iam me contando através de seu fogo nos meus pés, seus desejos de movimento. Apontar para outras direções. Driblar a retidão alterando o ritmo dos pés. Girar com o vento. Arriscar o tombo. Logo, outra síncope.

O calor dos muros ignorava o couro das minhas sandálias e não pude evitar me expor a mais uma de suas encruzilhadas. Ler as palavras aleatoriamente para o grande vazio. Na primeira frase, não conseguir evitar ler a sequência:

“Exu matou o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje. A pedra lançada, as pedras trazidas, pedras que fundamentam os segredos das bandas de lá, as pedras que invocam saberes ancestrais e sustentam os chãos e os axés dos terreiros de cá. As pedras encantadas nos ritos de sacrifício dos corpos emanam energia vital. As pedras que fundamentam as invenções dos terreiros encantam-se a partir dos corpos. Assim, firmamos o ponto! O corpo, suporte de saberes e memórias, é também terreiro. O corpo é também um tempo/espço aonde o saber é praticado. O corpo terreiro ao praticar seus saberes nas mais variadas formas de inventar o cotidiano, reinventa a vida e o mundo em forma de terreiros.” (SIMAS; RUFINO, 2018, P. 53).



9



Figura 9. Palavras ao vento, Encantado, Rio de Janeiro.



Figura 10. Fluxos à pele, Encantado, Rio de Janeiro.

Simas e Rufino diziam e eu repetia.

Falas emboladas desemaranharam-se do meu corpo e me fizeram entender os muros-terreiros. Reinventá-los a partir da experiência errante era colocá-los como mediadores encantados, que aparecem e desaparecem para além de sua concretude, pois são também os fluxos que os cercam. Incorporam-se em coisas e pessoas abertas ou não à sua presença. Meu corpo, também terreiro, incorporava estes fluxos e se permitia fluir para além dos limites colocados por estes muros.

À propósito, que limites?

Experimentar o risco se mostrou como a forma de criar e imergir em encruzilhadas. Sentir o encantamento dos fluxos.

O trem vinha e eu queria senti-lo na pele, sem proteção. Virar os limites para a banda do invisível, da magia do vento.

Deixar as cascas à mostra para a movimento, como estes muros fazem e não se percebe. Expor suas condições de abertura aos Furos de Encruzilhada, a este furar encantado, de drible, de imprevisibilidade, que o reinventa enquanto presença na cidade.



Figura 11. Salto no ar, Encantado, Rio de Janeiro.

O risco passava com leveza nas costas. O encantamento como sorriso nos lábios.

Levantei a mão para sentir na ponta dos dedos a força que meu corpo absorvia naquele momento, reexistindo naquela síncope do espaço urbano. Como diz Ribeiro, a possibilidade de costurar, com fios tênues e tentativos, fraturas e feridas urbanas abre a possibilidade de gerar racionalidades alternativas. A ação em si, me pareceu caminhar neste sentido.

Costurar fraturas urbanas através do erro, do risco, do vento, do encantamento e da poesia, em suma, um lançar-se, com afeto, no desconhecido.

Um pé mancando, uma mão sangrando e muitas outras memórias no corpo.

Respirar, sorrir e o vento novamente me mandando continuar e continuar e continuar.

## REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

---

Todas as imagens foram feitas pelo fotógrafo Leandro Cunha.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- A ABREU, M. *O Rio de Janeiro no século XIX: da cidade colonial à cidade capitalista*. In: \_\_\_\_\_. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2010, p. 35-59.
- CARERI, F. *Caminhar e Parar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- DEBORD, G. Teoria da Deriva. In: JACQUES, P.B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 87-91.
- DELEUZE, G. *O que é um dispositivo?* Tradução de Wanderson Flor do Nascimento, . Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/65715889/Deleuze-O-que-e-um-dispositivo>>. Acesso em 14 ago. 2018.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2017.
- JACQUES, P.B. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2014.
- LINS, A. J. P. S. *Ferrovias e segregação espacial no subúrbio: Quintino Bocaiúva*, Rio de Janeiro. In: OLIVEIRA, M.P; FERNANDES, N.N. (Orgs.). *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Editora Eduff e Lamparina, 2010. p. 138-160.
- MAZZURELLI, K. *Sobre Marfins, Dentes, Ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth*. In: Nazareth, P. *Paulo Nazareth - Arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2012.
- MELO, J. *Caminhos e conversas de viagem*. In: Nazareth, Paulo. *Paulo Nazareth - Arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2012.
- NAZARETH, P. In: *Paulo Nazareth - Arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2012.
- RIBEIRO, A. C. T. *Dança dos Sentidos: na busca de alguns gestos*. In: BRITO, F. D.; JACQUES, P. B. (Org.). *Corporidade debates, ações e articulações*. Salvador: Edufba, 2010. p. 24-41.
- MAGNAVITA, P. R. *A cidade exige, conchama, exorta: construa seu corpo sem órgãos*. In: BRITO, F. D.; JACQUES, P. B. (org.). *Corporidade debates, ações e articulações*. Salvador: Edufba, 2010, p. 44-56
- ROSA, G. *A terceira Margem do Rio*. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa: Volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 409-413.
- RUFINO, L.; SIMAS, L. A. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2018.
- SOLÀ-MORALES, I. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gilli. 2002.
- SOMMER, M. (Org.). *Práticas contemporâneas do Mover-se*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.
- TARKOVSKI, A. *Stalker*. Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski, Arkadi e Boris Strugatski. Direção de Arte: A Merkúlov. Intérpretes: Anatoli Solonitsyn, Alexandr Kaidanovski, Nicolái Grinko, Alissa Freindikh, Natasha Abramova. Fotografia: Aleksandr Kniajinski. Música: Eduard Artemiev, Ravel, Beethoven. Edição: Ludmila Feignova. Produção: Mosfilm. Continental Home Video. 1979. DVD (134 min).



**ARTE - ARQUITETURA NO ABANDO**







Rafael Ferreira de Souza

Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense - PPGAU/UFF.

Contato: rafaeldeferreira@gmail.com

## Introdução

Pensar a cidade em sua completude é uma tarefa árdua. Requer uma complexa trama conceitual onde nichos de conhecimentos se amalgamam no intuito de fornecer uma base teórica suficiente para engendrar um panorama plausível de entendimento. Porém, a cidade em sua essência se movimenta incessantemente em diferentes escalas, o que nos obriga a atar e reatar nossas ferramentas de leitura do espaço arquitetônico construído e de suas representações simbólicas. Em um repertório que escapa a qualquer condicionante estática, onde respostas descomplicadas sirvam as turbulentas indagações presentes neste palco de coexistência entre os indivíduos. Como ressalta Yi-Fu Tuan (1983, p.191): “A cidade é um lugar, um centro de significados, por excelência. Possui muitos símbolos bem visíveis. Mais ainda, a própria cidade é um símbolo”.

Nesse ínterim, a cidade que se transmuta em um painel de bricolagem nos rebate sentidos e percepções que deslocam nossa subjetividade, trazendo à nossa vivência uma distinta estética, muitas das vezes renegada por sua intrínseca complexidade. “A cidade se faz obra inacabada porque excede, nos modos de apreensão que temos dela, o poder do sentido exercido pelos signos que não param de configurar-la” (JEUDY, 2005, p.118).

Portanto, ao tecer considerações acerca da arquitetura abandonada presente na cidade, percebo que essas construções nos desafiam alçar a própria arquitetura para além de sua funcionalidade. É nesse ponto que um elo propositivo me permite interpretá-las por um viés conceitual de uma arte-arquitetura **1** do abandono, não apenas por sua conformação, seu volume, mas também por servirem de palco para práticas artísticas registradas em seus destroços **2** arquiteturais.

Inicialmente este artigo trará reflexões que abarcam questões concernentes à linguagem da arquitetura abandonada e suas nuances comunicacionais, através de uma amálgama de autores de searas distintas do conhecimento científico. Num segundo momento será explorado o caso da cidade de Berlim como exemplo emblemático dos conceitos e argumentos expostos no trabalho.

### 1.

Utilizarei o termo arte-arquitetura ao longo do texto com o intuito de pensar a arquitetura também como uma obra de arte. Tomarei como subentendido todas as vezes que for preciso citá-lo no presente trabalho.

### 2.

Artistas como Gordon Matta-Clark, Bernd e Hilla Becher e Rachel Whiteread, têm em comum em seus trabalhos as temáticas de significado do vazio e do abandono e de uma temporalidade que esgota o valor e a utilidade dos objetos. Através de procedimentos artísticos transgressores e da construção de uma linguagem particular, esses artistas instigam a subversão de situações a princípio tidas como banais, sem importância e esteticamente desprezadas, causando o estranhamento de coisas anteriormente triviais.

ONO

## Linguagem e a arquitetura abandonada

Ao se considerar certas arquiteturas da cidade como obras de arte — ou como proposto nesse artigo uma delimitação enquanto arte-arquitetura — é necessário que se faça uma aproximação do objeto de análise a partir de uma perspectiva distinta do costume. Uma forma peculiar de buscar um entendimento dos símbolos inclusos nos lugares e de seus elementos fundamentais: a arquitetura e o urbanismo. “Podemos, é claro, estudar arte cientificamente, mas tal investigação não substitui o que o próprio sistema de símbolos alcança.” (NORBERG-SCHULZ, 1988, p.20. Tradução nossa).

Analisando especificamente os lugares e suas arquiteturas abandonadas, percebe-se uma vinculação indissolúvel entre seus significados e suas linguagens inerentes, que comunicam uma ruptura na leitura e na assimilação desses ambientes edificadas. “(...) o conceito de lugar mostra que deveria possuir uma 'estrutura imagética' que oferece ricas possibilidades de identificação” (Ibid., p.37). Essa rachadura interpretativa nos permite alocar em seu âmago uma base conceitual do abandono enquanto arte, portanto, capacitando à arquitetura esboçar uma nova semântica, não habitual, na conformação dos lugares da urbe.

O semiólogo e filósofo francês Roland Barthes (1915-1980) elaborou alguns estudos que versavam sobre a semântica do urbanismo e da cidade, de suma importância para o entendimento das sintaxes e dos signos contidos na urbe. Em um de seus textos ele diz:

Neste esforço de abordagem semântica da cidade, devemos tentar compreender o jogo dos signos, compreender que qualquer cidade é uma estrutura, mas que nunca se deve tentar, mas que nunca se deve querer preencher essa estrutura. Pois a cidade é um poema (...). É um poema que expande o significante, e é essa expansão que finalmente a semiologia da cidade deveria tentar captar e fazer cantar (BARTHES, 2001, p. 231).

---

“Essa rachadura interpretativa nos permite alocar em seu âmago uma base conceitual do abandono enquanto arte, portanto, capacitando à arquitetura esboçar uma nova semântica, não habitual, na conformação dos lugares da urbe.”

---

Seus pensamentos e reflexões apontam para os signos contidos nas leituras que se faz ao percorrer a cidade e para além, da necessidade de se fazer sentir uma necessidade plural de compreensão de sua linguagem, numa justaposição latente na experiência vivida da cidade. E novamente Barthes (2001) nos elucida: “(...) quem se desloca na cidade, isto é, o usuário da cidade (o que todos nós somos), é uma espécie de leitor que, segundo as suas obrigações e os seus deslocamentos, recolhe fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo” (Ibid., p.228).

Nesse contexto, compete ainda apontar pensamentos do autor húngaro Katar Varsányi (2011, p.21) ao relacionar a questão da linguagem textual com o abandono arquitetural na cidade: “Sua inter-relação funcional, seu status antiestrutural ambíguo, sua indefinição, cria a ilegibilidade do texto urbano” (Tradução nossa). E não obstante, o indício permanente da imbricada relação da arquitetura e de seus signos, que teóricos da disciplina ressaltaram: “Há um repertório de formas arquitetônicas convencionalizadas que funcionam como sinais, assim como as palavras” (BONTA, 1977, p.42. Tradução nossa).

Requerer uma arquitetura engessada ou mesmo uma cidade parasitária, seria não compreender a própria história da arte, da arquitetura e da cidade. A arquitetura sempre esteve imbuída de uma conotação artística, naturalmente pelo seu exercício constituído da prática do desenho como embrião da representação da forma. A confluência entre técnica e arte é tida como o pilar da disciplina, mas que contudo, se desdobra

em um conjunto de interdisciplinaridades necessárias para a praxis e a assimilação desta atividade.

Entretanto, a arte se distingue da arquitetura. A arte geralmente não é pressionada por resultados de caráter funcional, mas a arquitetura sim. Isso impõe na prática construtiva e edilícia certo limite de proposições estéticas, mesmo que em casos excepcionais, alguns arquitetos procuram transbordar esse engessamento formal da arquitetura e de sua tectônica **E**.

Como ressalta o suíço historiador da arte Heinrich Wölfflin (1864-1945), ao relacionar as características da pintura e da arquitetura com a tectônica:

A pintura pode, a arquitetura precisa ser tectônica. A pintura somente desenvolve seus valores próprios no momento em que se separa da tectônica; para a arquitetura, a supressão da estrutura tectônica significaria a negação de si mesma (WÖLFFLIN, 1984, p.163).

Neste sentido procuro entender os edifícios abandonados neste vigente trabalho enquanto uma arte-arquitetura, que contemple uma abordagem em duas diferentes dimensões. A primeira, destacando a própria arquitetura e o seu formato — o corpo da arquitetura — que se encontra desconfigurado, e portanto, tomando como base seu próprio volume, perspectiva e formato, como uma arte escultórica *ipsis litteris*.

### 3.

---

O Museu Guggenheim Bilbao na Espanha é um bom exemplo dessa excepcionalidade projetiva realizada pelo arquiteto Frank Gehry.

Assim como aponta Tim Edensor:

Essas formas esculturais nascem da violência do colapso, dos efeitos da decadência e dos efeitos subsequentes da hibridização. O metal trançado sugere uma maleabilidade até agora esperada, um rastro de papelada compõe um esguicho de design colorido em um piso de concreto, máquinas isoladas e uma infinidade de objetos não identificáveis jazem inescrutáveis em todos os andares. Mesmo a mais simples das estruturas verticais — postes de iluminação, cercas, pilares — são dotadas de novas sugestões quando se inclinam para o lado. Erupções de bolhas em gesso e concreto afundado criam calhas agradáveis, e plataformas de madeira criam ondas estáticas em pisos de lojas antigas (EDENSOR, 2005, p.321-322. Tradução nossa).

E ademais, corroborando essa propositiva, ao falar da arquitetura abandonada:

(...) não se parecem mais com uma obra arquitetônica, mas começam a parecer uma escultura específica, acidental e surrealista, como uma forma que surge devido a um processo de decadência e colapso. A falta de cuidado com o local causa tanto a perda da forma arquitetônica quanto a cor, fator muito importante para a experiência estética e sensitiva. (NIESZCZERZEWSKA, 2016, p.5. Tradução nossa)

Nas imagens ao lado temos uma deformação registrada em uma casa abandonada no bairro Fazenda Inglesa, na cidade de Petrópolis/RJ. Essa deformidade se torna uma nova representação da arquitetura, em que sua funcionalidade já não está garantida em primeiro plano e sim, uma nova linguagem **4**, onde seus signos e significados ampliam a possibilidade de entendimento **5** dessa arte-arquitetura e de sua materialidade.

Mais uma vez, os escritos de Tim Edensor sugerem:

Além do aspecto reconfigurado de objetos separados, os padrões de associação que emergem da combinação arbitrária de coisas atingem acordes peculiares de significado e suposição e transmitem qualidades estéticas não familiares” (Op. Cit., p.322).

Alhures, considero também as arquiteturas abandonadas como painel, suporte ou palco de atividades artísticas. Protagonizadas por atores interessados em expressar sua subjetividade nas paredes, nas fachadas, nas janelas ou em qualquer outra materialidade que se encontra destituída de sua funcionalidade em que foi concebida, o espaço arquitetônico se transforma em uma plataforma estética e, portanto, de comunicação.

Nas próximas imagens percebemos as paredes internas de uma casa abandonada na Estrada da Saudade, em Petrópolis/RJ, servindo de palco para a expressão artística de atores interessados em explorar suas potencialidades.

Quando nos deparamos com estruturas abandonadas na cidade, percebemos uma fragmentação que compõe a estética e a imagem da urbe. Considero então, que o edifício abandonado enquanto uma arte-arquitetura emana um potencial comunicacional através de sua imagética, de sua linguagem e que, portanto, permite abrir novas paletas na percepção e interpretação ‘não-normativa’ das construções do ambiente urbano.

Nesse âmbito que concatena a conformação arquitetural e suas distintas linguagens, as palavras de Roland Barthes trazem novamente coerência ao desabrochar dos olhares múltiplos, imprescindíveis na interpretação dos ambientes urbanos:

**4.**

Cf. TEPEDINO, 2016, p.46.

**5.**

Cf. EDENSOR, 2005, p.330.



Imagem cedida pelo autor

Figura 1: Detalhes de um antigo portão com a fachada lateral da casa abandonada em perspectiva.



Imagem cedida pelo autor

Figura 2: A janela já sem função se torna uma composição abstrata com texturas e formas disparatas.





Imagem cedida pelo autor

Figura 3: Pintura nas paredes internas da casa abandonada.



Imagem cedida pelo autor

Figura 4: Grafites e desenhos em cômodo da casa abandonada.

## 6.

Cf. TEPEDINO, 2016, p.15

## 7.

Victor Hugo (1802-1885) foi um dos maiores escritores românticos da França no século XIX, autor dos romances “Os Miseráveis” e “O Corcunda de Notre Dame”, entre outras obras célebres. Fonte: PENSADOR. *Biografia de Victor Hugo*. (s.d.). Disponível em: <[https://www.pensador.com/autor/victor\\_hugo/biografia/](https://www.pensador.com/autor/victor_hugo/biografia/)>. Acesso em: 17 jun. 2019.

Falando sobre as leituras que fazemos dos símbolos da cidade (...) mas lembrando-nos sempre de que nunca se deve procurar fixar e tornar rígidos os significados das unidades descobertas, pois, historicamente, esses significados são extremamente imprecisos, recusáveis e indomáveis (BARTHES, 2001, p.231).

Esse movimento de compreender a arquitetura e a cidade enquanto linguagem **6**, sentido, comunicação e palavras, foi ressaltado em texto publicado pelos autores Depaule e Topalov, onde perfazem um interessante caminho analisando a importância das palavras que descrevem a cidade e suas relações históricas com as sociedades e suas línguas.

No entanto, mais importante ainda ao meu entendimento, seria a abordagem que é feita da significação e dos significados dos espaços da cidade: “A ideia, já abordada por Victor Hugo **7**, de que a cidade é um livro aberto e de que seu espaço, uma espécie de linguagem ou de escrita, é familiar” (DEPAULE; TOPALOV, 2011, p.18). Estrutura essa, de certa forma, baseada em princípios da semiótica bastante propagada pelo autor e pesquisador italiano Umberto Eco (1932-2016). E ainda segundo os autores:

Inúmeras pesquisas, às vezes inspiradas em Greimas ou em Umberto Eco, que consideram o espaço como uma linguagem não-verbal (...). A escala que elas retiveram é, antes, aquela dos prédios, cujos elementos decompunham para identificar seus níveis de significação e extrair suas articulações. Essa corrente suscitou igualmente uma abordagem “sintática do espaço construído, considerado do ponto de vista da materialidade de suas formas e das formas de sua materialidade”, uma abordagem estrutural, situando-se apenas no plano dos significantes. Mas a semiótica, na escala da cidade, interessou-se e interessa-se também pela produção e pela leitura do sentido (Ibidem).

Assim sendo, a arquitetura abandonada carrega uma competência comunicacional e elucidativa que indica aberturas à diálogos que permeiam reflexões entre a arte e a arquitetura. Fora dos limites tradicionais de distinção entre suas respectivas especificidades, capacita-se uma resolução atípica do arquétipo de pré-concepção da materialidade arquitetural.

Destarte, possibilitando a permissão de uma estética que avança uma transgressão dos limites, e com isso, a licença para pensar o conceito exposto no termo deste estudo: a arte-arquitetura. E neste contexto, o enunciado contido na arquitetura capacita sua interpretação em plataformas atípicas:

Uma interpretação é o que faz a arquitetura parecer um trabalho cultural. A interpretação pode assumir a forma de um documento escrito, um desenho, (...) um edifício em escala real, (...) e inúmeras outras formas. A noção de interpretação atende às múltiplas mídias da intelectualidade arquitetônica sem dar qualquer primazia. Pode-se dizer que não há língua materna para a comunicação arquitetônica (OTERO-PAILOS, 2010, p.23-24. Tradução nossa).

Essa arte-arquitetura se desvela e então através de sua linguagem nos noticia algo. Ao percebê-las em nossa cognição geram-se sentimentos distintos, abjetos, de desolação; causando assim como uma obra de arte, uma inquietação existencial proveniente de sua especificidade estética e de sua deformação, como ressalta o arquiteto finlandês Juhany Pallasmaa **B**:

O inesperado e, em grande parte, inexplicável poder perceptual e emotivo da imagem artística me sugere que ela está profundamente arraigada em nossa historicidade biológica, no inconsciente coletivo e em nossa consciência existencial (PALLASMAA, 2013, p.12).

E ainda segundo o autor Henri-Pierre Jeudy:

As maneiras de apreensão da cidade têm a estranha faculdade de tirar proveito tanto do que satisfaz os gostos dos cidadãos quanto do que suscita sua repulsa. A feiúra faz do olhar um refém. (...) A feiúra, valendo por si mesma, passa a constituir prazer estético. (...) Assim, a percepção sensível de uma cidade, em suas mais diversas manifestações, assegura a legitimidade, *a posteriori*, de qualquer intervenção plástica. (...) Mesmo que uma torre tenha sido destruída (...), sua destruição seguida de sua ausência permanecerão na memória dos cidadãos (JEUDY, 2005, p. 82).

Esse discurso da linguagem arquitetônica abandonada transcende as expectativas presentes em uma leitura linear do ambiente urbano. Essa quebra de paradigma serve de suporte para uma elaboração mais destrinchada da metáfora contida na semântica dos símbolos da cidade esquecida.

---

“[...] imagem artística me sugere que ela está profundamente arraigada em nossa historicidade biológica [...]”

---

## 8.

Para além do contexto tratado neste capítulo, podemos pensar no impacto que a arte cinematográfica produz com suas imagens, como é o caso do filme *Stalker* do diretor Andrei Tarkovski, em que o cenário de fundo ao longo de quase todas as cenas são espaços abandonados. Fonte: TARKOVSKI, Andrei. *Stalker*. URSS, Leopardo Filmes. 1979. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TGRDYp-CmMcM>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

E segundo Roland Barthes:

A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a. Entretanto, o problema é fazer surgir do estágio puramente metafórico uma expressão como "linguagem da cidade" (BARTHES, 2001, p.224).

Finalmente, considerando os pensamentos expostos sobre a semântica dos signos da arquitetura e de sua linguagem, é necessário alocar o conceito no debate que se depreende do campo linguístico e semiótico. Apontamentos importantes para podermos posicionar a disciplina da arquitetura em conformidade com preceitos da perspectiva linguística e posteriormente dar continuidade a segunda seção do artigo:

As realidades do significado arquitetônico, passado e presente, podem ser colocadas em uma perspectiva inteligível somente se a perspectiva linguística estreita for abandonada e a visão mais ampla dos sistemas de significado for assumida. (...) Mas a própria teoria semiótica, como a prática arquitetônica, é um produto cultural. Teoria e prática interagem de maneiras mais complexas do que um observador ingênuo poderia supor (BONTA, 1977, p.77-78. Tradução nossa).

**9.**

Sigla em inglês para: *National Security Agency*. Em português: Agência de Segurança Nacional dos Estados Unidos da América.

**10.**

Pessoas que ocupam e moram de forma ilegal em prédios abandonados nas cidades.

## Reflexões sobre Berlim

Para que se estampe uma ideia mais clara desse conceito, achei pertinente utilizar como exemplo a cidade alemã de Berlim. Esta nos serve como campo de reflexão, por conter alguns dos mais emblemáticos lugares abandonados.

Antes de prosseguir, com intuito de costurar nossa base teórica, é importante sublinhar a necessidade de se extirpar a separação que se faz entre categorias pertencentes a seara da arquitetura e urbanismo enquanto ciência social aplicada. Acho sensato citar o historiador e teórico italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992), quando este desenvolve uma reflexão sobre a essência da concepção dura do urbanismo:

A discussão sobre a essência do urbanismo, se é arte ou ciência, não tem sentido. Não tem sentido, porque a distinção e a oposição das categorias da arte e da ciência já não nos interessa. Pertence a um esquematismo cultural superado, não serve mais para esclarecer, mas apenas para confundir as ideias (ARGAN, 2005, p. 211).

Regressando as considerações sobre Berlim, verificamos que edifícios abandonados são presença frequente em pontos distintos da cidade. Nessa metrópole de pouco mais de três milhões de habitantes, podemos nos confrontar com a arte-arquitetura do abandono a todo momento.

Alguns desses locais requerem uma investida mais minuciosa, onde a exploração urbana demanda desafios de acesso, como a conhecida Teufelsberg - montanha do diabo - onde se encontra abandonada uma antiga estação de espionagem da NSA<sup>9</sup>. Porém, na cidade também convivem outros espaços urbanos de mais fácil acesso como a Eisfabrik, e o atual centro cultural/moradia de *squatters*<sup>10</sup> chamado Köpi, ambos localizados no bairro de Kreuzberg.

A respeito de Teufelsberg, Sarah Galvão <sup>11</sup> nos diz:

Em 1950, Berlim estava sendo reconstruída e precisava de um lugar para colocar todos os restos da cidade destruída. Adivinha para onde eles foram? Teufelsberg. A montanha cresceu ainda mais e virou o ponto mais alto da cidade, ultrapassando inclusive as montanhas naturais de Berlim. Com isso, em 1961, os americanos decidiram instalar ali sua base da NSA (National Security Agency, a agência nacional de segurança) e Teufelsberg virou o ponto de escuta e espionagem do oeste para vigiar os comunistas do leste. Vários edifícios, com domos brancas no topo de cada um, foram construídos e hoje eles estão abandonados e abertos ao público, depois de muita polêmica (GALVÃO, 2015. Online).

---

“A discussão sobre a essência do urbanismo, se é arte ou ciência, não tem sentido.”

---

11.

GALVÃO, Sarah. *Teufelsberg, a abandonada montanha do diabo em Berlim*. (2015). Disponível em: <<https://chickenorpasta.com.br/2015/teufelsberg-a-abandonada-montanha-do-diabo-em-berlim>>. Acesso em: 26 mar. 2019.



Imagem retirada de <https://ginosblog.com/28-photos-of-an-abandoned-nsa-spy-station-teufelsberg-berlin-b5c56a689cfe>

Figura 5: Cúpula e torre de espionagem da NSA.





Imagem retrada de : <https://www.blinktravel.guide/berlin/teufelsberg-street-art>

Figura 6: Teufelsberg - A abandonada montanha do diabo.

Ao se avistar as torres da NSA em Teufelsberg, a primeira impressão que temos é de estar em um local literalmente de outro planeta. A arquitetura, com cúpulas ovais brancas de material que lembram motivos da ciência espacial e dos cosmonautas, nos arrebatam com sua dimensão, pois afinal, era preciso estar acima de tudo para executar a espionagem através de ondas de rádio.

Com suas nuances estiradas por todos os lados, a torre se mantém ereta, porém contorcida por anos de abandono, formando uma estética peculiar de uma arte-arquitetura lapidada pelo tempo, um vulto escultórico. Em seu arredor, inúmeros cômodos e locais destinados previamente a caixas de máquinas, se encontram em estado extremo de deterioração. No entanto, ao longo dessa destruição em diversos pavimentos de acesso, grafites, pinturas e esculturas feitas com restos do local, preenchem esse espaço delapidado. Essa arte <sup>12</sup> in-

terna comunica um novo uso social do espaço arquitetônico em transição, uso este realizado pelos exploradores urbanos <sup>13</sup> interessados em lugares abandonados, também conhecidos como *urbexers*.

---

## 12.

Cf. GARRET, 2011, p.1065

---

## 13.

Para que possamos nos situar é válido apontar que no início da década de 1990 um movimento de exploração urbana, denominado Urbex começa a se engendrar de modo espontâneo. Desde então cada vez mais pessoas ao redor do planeta passaram a exercer essa prática lúdica de repensar a cidade através de incursões em lugares abandonados — prédios, casas, localidades e cidades — como também em lugares e locais de infraestruturas (pontes, sistemas de esgoto e drenagem, entre outros) de difícil acesso, definidos pelo termo: *'off-limits'*.



Figura 7 e 8: Artes visuais espalhadas pelos destroços da arquitetura de Teufelsberg.

Portanto esse local, ao meu entendimento, atua em duas dimensões da arte-arquitetura. Uma que contempla a própria arquitetura e seu formato enquanto uma obra de arte, atuando como uma escultura descontextualizada, e a segunda, onde a arquitetura se transforma em um painel, uma plataforma para registro de ideias e criações visuais das mais distintas. Alterando assim a sua insinuação temporal que conflui nas referências de sua extinta funcionalidade e de seu atual ofício.

Nesse sentido é sensato salientar:

Os edifícios abandonados são atemporais, porque são inúteis. Eles são multitemporais, porque são o acúmulo de muitos ‘momentos assíncronos’. A experiência estética e corporal não é linear neste caso (NIESZCZERZEWSKA, 2016, p.5. Tradução nossa).

Com o mesmo viés de entendimento, a antiga fábrica de gelo — Eisfabrik — e o atual centro cultural Köpi, possuem representatividade ambígua ao servir como uso de moradia para os *squatters*, bem como locais de produção de arte visuais e ao mesmo tempo de concertos de música, no caso do Köpi. Além desse panorama, esses locais compõe também a conformação arquitetural de seu entorno, estabelecendo uma presença inextinguível nessa parte da cidade de Berlim.

---

“A discussão sobre a essência do urbanismo, se é arte ou ciência, não tem sentido.”

---

As próximas imagens trazem clareza às reflexões empreendidas no estudo. Com sua mescla imbricada de elementos de abandono e arte visual transcritos na materialidade da arquitetura — que agora opera distintas funções das que previamente propostas quando de seu intuito projetivo — os exemplares citados do Köpi e da Eisfabrik, ilustram de forma objetiva nosso propósito de análise.

Por último, vale ressaltar o notório caso da antiga Kunsthaus Tacheles (1990-2012), um antigo prédio abandonado de proporções enormes em pleno bairro central de Mitte. Se algum local pudesse significar de forma emblemática todo o conceito pretendido de uma arte-arquitetura do abandono, esse seria certamente um lugar símbolo e sintomático, não só dos contrastes que formam uma cidade cosmopolita como Berlim, mas assim como, da subcultura que emerge das contradições da amálgama de distintas realidades que coexistem.





Imagem retirada de <https://steemit.com/photo/graphy/@juanmiguelalasal/berlin-street-art-and-graffiti-serie-vi-kopi-one-of-the-last-real-punk-squats-in-berlin>

Figura 9: Arte gráfica estampada na fachada principal do edifício Köpi.

Figura 10: Pátio interno do Köpi repleto de artes visuais em distintos locais e objetos.



Imagem retirada de <https://www.flickr.com/photos/salparadiseomau/6211219018>



Imagem retirada de <https://www.abandonedberlin.com/2011/frozen-out-abandoned-ice-factory.html>

Figura 11: Panorama do prédio abandonado da Eisfabrik.

Figura 12: Interior da edificação abandonado da Eisfabrik e seus registros artísticos.



Imagem retirada de <https://www.abandonedberlin.com/2013/eisfabrik-losing-its-cool.html>

Como aponta Taylor Lindsay **14**:

Era uma utopia de artistas, uma instituição cultural, um ímã turístico: depois de mais de duas décadas na Oranienburger Straße, Tacheles foi fechada, os artistas foram expulsos. (...) Se você andasse pela Oranienburger Straße no Mitte em qualquer ponto entre 1990 e 2012, provavelmente teria notado uma estrutura comandante, embora desgrenhada, localizada a uma curta distância da sinagoga (LINDSAY, 2018, Online. Tradução nossa).

E ainda, segundo relatos de Guillaume Trotin **15**:

(...) Tacheles é parte da ruína da guerra, parte da colônia de artistas, parte das maravilhas anárquicas e totalmente Berlim (...). Como um dos centros de arte independentes mais famosos de Berlim e uma das iniciativas artísticas mais notáveis, foi um local de interesse para todos os entusiastas da arte, independentemente das suas preferências. (...) Tacheles Art House, a icônica

área de arte de Berlim que influenciou muito a percepção de Berlim como um dos principais locais de arte alternativa. (...) De monumentais pinturas murais nas paredes exteriores do edifício, ao impressionante jardim de esculturas em aço no pátio, escadas e corredores cheios de graffiti, cartazes e adesivos, a arte floresceu em todos os cantos do edifício ocupado. E não nos esqueçamos dos acontecimentos, performances e exposições de tirar o fôlego, de ponta, hospedados dentro das paredes do edifício (TROTIN, 2016, Online. Tradução nossa).

**14.**

LINDSAY, Taylor. Life after Tacheles: *What's become of the artist squatters?* (2018). Disponível em: < <http://www.exberliner.com/features/culture/life-after-tacheles/>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

**15.**

TROTIN, Guillaume. *The Story of Kunsthaus Tacheles – The Home of the Spirit of Art.* (2016). Disponível em: <<https://berlinstreetart.com/kunsthau-tacheles-berlin/>>. Acesso em: 22 mar. 2019

Figura 13: Escadas internas do edifício repleta de piches, grafites e pinturas.

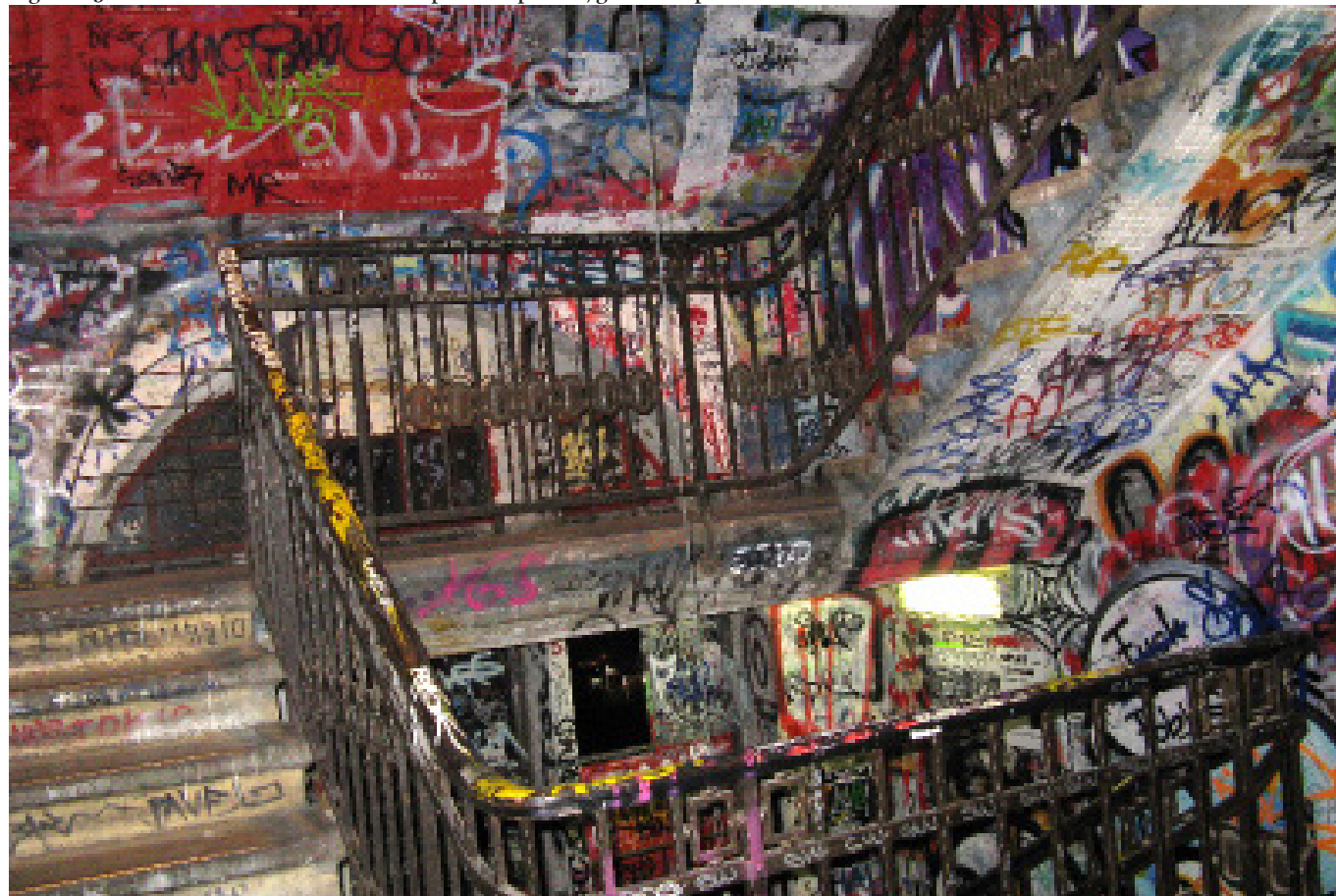


Imagem retirada de <https://berlinstreetart.com/kunsthau-tacheles-berlin/>



Palco de múltiplas facetas expressivas, esses espaços abandonados promovem essa liberal e progressista forma de entender seu cunho cultural e conceitual. Sua estética e simbolismo flutuantes abrem rumos para leituras e usos de sua arquitetura e sua ordem material. Como aponta Tim Edensor (2005, p.323):

Ambas as justaposições peculiares das coisas e os artefatos esculpidos contorcidos e deslocados encontrados em ruínas podem ter o efeito de tornar o mundo mais peculiar do que antes, especialmente após a reentrada no espaço urbano cotidiano. Esse surrealismo acidental torna a ordem material normativa menos óbvia, mais tênue e mais estranha do que aparentava anteriormente (Tradução nossa).

E, portanto, antes das considerações finais, cabe aqui outra citação acerca dessa presente ambivalência contida nos edifícios abandonados e em sua arquitetura:

(...) uma reflexão sobre a ambivalência de uma estética das ruínas contemporâneas. Prédios abandonados em ruínas funcionam também fora de tempo e fora de lugar. Sua ambivalência os situa em algum lugar entre a ruínofilia e a ruínofobia no sentido social, entre determinadas formas de edifícios de onde saem e uma forma deformada de ruínas, e entre a dimensão multitemporal e atemporal de uma arquitetura abandonada (NIESZCZERZEWSKA, 2016, p.10. Tradução nossa).

Figura 14: Pátio externo com o ônibus-escultura e artes gráficas na fachada lateral.



Imagem retirada de <https://berlinstreetart.com/kunsthautacheles-berlin/>

Apresentadas aqui nossas considerações sobre o abandono enquanto arte-arquitetura, será dada sequência ao trabalho através das considerações finais.

## Considerações Finais

Em um primeiro momento esse artigo buscou considerar as questões relativas à linguagem da arquitetura abandonada, percebendo uma vinculação indissolúvel entre seus significados, que comunicam uma ruptura na leitura e na assimilação dos ambientes e espaços da cidade. Nesse sentido, foi necessário alargar o entendimento que se propõe sobre o abandono arquitetural, onde procurei pensar esses edifícios como uma arte-arquitetura, destacando a dupla face desta reflexão: a primeira que insere o corpo da arquitetura e seu formato como uma obra de arte em si — uma volumetria que nos remete a arte escultórica — e a segunda que expõe a transformação de sua estrutura restante em uma plataforma, um painel de suporte para registro de distintas artes visuais.

A proposição de um termo arte-arquitetura veio corroborar uma visão mais pluralista da arquitetura que compõe o espaço urbano. Com o intuito de aproximar o sujeito do objeto físico, despido de valor de juízo, pretendi uma valoração dos atributos contidos na arquitetura abandonada e, por conseguinte, de seu potencial comunicativo no ambiente urbano. Desta forma, buscando caminhos plurais nas leituras e interpretações que possam servir de alento aos interessados em descobrir o significado dessa arquitetura da desolação que tanto vem capitaneando a atenção de uma sociedade pós-industrial, que rasteja perante sua vicissitude indelével no espaço e no tempo.

---

“[...] uma arte-arquitetura do abandono, esse seria certamente um lugar símbolo e sintomático, não só dos contrastes que formam uma cidade cosmopolita como Berlim [...]”

---

A cidade de Berlim, na Alemanha, nos serviu como exemplo por conter um dos mais emblemáticos lugares abandonados da atualidade. Berlim, que é palco de uma contracultura vigorosa, parece se apropriar dos espaços arquitetônicos abandonados e em transição de maneira ímpar, o que proporcionou uma análise em consonância com os conceitos expostos no artigo.

Ao fim, a exploração urbana de lugares abandonados e o entendimento de suas arquiteturas abandonadas, podem suscitar mais indagações do que respostas. A incessante tendência da cidade de se construir e de se desconstruir, desmoronando a insensata estética engessada, nos conduz com clareza à compreensão da premência de nos antevermos, e assim, deslocarmos nosso olhar acomodado com esquemas e estruturas estereis, para o real espírito do lugar (NORBERG-SCHULZ, 1979), e de seus elementos constituintes. Nas palavras da autora Kate Nesbitt: “(...) genius loci, isto é, a ideia de espírito de um determinado lugar (que estabelece um elo com o sagrado), que cria um “outro” ou um oposto com o qual a humanidade deve defrontar a fim de habitar” (NESBITT, 2008, p.443).

Desconcertantes e grotescos, os cacos estilhaçados pela urbe asseguram a importância do debate e da reflexão, sem juízo de valor, dos lugares e de suas arquiteturas abandonadas.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 210-250.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 219-231.
- BONTA, Juan Pablo. *Sistemas de significacion em arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977, p. 25-80.
- DEPAULE, Jean-Charles; TOPALOV, Christian. *A cidade através de suas palavras*. In: *Palavras da cidade*. (Org.) Maria Stella Bresciani. Porto Alegre: UFRGS, 2011.
- EDENSOR, Tim. *Waste matter - the debris of industrial ruins and the disordering of the material world*. In: *Journal of Material Culture* Vol. 10(3). Londres: SAGE Publications, 2005, p.311–332.
- GALVÃO, Sarah. *Teufelsberg, a abandonada montanha do diabo em Berlim*. (2015). Disponível em: <<https://chickenorpasta.com.br/2015/teufelsberg-a-abandonada-montanha-do-diabo-em-berlim>>. Acesso em: 26 mar. 2019.
- GARRET, Bradley L. *Assaying history: creating temporal junctions through urban exploration*. In: *Environment and Planning D: Society and Space*, volume 29, 2011, p.1048-1067.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2005.
- LINSAY, Taylor. *Life after Tacheles: What's become of the artist squatters?* (2018). Disponível em: < <http://www.exberliner.com/features/culture/life-after-tacheles/>>. Acesso em: 22 mar. 2019.
- NESBITT, Kate (Org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2º edição rev., 2008.
- NIESZCZERZEWSKA, Małgorzata. *Derelict architecture: Aesthetics of an unaesthetic space*. In: *Revista Argument*. Vol. 5 (2/2015). Cracóvia, 2016 (online), p. 387-397.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architecture: meaning and place: selected essays*. New York: Electa/Rizzoli, 1988, p.7-48.

\_\_\_\_\_, Christian. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1979.

OTERO-PAILOS, Jorge. *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PALLASMAA, Juhani. *A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura*. Tradução por Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman Editora Ltda, 2013.

PENSADOR. *Biografia de Victor Hugo*. (s.d.). Disponível em: <[https://www.pensador.com/autor/victor\\_hugo/biografia/](https://www.pensador.com/autor/victor_hugo/biografia/)>. Acesso em: 17 jun. 2019.

TARKOVSKI, Andrei. *Stalker. URSS, Leopardo Filmes*. 1979. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TGRDYpCmMcM>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

TEPEDINO, Alice Varela. *Arquitetura entre matéria e sentido: Projeto, presença e crítica no campo ampliado da cultura contemporânea*. 178p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

TROTIN, Guillaume. *The Story of Kunsthaus Tacheles – The Home of the Spirit of Art*. (2016). Disponível em: <<https://berlinstreetart.com/kunsthau-tacheles-berlin/>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar a perspectiva da experiência*. São Paulo: Ed. DIFEL, 1983.

VARSÁNYI, Kata. *The social life of ruins: urban exploration of abandoned spaces in Budapest*. Dissertação de Mestrado da Universidade Central da Europa - Departamento de sociologia e antropologia social. Budapeste, 2011.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução por João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

# 1929 REEXISTÊNCIA EM BARCELONA

Como um artista influenciou a comunidade e a imagem do seu país no cenário internacional

**ANDRÉ CAETANO**

Aluno de graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo DAU | PUC-Rio.

Contato: [acaetanowork@gmail.com](mailto:acaetanowork@gmail.com)



## O CONTEXTO

1929: em um cenário pós-I Guerra Mundial, chefes de Estado e artistas veem a Alemanha como um país extremamente fragilizado, como deixa claro Daniel Schönplug em “A Era do Cometa” (2018). Além da própria derrota na guerra, extremamente custosa tanto em quesitos materiais quanto em quesitos humanos, a estrutura de poder nos anos seguintes também pesava sobre o povo alemão. Inclusive o sistema governamental era um símbolo de instabilidade. Segundo Tiago Henrique da Luz:

a República de Weimar (1919-1933) se estabelece em meio a tentativas de golpes revolucionários e reacionários. Depois da repressão violenta dos grupos de esquerda, esta república continuou sendo percebida como uma aberração, avessa ao “espírito” e à “cultura” alemães. (da LUZ, 2013)

Enquanto isso, em um espectro mais regional, havia também questões de poder ultrapassadas, vistas na ótica de Arno Mayer como um elemento de aspectos feudais. Ele se mantinha metaforicamente como uma classe dirigente conduzida “segundo moldes pré-capitalistas”, ligada por “interesses burgueses” e “possibilidades econômicas oferecidas pelo capitalismo” (MAYER, 1987, p.21).



Fonte: thierrytutin - Wikimedia Commons.

1. Mies van der Rohe, O pavilhão de Barcelona.



Fonte: Veit Mueller e Martin Losberger, Wikimedia Commons

2. Vista aérea da Weissenhofsiedlung.



Na esfera social, a Alemanha do fim da década de 1920 também se encontrava em crise. A humilhação revanchista imposta pelo Tratado de Versalhes em oposição aos Quatorze Pontos de Wilson contrastava fortemente com o sentimento sociocultural no país. Os aliados pareciam desejar “espremer o limão germânico até rangerem as sementes” (HENIG, 1991, p.9). Por outro lado, a velha burguesia alemã, ainda ligada a moldes franceses, se opunha aos novos anseios do povo e da intelectualidade. Richard Wagner, Gerhart Hauptmann e até mesmo Heidegger, com suas noções de enraizamento e sua paixão pelo campo alemão, defendiam há tempos um crescente nacionalismo e a abdição de tradições de influências anglo-latinas presentes na velha elite.

Por fim, a Alemanha encontrava-se em debilitada situação econômica. Além das imposições do Tratado de Versalhes, os próprios custos de guerra se amontoavam sobre a população e sobre a frágil República de Weimar. No início da década, a hiperinflação, os valores instáveis, os salários deficientes e a moeda desvalorizada haviam obrigado a introdução do *Rentenmark*, plano monetário de contenção, já que a questão financeira estava fora de controle: “receber pagamentos à tarde em vez de pela manhã significava uma grande redução no ganho” (FRIEDEN, 2008, p.151).

A introdução do plano Dawes, apoiado pelo governo americano, em 1924, começou a solucionar alguns dos problemas mais urgentes. No fim da década, a moeda já começava a se estabilizar. Contudo, no ano de 1929, esse plano, bem como diversas outras estruturas econômicas mundiais, já dava sinais de esgotamento (pré-quebra da bolsa de Nova York). A permanência de um clima revanchista nesse pós-guerra e os maus olhares sobre a Alemanha em crise também não contribuíram para o estabelecimento de uma leitura mais positiva do país no contexto internacional.

É em 1929, nesse cenário conturbado, que Ludwig Mies van der Rohe apresenta o seu pavilhão para representar a Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona.

---

“ (...) a região portuária continua apagando seu passado, construindo um projeto de cidade baseado na criação de uma imagem moderna, global e espetacular. ”

---

## O PROJETO

Mies recebeu o convite para apresentar uma proposta para o projeto do pavilhão de Barcelona em 1928, após obter sucesso na exibição Werkbund de 1927, em Stuttgart, como afirma Riccardo Manzoni (p.6) <sup>1</sup>. Sua contribuição foi um conjunto de casas chamado Weissenhofsiedlung, responsável por agregar a obra e visão arquitetônica de diversas personalidades presentes na ocasião. Esse projeto foi de extrema importância nesta exibição “ao demonstrar conclusivamente que os variados elementos arquitetônicos do pós-guerra haviam se fundido em uma só corrente”, como propõe Philip Johnson (JOHNSON, 1947, p.42) <sup>2</sup>, acrescentando que a obra “se mostrou o mais importante grupo de construções da história da arte moderna”. Na verdade, o alemão já tinha nesse momento uma trajetória de sucesso para além desse conjunto, sendo um dos expoentes do Modernismo, junto com Gröpius e Le Corbusier. A sua obra apresentava um repertório amplo de inovações que negavam a arquitetura acadêmica do século XIX, desde a escolha de materiais às técnicas aplicadas. Além disso, elas dialogavam com um embasamento teórico-filosófico marcante da sua prática, acerca, por exemplo, da horizontalidade construtiva e do uso de plantas livres após 1923. Quanto a essa ampla gama de capacidades, Johnson chega a afirmar que nenhum dos outros grandes do Modernismo “igualou a quantidade e profundidade do trabalho pioneiro de Mies van der Rohe; nenhum deles explorou tanto em tantas direções diferentes.” (JOHNSON, 1947, p.34).

### 1.

Riccardo Manzoni lecionou na Universidade de Tecnologia de Swinburne, em Melbourne, e administrou classes acerca do Pavilhão de Barcelona. A apresentação da referida aula onde se menciona a Werkbund está disponível em [https://riccardomanzoni.files.wordpress.com/2012/09/foliomanzoni\\_digitalrapresentation.pdf](https://riccardomanzoni.files.wordpress.com/2012/09/foliomanzoni_digitalrapresentation.pdf). Acesso em: 21 de agosto de 2019

### 2.

Todas as citações feitas no presente artigo acerca da obra de Johnson são de tradução do autor.

### 3.

Tradução do autor

---

“ (...) a região portuária continua apagando seu passado, construindo um projeto de cidade baseado na criação de uma imagem moderna, global e espetacular. ”

---

Nesse contexto, a escolha de Mies para projetar o pavilhão foi extremamente consciente. Desde o início do processo criativo, o arquiteto declarou que seu objetivo seria estabelecer “a dura e clara atmosfera da tecnologia e consciência na qual valores artísticos e espirituais podem se desenvolver” (NEUMEYER, 1995). Aliando a sua máxima do “*Less is More*” (menos é mais) a esse partido, Mies van der Rohe mostrou ser a escolha perfeita para representar o ideal de Alemanha progressista, democrática, próspera e pacifista em um momento delicado nos campos social, político e sobretudo econômico. Ele buscou traços simples e teve atenção aos mínimos detalhes, mesmo com muitos impedimentos orçamentários:

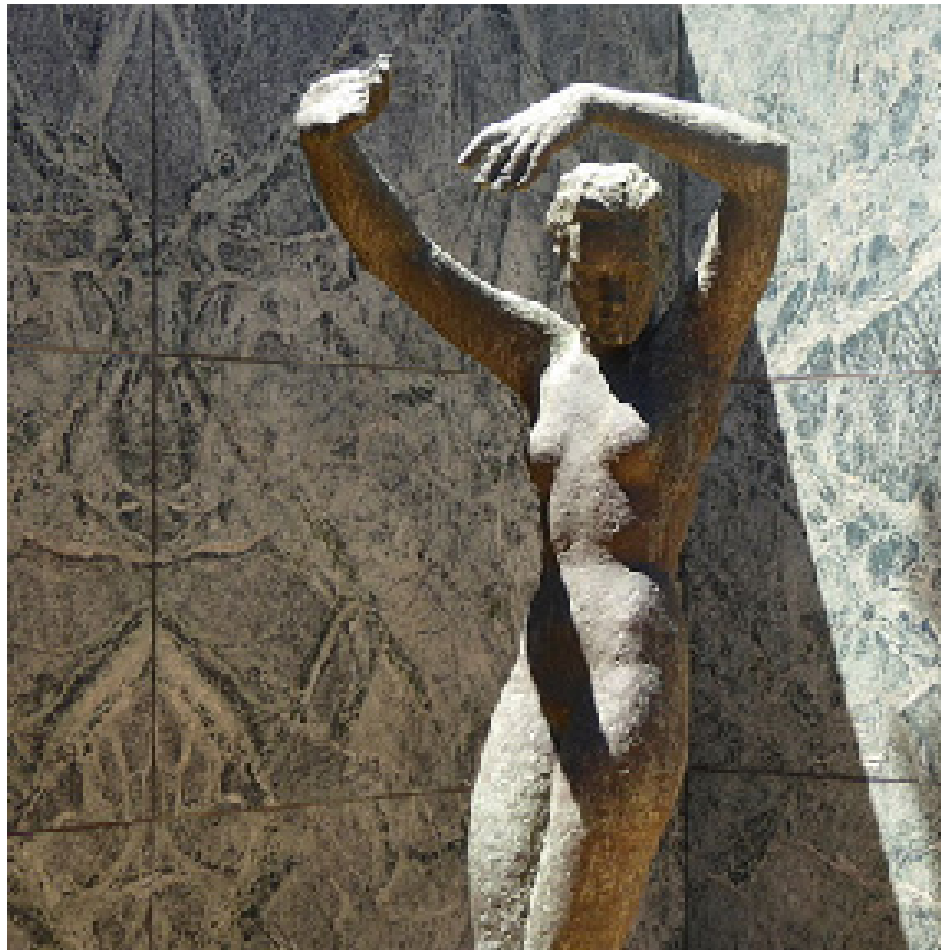
Se fosse necessário escolher um trabalho como o mais perfeito, essa escolha recairia provavelmente sobre o Pavilhão Alemão de Barcelona, de 1929. Mies provou o que os inimigos do novo estilo sempre negaram — que era possível atingir a monumentalidade, não por meio de falsas colunas, mas sim por meio de materiais esplêndidos e um ritmo espacial imponente. (PEVSNER, 1982, p. 433).

Enquanto outros pavilhões na Exposição Internacional apresentavam as novas máquinas e tecnologias de seus países natais, o pavilhão de Mies era, em si mesmo, a exposição da capacidade alemã nesse campo. A aplicação de finas placas de variadas pedras e a incorporação inovadora do vidro na construção, além de objetos de trato muito delicado para a época, como a Cadeira de Barcelona, eram símbolos do que o país era capaz



Fonte: Vicens - Wikimedia Commons.


3. Cadeira de Barcelona e detalhe dos materiais usados na obra.



Fonte: Aclfern - Wikimedia Commons.

4. A escultura de Kolbe em frente ao mármore de Mies.

de fazer. Sam Farnsworth, descrevendo a construção, deixou claro o brilhantismo do arquiteto nesse aspecto:

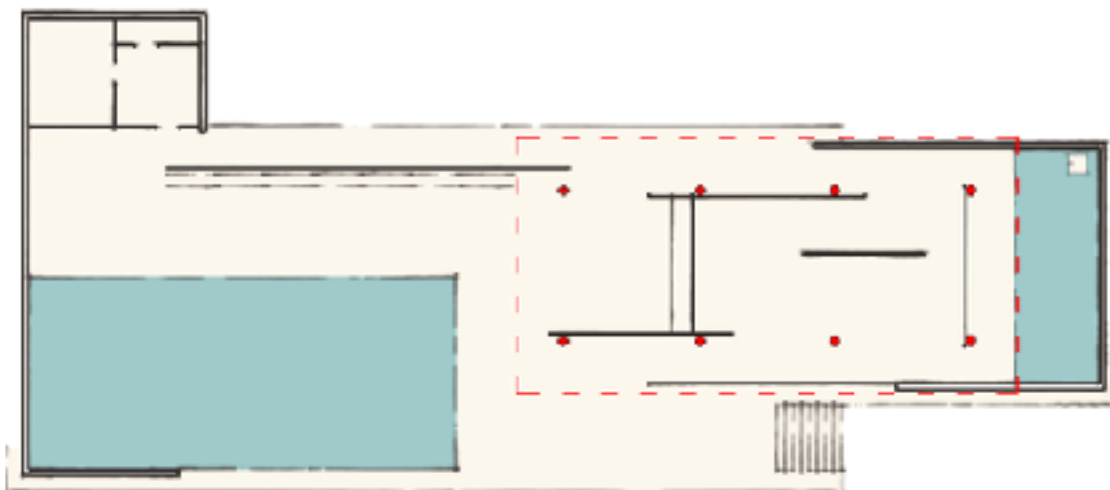
O layout é de fluxo livre, as paredes são na sua maioria de vidro, e há pouco para demarcar espaços interiores do pátio que se alastra. Revestido em quatro variedades de pedra (dois mármore verdes, travertino e ônix), vidro colorido (verde, cinza, branco e claro), e metal cromado, o edifício fundiu tanto materiais novos quanto tradicionais em um pequeno mas fluído espaço. Da mesma forma, técnicas clássicas e modernas de design foram utilizadas. Colunas, pedestais, piscinas e uma grande escultura de uma figura nua de George Kolbe foram combinados com a liberdade dionisíaca de um arranjo espacial dinâmico e moderno. (FARNSWORTH, 2010, p.2) 

Além das ótimas opções de materialidade, Farnsworth destaca também o efeito inovador que elas causaram nos espectadores:

Os visitantes não deveriam ser conduzidos em linha reta através do edifício, mas sim tomar voltas e retornos contínuos ao longo do caminho. Como o Pavilhão não tinha nenhuma função específica além de fornecer um espaço de descanso, Mies foi liberto dos limites habituais associados à criação de um espaço habitável a longo prazo. Somente algumas peças de mobiliário foram meticulosamente colocadas (...). A "cadeira de Barcelona" é tão icônica, se não tão misteriosa, como o Pavilhão em que foi originalmente situada e hoje é produzida em massa e vendida como um acessório moderno. (FARNSWORTH, 2010, p.2)

Por outro lado, o que fez do pavilhão de Barcelona um projeto tão especial não foram somente as técnicas construtivas e o partido por trás dela. A combinação e orientação de planos horizontais (o pavilhão e o pátio) e verticais (o mégaro) na criação de espaços é inédita em muitos aspectos e feita com maestria, conectando diversos conceitos tradicionais às novas técnicas do mundo moderno. Montaner destaca seu valor imaterial ao perceber que a obra tange o classicismo, o racionalismo, o neoplasticismo, o expressionismo e a natureza, com a escultura e com a textura dos veios de mármore. “Abstração e natureza, tectonicidade e visualidade, a racionalidade da linha e a sensualidade da curva, a objetividade científica e a subjetividade de Nietzsche, se conciliam nesta obra mestra” (MONTANER, 2002, p.88)

Entende-se, enfim, a grandiosidade do projeto do pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe, uma das poucas manifestações do espírito contemporâneo que justificam a comparação com a grande arquitetura do passado (JOHNSON, 1947, p. 58). O seu caráter inovador não foi ofuscado pelas dificuldades orçamentárias impostas, muito menos por tendências iconoclastas e provocativas que marcaram algumas das vanguardas do início do século, e mesmo fazendo referência à arte do passado, ele foi feito de tal modo no projeto que Mies consolidou-se definitivamente como uma das grandes mentes do Modernismo. Infelizmente, tendo em vista o contexto no qual foi construído– a Feira Internacional de Barcelona possuía caráter efêmero– o pavilhão de Mies durou apenas uma temporada. Contudo, com o passar do tempo, a obra foi reconstruída em outros locais para ser analisada e revisitada. A primeira proposta a fazê-lo veio por parte de Oriol Bohigas, em 1954, e foi efetivada na década de 1980.



Fonte: 3coma14 - Wikimedia Commons.

5. Planta Baixa do pavilhão de Barcelona.

## O LEGADO

O legado do pavilhão de Barcelona é grande demais para ser interpretado por um só viés arquitetônico. A obra apresenta diversas facetas e expressões, seja pelas formas sensíveis ou pelas inteligíveis. Para Sabine von Fischer <sup>4</sup>, por exemplo, ele é visto como um ícone, um mito, um dos ápices da arquitetura moderna. A obra, segundo a autora, remete ao dramatismo do teatro moderno, onde o cenário nunca deve ser igual ao texto da peça original, o que permite interpretações variadas e até mesmo contraditórias do Pavilhão.

Desse modo, é plausível estudar tal legado sob o olhar da arte, cidade e re-existência. Esse último conceito é relacionado à capacidade de uma obra ou ato de gerar resistência no indivíduo e suas concepções, promovendo uma nova relação com a realidade (um novo existir) e uma afirmação de sua identidade sem interferências externas. Essa noção de identidade pode ser percebida tanto no indivíduo quanto em um povo, como inicialmente proposto pelo intelectual e artista colombiano Adolfo Albán Achinte <sup>5</sup>. O interessante nessa obra em específico é que ela apresenta essa dualidade, tanto na relação de re-existência entre corpo e cidade, como também em uma questão mais ampla, sobre a re-existência da arte alemã no contexto internacional. A primeira, em análise mais técnica da obra de Mies van der Rohe, já é indicada por Johnson, em que a disposição de espacialidades advém mais da própria ideia do que é um espaço do que pela materialidade estática: o projeto é simples e complexo. É marcado apenas por colunas e por planos nos eixos verticais e horizontais como demarcação de interior e exterior, mas que dialogam de forma enredada. O autor ainda acrescenta que “eles são dispostos de tal forma que o espaço é canalizado em vez de confinado — nunca é parado, mas é permitido fluir continuamente.” (JOHNSON, 1947, p.58)

Ademais, considerando-se a construção como a obra de arte em si, Mies assume que o pavilhão não abrigaria uma exposição, mas sim seria ela própria, optando por um projeto livre. Assim o arquiteto cria um paradigma no sentido de inserir sua arte como um vetor disruptivo de padrões, de concepções do que constitui a arquitetura ou arte, e uma fissura nos fluxos diários dos que visitaram a Exposição Internacional de Barcelona. Um grande exemplo dessa forma de re-existência na obra é a organização da mobília que ocupa de forma esparsa o ambiente, preenchendo-o por completo e sem as hierarquias de um espaço puramente funcional, o que já remete ao conceito de all over, criado posteriormente no Expressionismo Abstrato da década de 1950. Além disso, nota-se a transição entre o fora e o dentro em um espaço único, como analisa Farnsworth em seu texto, bem como o constante diálogo entre o clássico e o inovador. Por meio dessas características, Mies levou o indivíduo a reavaliar a sua experiência corpográfica de forma inédita e a compreender a relação entre dentro e fora por meio de limites implícitos e subjetivos (relembra-se MONTANER, 2002, p.88, em que uma seção da obra é vista como “um grande pátio dentro do qual se situam dois pavilhões: um maior e outro menor. Em uma parte deste pátio, sobre uma grande plataforma, o muro que separa os dois não é material, mas simbólico”). Tal raciocínio inovador da relação entre o ser e o espaço influencia toda uma geração de arquitetos como até mesmo o renomado arquiteto Philip Johnson que escreveu sobre Mies <sup>6</sup>.

### 4.

Sabine von Fischer foi uma crítica que analisou o livro de Josep Quetglas. Ela caracteriza o Pavilhão, portanto, sob a ótica de Quetglas. FISCHER, Sabine von; Fear of Glass. Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion, by Josep Quetglas (book review); 2002; disponível em [https://www.researchgate.net/publication/231926420\\_Fear\\_of\\_Glass\\_Mies\\_van\\_der\\_Rohe's\\_Barcelona\\_Pavilion\\_by\\_Josep\\_Quetglas\\_book\\_review](https://www.researchgate.net/publication/231926420_Fear_of_Glass_Mies_van_der_Rohe's_Barcelona_Pavilion_by_Josep_Quetglas_book_review). Acesso em: 21 de agosto de 2019.

### 5.

Tem-se como exemplo o livro editado por Catherine Walsh, Pedagogias decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir, Volume 1 (Quito: Abya Yala, 2013), e em particular a contribuição de Albán Achinte, "Pedagogias da re-existência, artistas indígenas e afro-colombianos" (p. 443-468). Nessa obra, se relaciona a arte à capacidade de afirmação e resistência sociocultural, o que enriqueceu profundamente o termo re-existência no cenário acadêmico.

### 6.

JOHNSON, Philip C.; Mies van der Rohe, MoMA; 1947; disponível em [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2734\\_300062055.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2734_300062055.pdf). Acesso em: 21 de agosto de 2019.





Fonte: Hans Peter Schaefer - Wikimedia Commons.

6. Os planos e espaços implícitos no pavilhão de Mies.

7. Sede da Bauhaus.



Fonte: Wikimedia Commons (domínio público).

Na realidade, é ao analisar influências como a de Johnson que se entende o tamanho caráter disruptivo de re-existência da obra de van der Rohe. A capacidade de criar um diálogo entre o indivíduo e o espaço de Barcelona apresentada pelo pavilhão, aliada ao contexto em que ele se insere na cronologia do trabalho do autor, serviu de inspiração para diversos outros modernistas. Em “A História da Arte”, de Gombrich, por exemplo, fica claro que há um diálogo entre Mies e algumas obras de Lloyd Wright, percebendo-se também forte relação com outros arquitetos pós década de 1920, o que evidencia a importância desses dois gênios para a produção e construção do movimento modernista em todo o mundo.

Por essa importância também pode-se revisitar a reconstrução do Pavilhão frente ao conceito de reexistência. A obra de Mies deixou tão importante legado que Bohigas propôs a sua recriação na malha espacial e cultural de Barcelona. Em outras palavras, mesmo quando a obra já não tinha mais seu caráter inicial, inserido na Feira de 1929, ela continuou afetando a vida e os fluxos da cidade, imersa em um novo contexto e uma nova época, mais de cinquenta anos depois da sua primeira versão. Além disso, nesse novo contexto, o Pavilhão deixou de ser um representante da inovação alemã e tornou-se um memorial, um museu em si mesmo de desenvolvimentos técnico-artísticos do passado. É justamente sobre os novos significados propostos pela reconstrução que Quetglas escreve, tentando se encontrar entre a euforia gerada pela obra materializada e o vazio causado pela repetição do objeto histórico. Voltando para a análise de von Fischer, a conclusão é que “o Pavilhão existe mais para representar do que receber”. O importante do Pavilhão é a sua ideia, o que representa e a relação com o meio onde se insere.

Mas nesse sentido, o mais interessante é perceber a manutenção da ideia do Pavilhão mesmo no período em que ele não mais existia materialmente. Por cinquenta e sete anos em que, para efeitos empíricos, a obra não existiu, ela continuou cativando artistas e arquitetos de Barcelona. Isso sugere a reexistência da obra de Mies para além do espaço construído e adentrando a esfera da representatividade e identidade. Ela atinge, na verdade, a esfera sociocultural de todo o povo da região, independentemente do contexto em que existiu ou reexistiu. Assim, faz cada vez mais sentido a colocação de von Fischer de que o Pavilhão se assemelha ao teatro moderno: em duas épocas, locais e com públicos diferentes, as variações e reinvenções do Pavilhão propuseram novos roteiros, rompendo padrões e fluxos. Por isso, ele se mostra como grande exemplo da relação entre reexistência, arte e cidade. Independente do contexto, a obra de van der Rohe foi disruptiva — até mesmo quando ela se mantinha somente na memória do povo de Barcelona.

---

“ Uma análise desta intervenção revela as muitas semelhanças que permeiam os trabalhos de Matta-Clark e Lucas, assim como a habilidade dos dois artistas em responder à transformação urbana e trazer à tona as camadas invisíveis que dão forma às cidades contemporâneas. ”

---

Por outro lado, tais questões de reexistência da obra e seu respectivo legado não ocorrem somente com o Pavilhão. Além da influência individual exercida por Mies, a Bauhaus, da qual foi professor quando concluiu a obra de Barcelona e, posteriormente, diretor, também serviu de base imprescindível para diversos pensadores e artistas. A escola persiste até a contemporaneidade no campo da filosofia, no design e na educação por meio de livros, métodos, princípios e pensamentos. Para Barr <sup>7</sup>, “a Bauhaus não está morta; ela vive e cresce por meio dos homens que a pensaram (...) e o resto do mundo começou a aceitar a Bauhaus.” Mies foi capaz de ensinar centenas de novos arquitetos e artistas de acordo com as suas convicções e, portanto, manteve corrente a tradição que instaurou com obras como o pavilhão analisado. Assim, pode-se dizer que grande parte da produção artística do século XX, especialmente na Alemanha, tem traços de Mies.

Com essa repercussão, pode-se compreender que a sua arte representou sobretudo a re-existência da Alemanha no cenário internacional. Enquanto Estado, a República de Weimar encontrava-se em crise e com pouca voz no cenário internacional, principalmente no período entre guerras, como entendido pelo contexto interno e externo do país. No mundo da arte, porém, pensadores de excelência como Mies e Gropius demonstraram que a Alemanha tinha relevância e que era ainda uma força motora para os pensadores da espacialidade: “Os métodos da Bauhaus começaram a influenciar aqueles responsáveis por outras escolas de arte (...) e os estudantes treinados da Bauhaus facilmente se encontraram em posição de educadores.” (BAYER, 1938, p.207) Em outras palavras, o Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe tem o seu renome e a sua importância na história da arquitetura por representar não somente a relação entre reexistir, arte e cidade, mas também pela capacidade de ressignificar esses conceitos e apresentar, entre outras múltiplas facetas, o reexistir de toda a ideia que se tinha de uma nação frente à sociedade do início do século XX. Sobretudo, ele reinseriu a Alemanha em uma lógica de produção e de funcionamento que seria fundamental para o desenvolver artístico-cultural da humanidade nos último cem anos – afinal, nesse ano de 2019 se comemora o centenário não somente da Bauhaus como escola, mas sim como legado e inspiração, uma ideia que materializou os mais ambiciosos projetos de Mies para o mundo da Arquitetura.

---

## 7.

Tradução do autor. Alfred H. Barr foi o responsável pelo prefácio de: BAYER, Herpert, Bauhaus, 1919- 1928, edição de Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius; Moma, 1938; disponível em [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2735\\_300190238.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf). O trecho citado está presente na p.7. Acesso em: 21 de agosto de 2019.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- BAYER, Herpert, Bauhaus, 1919- 1928, edição de Herbert Bayer, Walter Gröpius e Ise Gröpius; Moma, 1938, disponível em [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2735\\_300190238.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf). Acesso em: 21 de agosto de 2019.
- FARNSWORTH, Sam; The Barcelona Pavilion- Barometer of Culture; Hadler, 2010; disponível em [http://www.repetti.org/pdf/h1ujqu89\\_MIES\\_BP1.pdf](http://www.repetti.org/pdf/h1ujqu89_MIES_BP1.pdf)
- FRIEDEN, J. Capitalismo Global: história econômica e política do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. Acesso em: 21 de agosto de 2019.
- GOMBRICH, Ernst H.; A História da Arte, Rio de Janeiro; LTC, 1999
- HENIG, Ruth. O Tratado de Versalhes. São Paulo: Ática, 1991.
- JOHNSON, Philip C.; Mies van der Rohe, MoMA; 1947; disponível em [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2734\\_300062055.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2734_300062055.pdf). Acesso em: 21 de agosto de 2019.
- LUZ, Thiago Henrique da, Nazismo e misticismo alemão no início do século XX, UFPR, Curitiba, 2013
- MAYER, Arno. A Força da Tradição: A persistência do Antigo Regime, 1848-1914, companhia das letras, 1987
- MONTANER, Josep Maria; As formas do século XX; 2002
- NEUMEYER, Fritz. Barcelona Pavilion and Tugendhat House: Spaces of the Century. in Global Architecture: Mies van der Rohe German Pavilion, ed., Yukio Futagawa. Tokyo: ADA Edita, 1995.
- PEVSNER, Nikolaus. Panorama da arquitetura ocidental. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 2 ed
- SCHÖNPFLUG, Daniel; A Era do Cometa; Ed. Todavia SA, 2018
- FISCHER, Sabine von; Fear of Glass. Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion, by Josep Quetglas (book review); 2002; disponível em [https://www.researchgate.net/publication/231926420\\_Fear\\_of\\_Glass\\_Mies\\_van\\_der\\_Rohe's\\_Barcelona\\_Pavilion\\_by\\_Josep\\_Quetglas\\_book\\_review](https://www.researchgate.net/publication/231926420_Fear_of_Glass_Mies_van_der_Rohe's_Barcelona_Pavilion_by_Josep_Quetglas_book_review). Acesso em: 21 de agosto de 2019.
- MANZONI, Riccardo; Barcelona pavillion: analysis, research, drawings and renders; Swinborne University, disponível em [https://riccardomanzoni.files.wordpress.com/2012/09/foliomanzoni\\_digitalrapresentation.pdf](https://riccardomanzoni.files.wordpress.com/2012/09/foliomanzoni_digitalrapresentation.pdf). Acesso em: 21 de agosto de 2019.

# MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE E MUSEU BISPO DO ROSÁRIO:

arte, loucura e cidade em duas coleções  
asilares no Rio de Janeiro

## **Juliana Sicuro**

Extensão universitária na Universidade  
Técnica de Lisboa e pós-graduação em  
"Geografia, Cidade, Arquitetura" pela Escola  
da Cidade/SP (2017-2018). Mestranda no  
PROURB/UFRJ.

Contato: sicuro@oco.arq.br

## **Vitor Garcez**

Mestre em artes visuais/poéticas  
interdisciplinares pela EBA/UFRJ (2015).  
É professor no curso de Arquitetura da  
Universidade Santa Úrsula desde 2016.

Contato: garcez@oco.arq.br





## OCO

[info@oco.arq.br](mailto:info@oco.arq.br)

Oco é uma prática em arquitetura baseada na cidade do Rio de Janeiro. Procura, através de projetos de arquitetura e iniciativas culturais, pensar de forma poética e política a produção do espaço que habitamos. Foi fundada em 2014 por Juliana Sicuro e Vitor Garcez e desenvolve projetos de pequena e média escala tais como equipamentos culturais, espaços residenciais e comerciais, exposições e publicações.

---

### Arquitetos:

Juliana Sicuro e Vitor Garcez (autores do projeto)

---

### Estagiários:

Larissa Monteiro (estagiária arquitetura)

---

### Colaboradores:

Arquitetura - André Porto, Carlos Zebulun, Luiz Carlos Mello, Gladys Schincariol, Marco Lucchesi, Christina Penna (MII e SAMII), Raquel Fernandes e Ricardo Resende (MBR).

Renderização de Projeto - Fernando Bonini e Rodrigo Bocater

Fotografias - Rafael Salim - [rafaelsalim@gmail.com](mailto:rafaelsalim@gmail.com)

---

O Museu de Imagens do Inconsciente e o Museu Bispo do Rosário estão situados no Rio de Janeiro, nos bairros Engenho de Dentro e Taquara. Distantes do centro turístico e econômico, integram um circuito de interesse específico para pesquisadores e artistas de todo o mundo pela excepcionalidade de suas coleções. Ambos se aproximam pelo fato de ocuparem o espaço físico de antigos hospícios e seus acervos são compostos de obras produzidas nesse contexto. Apesar de extraordinários, pela sua singularidade, são também ordinários, uma vez que construídos na incessante luta diária pela sobrevivência de um outro modo de perceber o mundo. Os projetos de arquitetura apresentados não podem ser compreendidos desvinculados desse contexto específico para o qual foram concebidos.

Movida pela latência de um passado que se faz presente e pela possibilidade de reinvenção do cotidiano desses acervos e instituições, a arquitetura se torna, antes de uma experiência, um instrumento político para um futuro possível. Como disse Gonçalo Tavares, "o Museu é sempre uma arca de Noé que resiste ao dilúvio e resgata coisas do mundo que merecem ser iluminadas".

Os projetos são então apresentados a seguir juntamente um ensaio fotográfico realizado nos atuais espaços dos museus pelo fotógrafo Rafael Salim.



## Museu de Imagens do Inconsciente

Fundado em 1952 pela psiquiatra Dra. Nise da Silveira, o Museu de Imagens do Inconsciente é hoje um centro de pesquisa interdisciplinar e abriga uma coleção de mais de 350 mil itens. As principais coleções do MII são protegidos pelo IPHAN e reconhecidas como Memória do Mundo pela UNESCO. O edifício do MII está localizado dentro de um instituto municipal voltado à saúde mental - no bairro do Engenho de Dentro, Zona Norte do Rio de Janeiro - que ocupa uma grande quadra verde com potencial para se tornar um novo parque urbano.

O projeto arquitetônico articula a expansão dos espaços do museu através da reordenação de seus espaços e atividades. Através da inclusão de elementos de conexão vertical e horizontal constrói-se uma nova experiência museológica e de relação com a cidade.

## Ensaio fotográfico:

Museu de Imagens do Inconsciente:

1. Fachada
2. Área externa
3. Reserva técnica
4. Biblioteca Nise da Silveira
5. Ateliê de pintura
6. Reserva técnica

Fotos: Rafael Salim







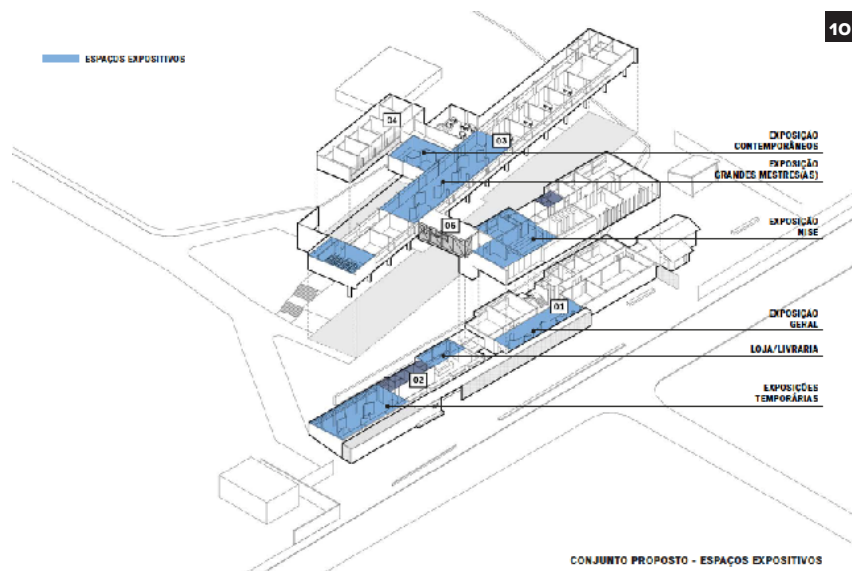
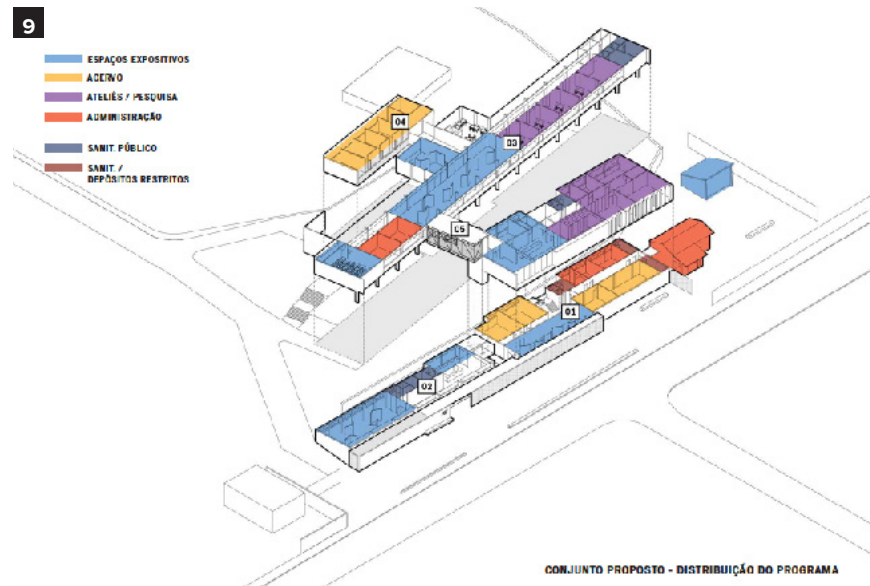
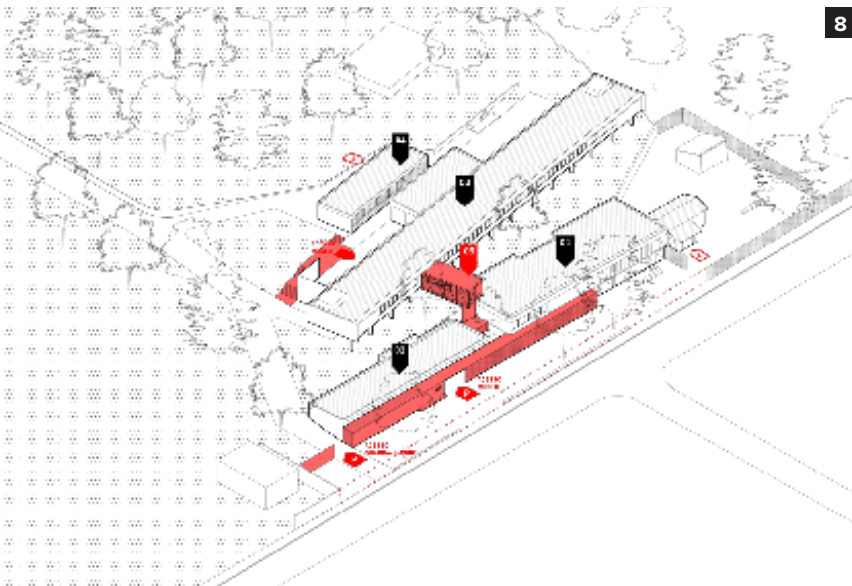
Projeto de arquitetura para a expansão do MII:





- 7. Diagrama de implantação
- 8. Perspectiva isométrica do conjunto
- 9. Diagrama de distribuição do programa
- 10. Diagrama de distribuição do programa
- 11. Corte transversal

Imagens: Oco Projetos





12. Perspectiva externa

13. Perspectiva externa

Imagens: Oco Projetos

14. Perspectiva pátio

15. Perspectiva mirante





## Museu Bispo do Rosário

O Museu Bispo do Rosário fica localizado em um antigo complexo hospitalar de saúde mental chamado Colônia Juliano Moreira, hoje parcialmente desativado, na Taquara, zona oeste do Rio de Janeiro. O Museu é responsável pela preservação, conservação e difusão do trabalho de Arthur Bispo do Rosário, interno da Colônia que desenvolveu uma obra composta de bordados e "assemblages". Bispo é considerado internacionalmente um dos maiores artistas brasileiros do século XX e sua obra participou em diversas exposições no Brasil e no exterior.

O museu hoje ocupa um edifício administrativo da Colônia e o projeto de arquitetura em questão possibilita o deslocamento de sua coleção e espaços expositivos para o edifício onde se localizam as antigas celas ocupadas por Bispo - onde ele viveu e trabalhou até o final de sua vida, em 1989.

## Ensaio fotográfico:

16. Antigo acesso à Colônia Juliano Moreira
17. Pavilhão de internação visto de fora
18. Circulação interna do pavilhão de internação
19. Acesso ao solário do pavilhão de internação
20. Celas do pavilhão de internação

Fotos: Rafael Salim







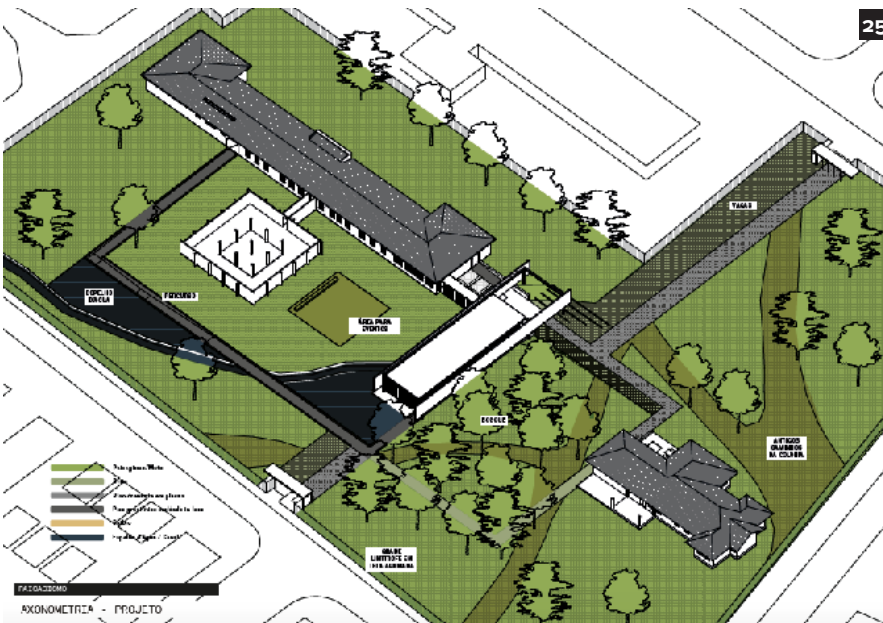
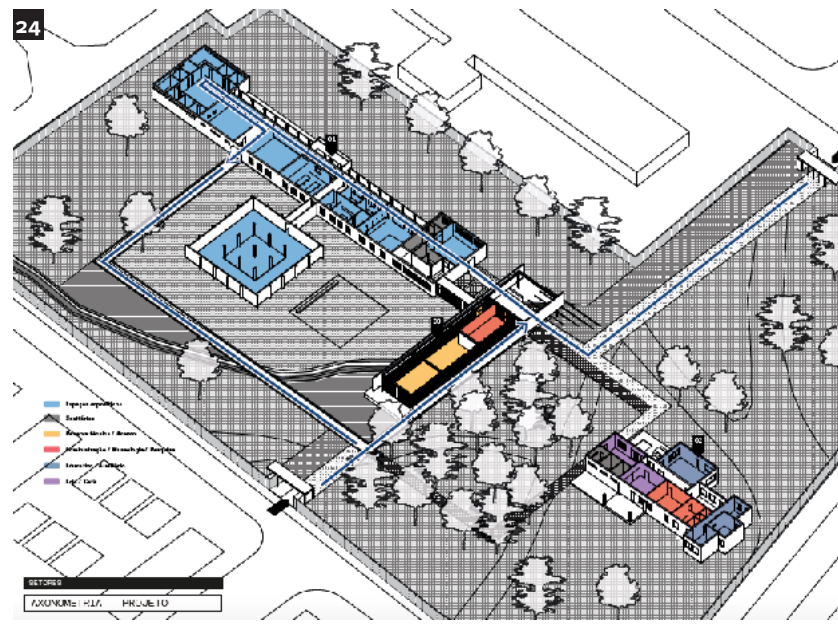
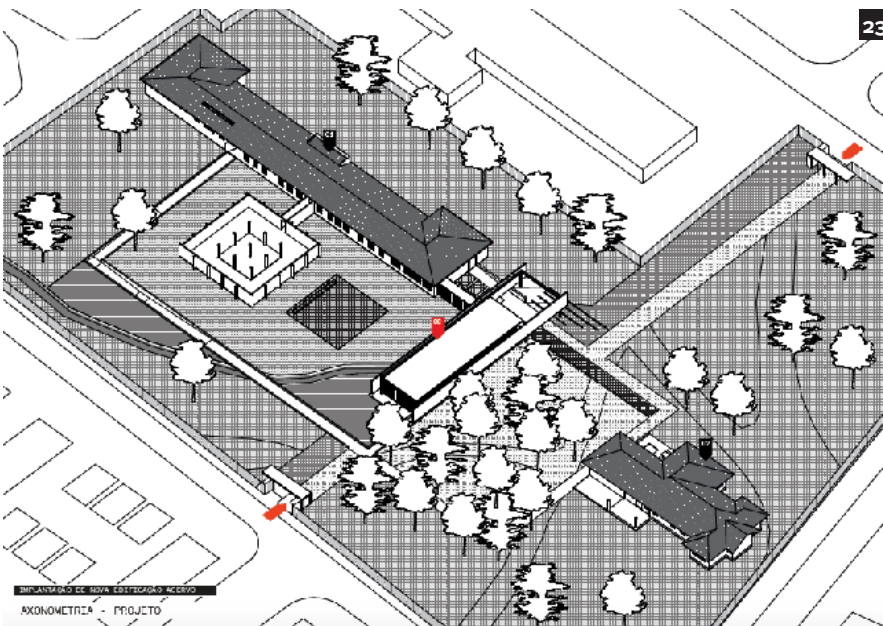


21 e 22. Trabalho de museologia na reserva técnica da atual sede do MBR

Fotos: Rafael Salim



Projeto de arquitetura para a nova sede do MBR:



- 23. Perspectiva isométrica do conjunto
- 24. Diagrama de distribuição do programa
- 25. Diagrama paisagismo

Imagens: Oco Projetos





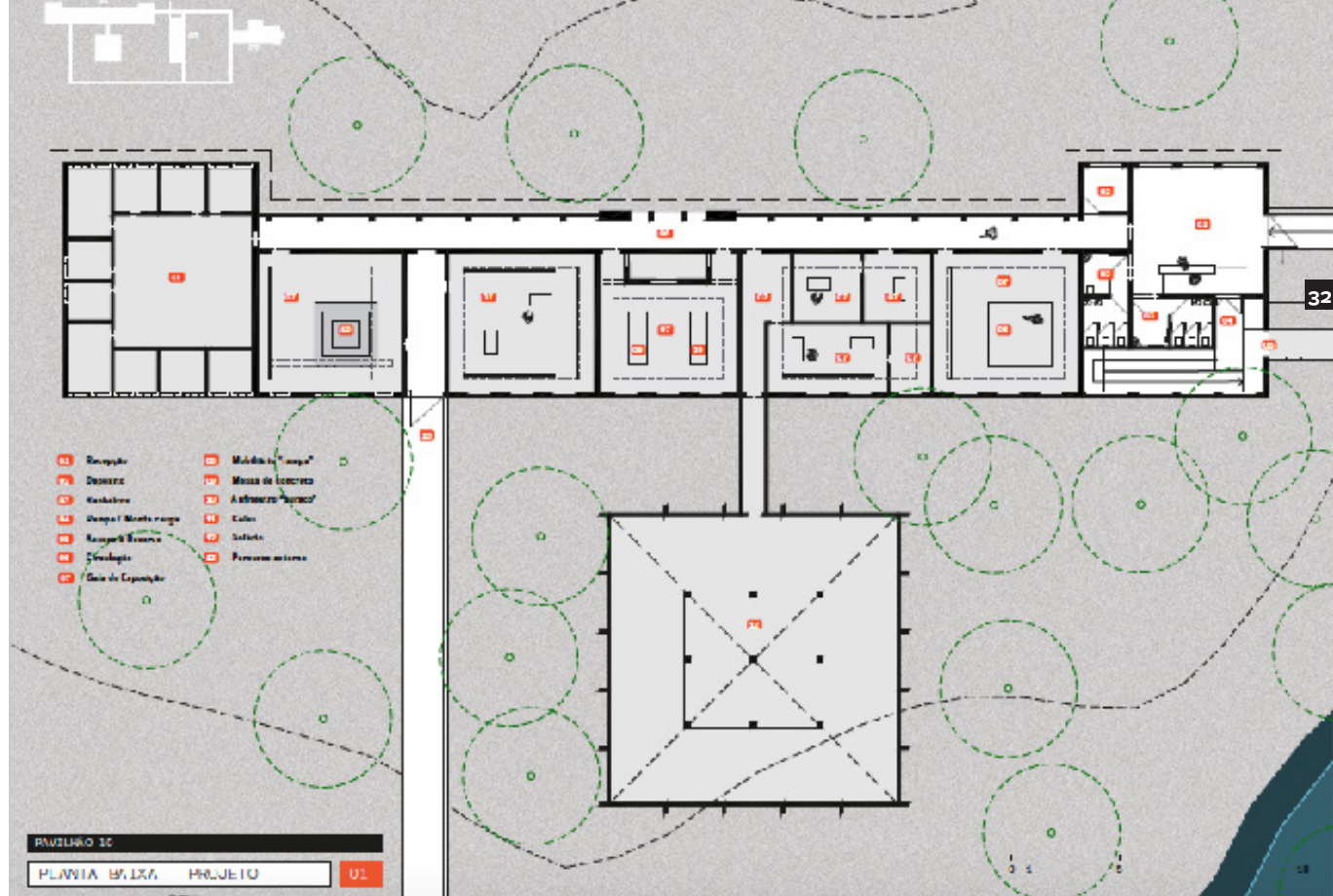
26. Perspectiva externa  
 27. Perspectiva externa  
 28. Perspectiva externa

29. Perspectiva externa  
 30. Perspectiva interna, espaço expositivo  
 32. Perspectiva interna, sala

Imagens: Oco Projetos



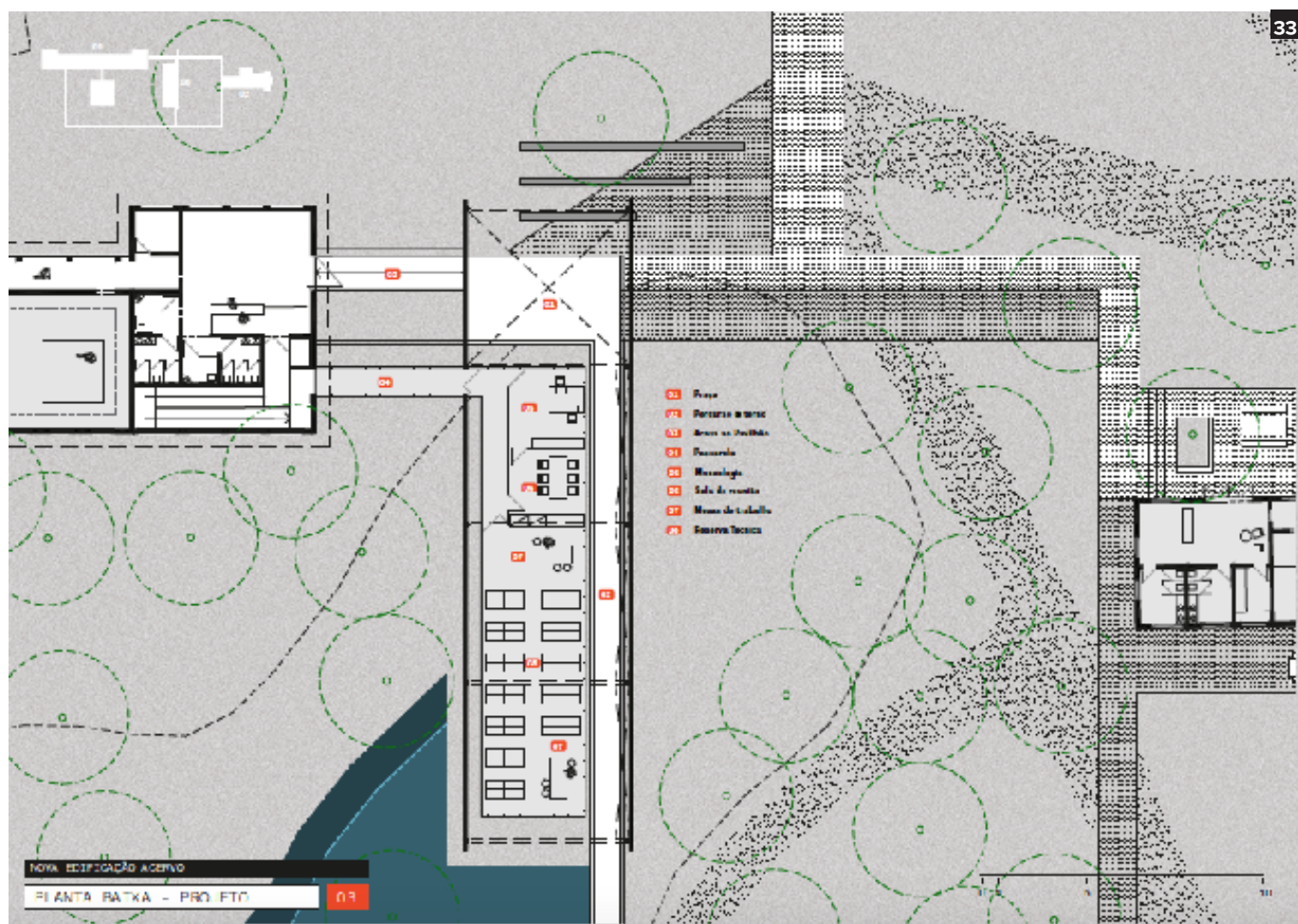


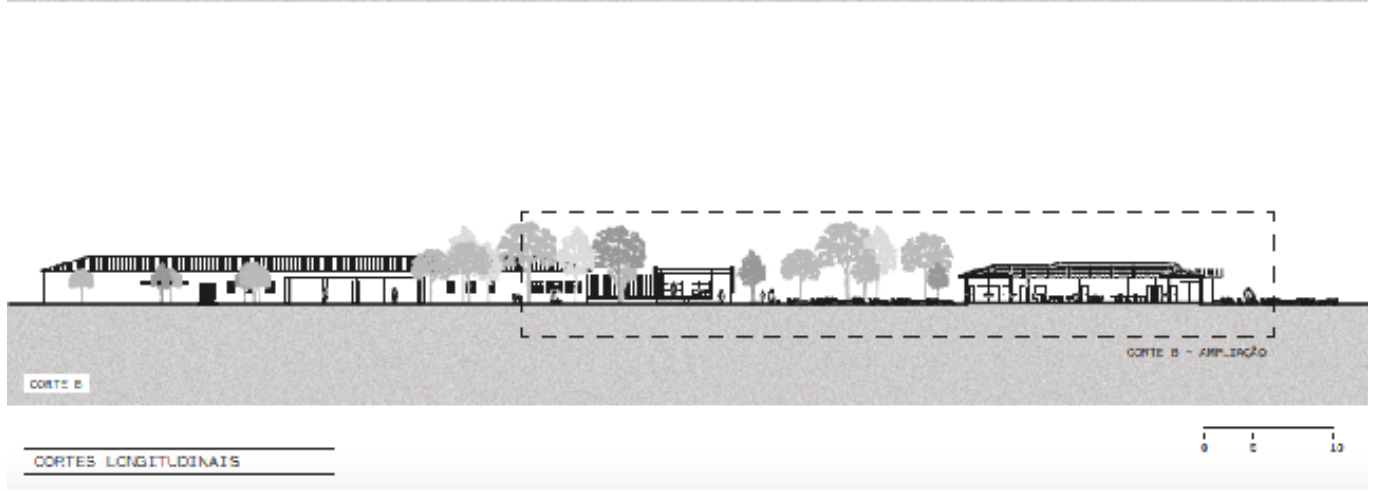


32. Planta baixa pavilhão expositivo

Imagens: Oco Projetos

33. Planta baixa reserva técnica

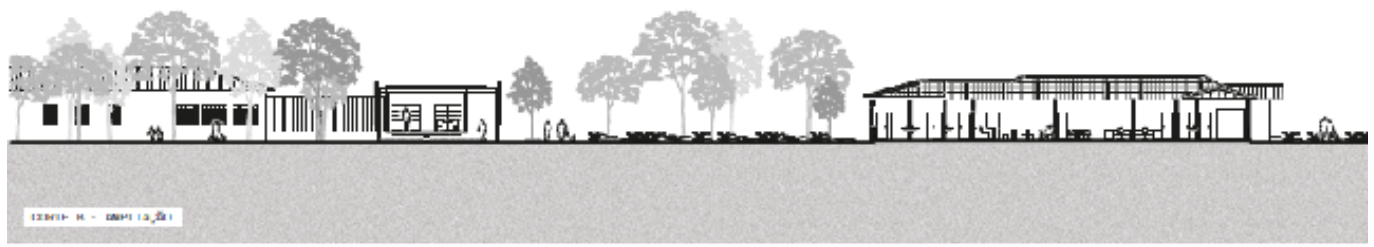
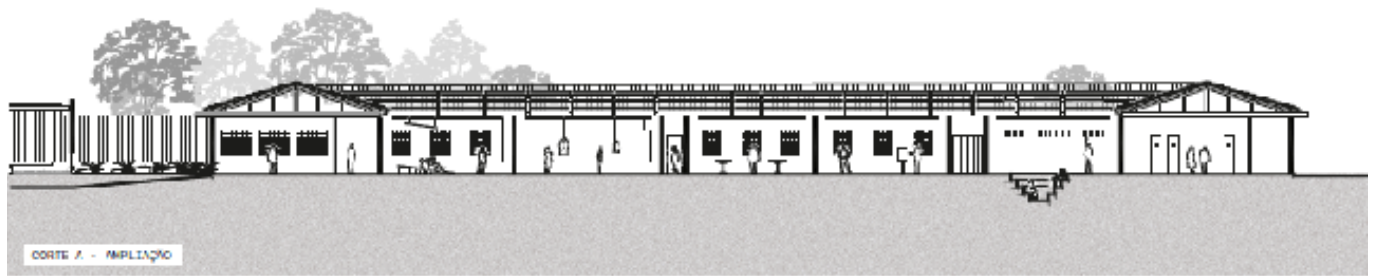
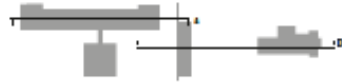




CORTES LONGITUDINAIS

- 34. Cortes gerais
- 35. Cortes ampliados

Imagens: Oco Projetos



CORTES LONGITUDINAIS

0 5 10





# cortaluz (2013-2018)

## Luiza Peixoto Baldan

Doutoranda e mestre em Artes Visuais no PPGAV/EBA/UFRJ.

Contato: lbaldan@gmail.com

A artista carioca Luiza Baldan alugou uma quitinete durante o mês de julho de 2013 no Edifício Copan (SP) e, a partir da relação entre a casa e o ateliê no Pivô, espaço cultural situado no mesmo edifício, desenvolveu o projeto Corta Luz. Voltada para as transformações do centro novo da capital paulista, em parte resultantes de processos de gentrificação e especulação imobiliária, Baldan focou tanto nos acontecimentos do cenário vertical da metrópole quanto na intimidade dos interiores do edifício. Seu olhar transcedeu a estética dos marcos da arquitetura modernista para deter-se em pormenores do cotidiano local. Na vivência prolongada com aquele espaço e na rotina de inserção progressiva na cidade, caminhando e registrando seu percurso diariamente, a artista incorporou a história, a arquitetura e o contexto do lugar em sua pesquisa. De volta a São Paulo em 2018, desta vez para desenvolver um projeto junto ao MASP, Baldan revisitou o Copan e Corta Luz em pleno auge da conturbação política iniciada justamente durante as manifestações de 2013.

Morei por um curto período em São Paulo e nunca entrei no Louvre, apenas o avistava da janela. Morei por um curto período em Paris e nunca entrei no Louvre, apenas o avistava da janela.

Conheci o Copan através de uma fotografia alemã. Todos estrangeiros, tentando falar alguma coisa sobre a arquitetura moderna brasileira, ou não. Morando ali eu não tinha a noção da imagem famosa do populoso complexo que reúne em 6 blocos 1610 apartamentos porque eu me havia tornado uma unidade autônoma contida na imensidão.

Vivi ali por mais tempo que o então dono daquela casa de veraneio invernal no centro novo da capital, que a vendeu logo em seguida da minha partida.

Eu mal conhecia o Ricardo e não fazia ideia de quem eram Keila, Alice, Camila e sabe-se lá quem mais havia passado por ali. Pagava as contas que iam vencer e pronto.

Entrar na casa vazia dos outros me faz especular sobre tudo, duvidar da sujeira, questionar o conteúdo da garrafa de saquê, ter nojo do sabonete em barra. Pelos de desconhecidos, tábua do vaso sanitário de desconhecidos. Tomar banho de chine-

lo mesmo depois de deixar tudo de molho em cloro. A faxina nunca é profunda demais para tirar os resquícios das vidas passadas. As paredes não deixam esquecer: o reboco em forma de bandeira, pregos e furos por todos os lados. O desenho no chão deixado pelos móveis que há muito não eram movidos do lugar. Redistribuo tudo a meu modo, brinco de casinha como no tempo das bonecas. Invento proveito para objetos que foram deixados no fundo do armário. Dou importância a tudo o que encontro pela frente e guardo novamente no armário o que não me faz falta, para quem sabe, o próximo inquilino redescobrir a sua utilidade.

Por mais habituada, cada dia o ato de me mudar se torna mais violento. Então a solução é ocupar aos poucos pequenas áreas delimitadas que se expandem com o uso. Ocupar o vacante.

A luz entrava pela sala mas o sol jamais. Ele apenas se insinuava para além da malemolente curva. O amarelo que me chegava vinha refletido pelo edifício-garagem-arranha-céu de 31 andares que bloqueava o horizonte. 290 vagas para automóveis bloqueiam um horizonte. No Copan são 221, mas estão no subsolo e não obstruem a vista de ninguém.



Meu horizonte eram verticais de prédios; janelas que se multiplicavam sem cessar, já que umas se refletiam nas outras entre transparências e interpenetrações. Avistava um coração na vidraça vizinha. A leitura dele é a mesma para quem está dentro ou fora, uma maneira eficaz de comunicação entre milhares de pessoas que dividem a mesma quadra triangular. O coração no Louvre e eu no Copan.

Minha *Copancabana* inscrita no Guinness Book.

Do hall de elevadores viam-se os cobertores de lã que improvisavam cortinas. Também viam-se quilômetros de tubulações que transportam gases, águas e sons de um lado para outro.

Cortinas cortam a luz, edifícios cortam a luz. Um rebatimento de sol engana a cortina, atravessa a nesga e filtra a parede de azul.

Quando chovia e ventava forte, as pastilhas da fachada caíam como granizo.

É expressamente vedado a qualquer condômino ou titular de direito, ou a quem que, por qualquer título, esteja na posse ou no uso de qualquer unidade autônoma, usar, alugar, ceder, emprestar, no todo ou em parte, para pessoa de vida ou ocupação duvidosa. É expressamente vedado o atendimento de público nas galerias. Estas são medidas que visam garantir a segurança e a valorização das propriedades, bem como a saúde e o sossego e a convivência harmoniosa da comunidade residente.

Garantir a segurança e a valorização das propriedades.

Ao lado da Consolação, Sinatra dizia para voar longe sem contar para a minha mãe. 9 de julho na Nove de Julho em 2013. A greve geral me tirava o sono e me embalava num ruído branco que se somava aos tão recorrentes da geladeira, do registro de água, do vento pela janela, das infinitas obras, do caminhão de lixo, do gerador, do ônibus, do alarme dos carros, dos helicópteros sobrevoando a minha cabeça... Um zumbido longínquo, intermitente. Da janela tentei seguir a passeata, mas não podia avistar a rua, apenas moças limpando os vidros, penduradas na fachada sem qualquer proteção, e a bandeira do Brasil, imóvel, sobre a veneziana vizinha.

A bandeira do Brasil em julho de 2013 e em outubro de 2018.

Tirei o colchão do chão e improvisei uma cama. O frio impregnado por falta de sol se amenizava com uma colcha felpuda e os lençóis amarelos que foram dos meus pais. Transitei entre o *Invierno en Lisboa* e o inverno em São Paulo. Transito novamente.

Percebo então que não se tratava de uma nova residência, mas de uma internação extrema por tempo determinado. Mesmo estando em uma cidade-mundo que conhecia há tanto tempo, sentia-me desconhecida e estranha, como se fosse a minha primeira visita à cidade grande. A fragilidade de ser alguém pequeno entre torres de concreto distribuídas ao acaso, em um mosaico arquitetônico que faz do céu uma aparição.

Expandia e contraía os caminhos a percorrer, protegida na metrópole da Companhia Panamericana, onde espaço público e privado se misturam. Do apartamento ao ateliê no Pivô, ambos no mesmo bloco B, bastava pegar um elevador e subir uma escada. O ateliê, espaço expositivo ativo durante a minha residência no Copan, era uma continuação orgânica da casa habitada, reproduzida em ambientes distintos mas em escala semelhante. Os pregos reapareciam nas paredes e o sofá-cama ficava à disposição dos visitantes.

Deixei o trabalho invadir o espaço.

Rememoro as dificuldades e alegrias das casas que tive até chegar mais uma vez à conclusão de que sou minha própria casa, autônoma do lugar onde me encontro. Para a pauliceia delirante, além de casa, levei afeto. Afeto este que independe da geografia e que atravessa paisagens.

No percurso do elevador até a minha casa, a vizinha do 317 deixava a porta aberta bem na hora do solzão de meio-dia. Tãmanha gentileza brilhava sobre o corredor já amarelo e rebatia pelas paredes, cintilando e fazendo a poeira dançar.

Reconhecia o cheiro da casa e não me assustava mais com os barulhos perdidos, com a buzina de navio que era a descarga da vizinha ou com o baticum repetitivo de um apartamento próximo, nem com o porteiro empurrando as contas por de-

baixo da porta. Gostava até do sabonete em barra. Tive que me registrar na administração do edifício. Acho que até hoje tenho um cadastro de moradora para que, segundo o síndico, todos saibam que eu exista e que, assim, possam me proteger.

Todas as manhãs a rotina se repetia. Ao abrir ligeiramente a cortina, sempre à mesma hora, um senhor baixinho de meia-idade, uniformizado e de boné, estava de pé bem em frente da minha janela, sobre a cobertura daquilo que foi um cinema para 3500 pessoas e que virou uma igreja abandonada. A distância era tão mínima que o funcionário podia praticamente me olhar nos olhos. Eu lhe acenava discretamente com a cabeça e tornava a fechar a cortina.

Em 2013 a Recopa foi do Corinthians. Via as pessoas agasalhadas no manto do Coringão ou vestidas com camisetas oficiais sob os uniformes de trabalho. Tarde da noite e o povo jogando bombas em comemoração à vitória sobre o São Paulo. Meu pai era corintiano, mas nunca simpatizei com o time. Prefiro o Santos e a sua história, talvez por ser alvinegra. Botafoguense e botafogana que sou, recebia no Copan o sinal de uma rede wi-fi chamada Botafogo. A estrela solitária sempre me conduz.

Sambão na República e guerra no Leblon. O som de *Se acaso você chegasse* entrava pela janela enquanto eu lia as notícias aterrorizantes vindas da minha antiga rua, a Rainha Guilhermina. Ainda imagino o cafofo, a voz de Elza Soares, as pernas de Mané Garrincha, o Botafogo, uma tropa de choque em frente à banca de jornal do Sr. Fernando, o querido alvinegro Cecílio fugindo das bombas de gás pela cozinha do Jobi, a marcha, o golpe, o silêncio.

Sonho feliz de cidade? Cidade de sonho feliz? Feliz cidade de sonho? E Caetano sempre soa tão pertinente. Ele vindo do nordeste e eu do mesmo sudeste, também não entendi nada quando cheguei por aqui. O papo reto sinuoso, dos anos 70 para cá, mudou pouco. Talvez já me sinta menos estranha do que os versos da canção, mas continuo sem entender o que acontece. Se estamos longe da ditadura pela mudança dos tempos, ainda vivemos dias tenebrosos regidos por arbitra-

riedades, intolerâncias e truculências; policiais militarizados e todo tipo de gentinha que pensa pequeno mas é protegida pelo legítimo poder, e que engorda cofres privados e fulanos internacionais.

Cercada pelo Louvre, Investimento, Hotel Boulevard, Conjunto Zarvos, Ambassador, San Siro e São Luis Plaza, sentia o tiritar da chuva sobre a cobertura do cinema, no mesmo ponto onde via o fantasma do funcionário que me observava pelas manhãs. O vento que chacoalhava tudo, os plásticos que chiavam, as plantas que dançavam e algumas que tombavam. E quanto mais tempo admirava o arraial de quintais, mais vasos randômicos apareciam. Eram pequenos jardins improvisados, ilhas verdes no meio do cimento, que tentavam levar um pouco de vida para aquela seca selva de pedra atlântica.

Lembro que usava um binóculo emprestado para encarnar o *voyeur*, mas as lentes de aumento me mareavam, o aparato me incomodava. Minha contemplação da vizinhança não era pessoal, não era invasiva ou intrusa das particularidades alheias. Fazia percursos visuais genéricos, incapazes de descrever os pormenores da vida do outro. Existia qualquer coisa de respeito em mim que me censurava, ou simplesmente o meu interesse estava no monumental coletivo. A minha janela era um orifício da câmara da minha casa, sensível às variações luminosas externas. Só do Louvre eram 368 janelas. Na verdade, o Louvre se chama Pedro Américo, como meu padrinho, o botafoguense. Então, só do Pedro Américo eram 368 janelas. Faltavam 8 que não conseguia enxergar por conta de um ponto cego. Ver esses retângulos se acenderem ou piscarem com o azul da televisão sempre me pareceu fascinante. Pouco me importava o que os vizinhos faziam no interior de suas casas, mas me alegrava de estarem tão perto, como uma grande família anônima morando em uma caixa única, dividida em caixinhas unitárias, em um quarteirão da grande cidade. Cercada por pessoas de todos os gêneros, cores e classes sociais, me sentia parte de um todo.

Na época, li uma nota com dizeres de Ravi Shankar: "No dia em que você sentir que o mundo todo é a sua casa, que o céu é

seu teto, que a terra é seu piso e que cada árvore é seu jardim, então você realmente estará em casa." Eu jurava que havia chegado lá.

Decidi buscar na internet os antigos inquilinos da casa que constavam nas contas pagas. Tempos depois só encontrei a Keila, com quem mantive um breve contato à distância após mensagens no Facebook e no Instagram. Sem conhecê-la, sentia um apreço pelo fato de termos morado na mesma casa, por termos cuidado um pouco daquele lar de tantos donos. Keila sem saber virou minha cúmplice, minha comadre.

Incrível era ver que na fachada do Pedro Américo só haviam dois buracos de ar-condicionado. Taparam meio mal e porca-mente os outros onze. Sempre apreciei a conformidade das janelas com fundo rosa. Os demais edifícios ao redor também eram bastante homogêneos, porém cinzas tristonhos, janelas retas e secas, ou os pequenos furos de ventilação do San Siro. Já não diria o mesmo dos meus vizinhos copanenses, que faziam da parte dos fundos do prédio um carnaval de adaptações. São poucos os condôminos que prezam pela parte traseira ou pela empena lateral dos edifícios, talvez por pensarem que "ninguém está vendo, então dane-se". E assim, pessoas como eu, vivendo cercadas por partes traseiras e laterais, somos obrigadas a conviver com a feiura ou com a originalidade, dependendo do gosto ou do juízo de cada um. É também aquele momento em que patrimônio tombado esbarra nas necessidades cotidianas de uma vivenda.

Na *cidade tetris*, poucos são os que têm profundidade ou um horizonte possível da Serra da Cantareira.

Arquitetura para uma cidade nova, sem ruína. A mudança do olhar de quem trafega pelas ruas com o afã de mirar para cima para escapar dos prédios, não das montanhas. Penso em Nova Iorque no início do século XX e as imagens que vieram de lá, paisagens verticais, marcos da história da fotografia. Lembro do Copan de Andreas Gursky no início dos anos 2000 e em outras tantas fotos, não só do edifício retratado em demasia, mas de toda a urbanidade de São Paulo.

Vivi temporariamente em um emblema da arquitetura nacional, assinado por quem participou ativamente da construção moderna do país, ora aclamado, ora alfinetado pela crítica; homem público com afinidades socialistas, ainda que muitas vezes projetando obras faraônicas pouco condizentes com o popular, com o funcional ou com o igualitário do discurso, mas certamente destaques publicitários das cidades que as abrigam. Vivi em um complexo de vivendas pensado para diferentes estruturas e padrões familiares, no qual a hierarquia se dá na mesma construção, que levando em consideração a posição do sol, o clima e os ventos, deixa os menos favorecidos com a parte mais escura e fria.

Na casa-obra do arquiteto, eu criei a minha. Obra e vida se misturaram em uma performance dilatada, que começava em casa e se alastrava pelo prédio em reflexões sobre um cotidiano aparentemente bastante conhecido. A obra como um todo não tem um fim em si mesma, é uma experiência recorrente que vai mudando de endereço de tanto em tanto, extraindo matéria de suas próprias dobras. Obra dobra.

Ao atravessar o bequinho do Investimento em direção à São Luis, enfrentando a ventania canalizada na rua de pedestres, olhava ao redor e imaginava o que um dia foi a Vila Normanda. Sentia o Copan pelas costas e imaginava o posto de gasolina. Carros, sempre carros. Em pleno domingo à tarde, grande parte das ruas desertas, com exceção dos carros que jamais deixaram de circular na *cidademobil* que sempre implora por estacionamentos e garagens automáticas. E quanto mais caminhava, mais percebia as transformações do lugar, seja pelas placas de vende-se, pelos imóveis (re)abandonados ou pelos anúncios dos novos empreendimentos na tentativa de uma outra ocupação residencial e comercial seletiva do centro. Perto dos *puticlubs*, a Primeira Igreja Presbiteriana Independente tinha apenas um fiel e uma banda que se escutava alto pelo lado de fora. A antiga boate Kilt virou um terreno baldio. A cimentada Praça Roosevelt virou o parque de diversão ilegal dos skatistas insistentes.

A República continua fragmentada entre a graça e o temor do heterogêneo, reunindo o melhor e o pior dos mundos, das diferenças e indiferenças sociais. A retomada do centro traz gente como eu para um centro de todos que pode vir a ser um centro só de alguns.

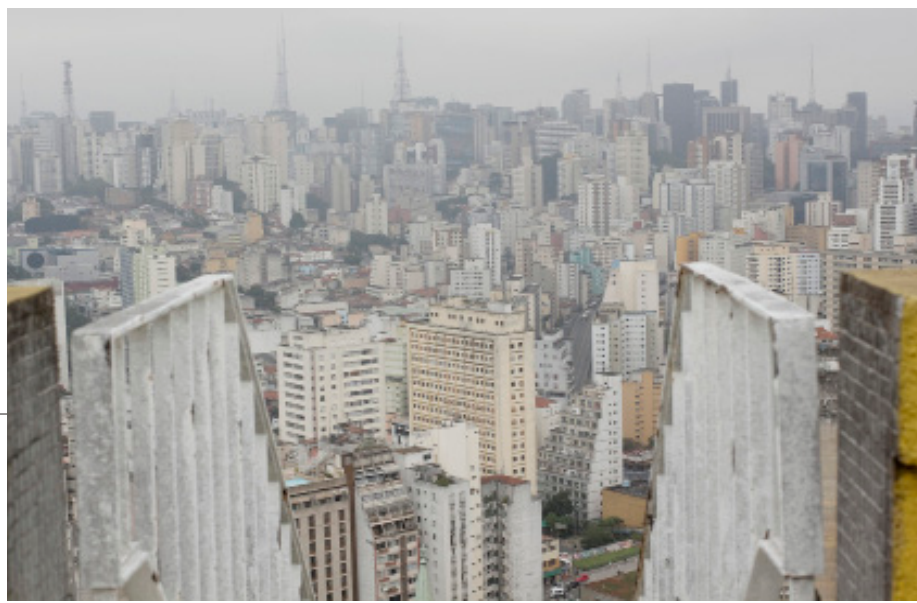
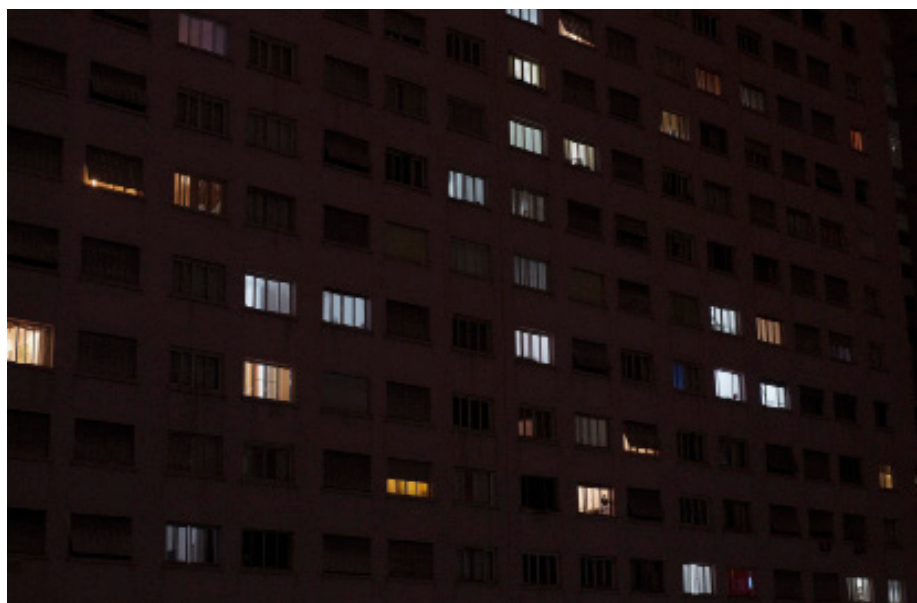
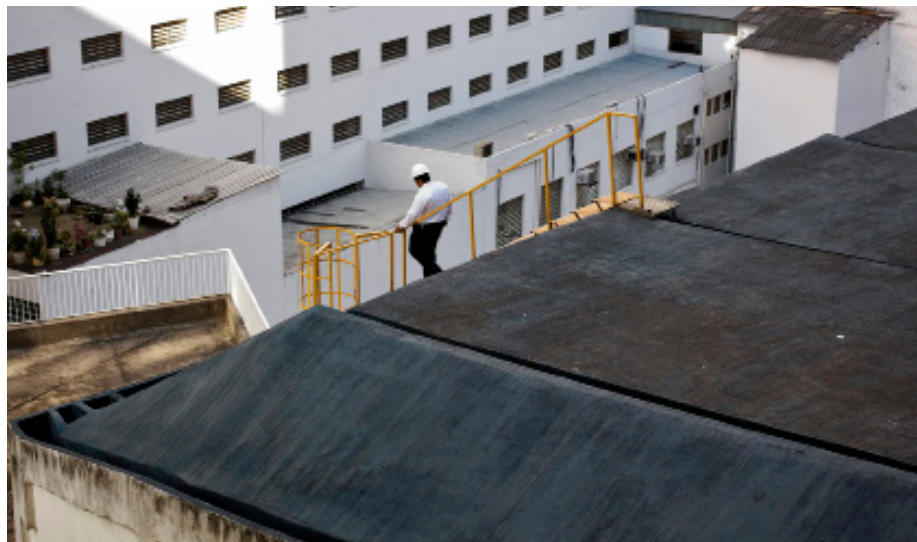
O inóspito só existe para quem quer.

Julho 2013/Octubro 2018

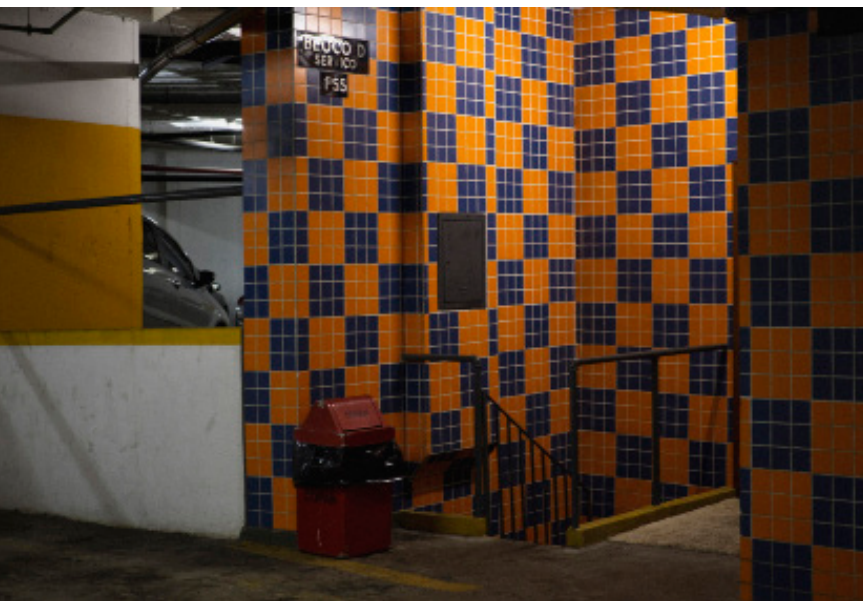


série "Corta Luz", 2013

Todas as imagens foram cedidas pela autora.









# CORPOS DISSIDENTES AFRO-DIASPÓRICOS

## E SUAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS NO ESPAÇO URBANO

**PAOLA BARRETO LEBLANC**

Doutora em Poéticas Interdisciplinares (PPGAV - UFRJ), professora de Artes, Estéticas e Materialidades no Instituto de Humanidades Artes e Ciências da UFBA.

Contato: [paoleb@gmail.com](mailto:paoleb@gmail.com)

**LUCAS BRASIL VAZ AMORIM**

Graduando do Bacharelado Interdisciplinar em Artes do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA e pesquisador do Programa Sankofa (PROAE - UFBA).

Contato: [lukas.brazyl@gmail.com](mailto:lukas.brazyl@gmail.com)




## Introdução

Nesse texto buscamos pensar o corpo não como categoria universal, mas, pela via contrária, o concebemos no plural. Para além de um jogo semântico, é na pluralidade dos corpos que compreendemos aquilo que Paola Berenstein Jacques (2011) conceitua como experiência corpográfica no ambiente urbano. Inscrevendo ações de sujeitos errantes, que riscam as vias urbanas de metrópoles governadas por necropolíticas higienistas, os corpos na rua encenam embates entre um modelo que se apresenta como universal — homem, cis, heteronormativo, branco — e os “outros” ou “minorias” que produz. Neste sentido, quem foge à norma não só traça uma corpografia outra, como vive um estado de corpo e experiência de alteridade sob uma lógica perversa (SODRÉ, 2018).

A partir dessas considerações iniciais, é importante destacar as noções de raça, gênero e classe para pensarmos possíveis encruzilhamentos entre corpos plurais, o ambiente urbano e as intervenções propostas por artistas contemporâneos brasileiros, que experimentam, em suas poéticas, tanto seus próprios corpos, como a ambiência que os incorporam. Desse modo analisamos, a partir de uma perspectiva decolonial, subjetividades contra-hegemônicas atravessadas pela experiência corpográfica — racializadas, generificadas, (des)classificadas —, bem como práticas artísticas específicas que tensionam tais experiências.

Partindo de um breve contexto histórico, se faz necessário discorrer sobre os processos de territorialização, desterritorialização, reterritorialização e racialização dos corpos, incluindo aí os processos de constituição do território simbólico e suas rasuras riscadas, compreendendo esse conjunto de questões por meio do balaio tático da pedagogia das encruzilhadas (RUFINO, 2016). Da mesma forma refletimos sobre modos de resistência dos corpos os quais chamamos de dissidentes afro-diaspóricos, pensando em produções de sentido e subjetividades a partir da poética de artistas negrxs como Musa Michelle Mattiuzzi, Castiel Vitorino Brasileiro e Paulo Nazareth.

## Corpos negros em diáspora: outras encruzilhadas

Sabemos que os processos sociohistóricos de territorialização das metrópoles brasileiras constituíram espaços distintos de privilégios e de segregação (SODRÉ, 1988; NASCIMENTO, 2006). Os ideais de progresso e civilização foram pautados, desde a época colonial, em um projeto político de nação que segrega pretos, mulheres e identidades que não se enquadram na heteronormatividade cisgênera. Através das desigualdades sociais percebidas na contemporaneidade, é possível fazer um movimento *sankofa* , olhando para o passado e compreendendo as agruras do presente.

Dessa forma, pensamos os territórios da cidade como campos de disputa de corpos autorizados e não-autorizados à plena fruição da vida. Contudo, não nos interessa apenas a denúncia e sim a compreensão de processos complexos que envolvem tanto os corpos como os territórios, sob uma perspectiva que desobedeça a colonização do pensamento. Assim, localizando-se em outros entendimentos de espaço e tempo, nos aproximamos das táticas de re-significação dos povos africanos após serem submetidos ao exílio no Brasil, para nos guiar nesse primeiro momento.

Como afirma Érika do Nascimento Pinheiro sobre o conceito de territorialidade, “é a forma como o ser humano se relaciona com o espaço, com o real, na busca de identidade” (2009, p. 4). Os povos afro-diaspóricos desenvolveram estratégias para reconstruir laços identitários em um novo território, ou seja, com a desterritorialização iniciou-se um processo de reterritorialização a partir de relações étnicas, reconfigurando sistemas sóciopolíticos através da formação de redes sócioreligiosas, assim formando o que hoje conhecemos como *candomblé*.

Com base nesse movimento, nos questionamos o que está implicado nas relações entre corpos negro-africanos e seus descendentes afetados pela diáspora, e quais as transformações no território material e simbólico decorrentes das rasuras provocadas por modos distintos de viver o lugar que se habita. Para isso, é necessário entender que a experiência do corpo negro se diferencia por uma construção a qual foi submetido pela biopolítica colonialista branco-européia: a racialização.

Como afirma Muniz Sodré: “No centro disso tudo, opera uma hermenêutica do corpo — sem o corpo, o racismo é inconcebível.” (SODRÉ, 2019, p.10) A “raça” se traduz como construção da modernidade para classificar hierarquias entre os seres humanos, com fins de estabelecer relações de poder. Qualificando imageticamente — pela visão projetada ao corpo materializado, cognitiva e culturalmente — pela deslegitimação dos saberes, a inferioridade de um grupo.

### 1.

---

*Sankofa* é um dos símbolos que compõe o sistema de escrita *Adinkra*, do povo Ashanti. Consiste num pássaro que está com sua cabeça voltada para trás, agarrando um ovo.

### 2.

---

É importante salientar que essas redes sócio-religiosas às quais nos referimos faz referência às articulações dos povos africanos de origem *nagô* na Bahia oitocentista (PINHEIRO, 2015). Demais etnias como os *malês*, *jejes*, *haussás*, *congoleses* e *bantos* articularam-se também de formas diversas ao longo de suas lutas na diáspora África - Brasil.

Assim, há uma desumanização do sujeito negro ao se instituir o corpo branco como padrão, “[...] na incontestável igualdade material do corpo humano, o racismo infiltra-se sob forma de um valor eurocêntrico e pleno, supostamente universal, que cria a falsa universalidade do inumano pleno, o diverso.” (ibidem, 2019 p. 11)

Portanto, é assente nesta compreensão do “Outro” que o corpo negro é percebido em sua *performatividade* cotidiana no espaço urbano, desde o período escravocrata até os dias atuais, tornando impossível conceber analiticamente o corpo como categoria universal. Logo, ao deambular pelas vias da cidade, as marcas que se salientam na experiência de quem vive os efeitos do *alterocídio* são múltiplas — a violência do racismo estrutural se personaliza no jogo da alteridade.

Seguindo esse pensamento a respeito de tais marcas, a pesquisadora e artista interdisciplinar Grada Kilomba discorre sobre o trauma colonial do sujeito negro, denominado pela autora como *ferida*:

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito Negro torna-se não apenas o ‘Outro’ — o diferente em relação ao qual o ‘self’ da pessoa branca é medido — mas também ‘alteridade’ — a personificação de aspectos repressores do ‘self’ do sujeito branco. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o sujeito branco não quer se parecer. Toni Morrison (1992) usa a expressão “dessemelhança”, para descrever a “branquitude” como uma identidade dependente, que existe através da exploração do ‘Outro’, uma identidade relacional construída por brancos(as), definindo eles(as) mesmos(as) como racialmente diferentes dos ‘Outros’. Isto é, a Negritude serve como forma primária de alteridade, pela qual a branquitude é construída. O ‘Outro’ não é outro per se; ele/ela torna-se tal através de um processo de absoluta negação. (KILOMBA, 2010, p. 175)

Neste sentido, pensando mente-corpo como unidade, a psique do sujeito racializado é marcada por esse olhar do outro branco, fundamentando experiências sobredeterminadas de

ser e estar no mundo através de olhares bélicos lançados ao corpo negro. Por exemplo, um homem negro ao transitar em determinados espaços de sua cidade, atinge o imaginário coletivo como *significante* de violência e criminalidade - projeção que opera como forma de justificar a desumanização desse corpo. Não obstante, ele pode ser atingido por oitenta tiros em uma ação militar efetivada por representantes de instituições ligadas ao poder do Estado. Dito isto, corpos racializados são marcados duplamente na dimensão do real e do simbólico, de forma que lhes é desautorizada a própria vida.

---

“É a partir de brechas, becos, vielas, espaços vazios deixados pelos grupos dominantes que se incorpora a potência transformadora do território.”

---

Apesar das marcas indeléveis do colonialismo, corpos afro-diaspóricos *reexistiram* e *reexistem* através de táticas de reterritorialização e organização coletiva guiadas por saberes ancestrais, bem como práticas artísticas contemporâneas que têm produzido narrativas potentes a partir desses corpos.

Isto posto, além da experiência corpográfica analisamos o território configurado como campo de disputa, onde rasuras são riscadas em formas de encruzilhada, e transgressões exúnicas (de Exu) são elaboradas por corpos “Outros”. É a partir de brechas, becos, vielas, espaços vazios deixados pelos grupos dominantes que se incorpora a potência transformadora do território.

## A potência das encruzilhadas: reconstruindo territórios

Para nos guiar em meio a diferentes caminhos que se apresentam, foi preciso trazer para nossas elucubrações a *pedagogia das encruzilhadas*, que se estabelece “[...] como um projeto político/epistemológico/educativo anti-racista/descolonial.” (RUFINO, 2016, p. 2). Esta forma de conceber o saber descarrega os feitos do projeto monorracionalista moderno, em contraposição às várias possibilidades que as encruzilhadas da descolonização do pensamento nos proporcionam. E assim, compreendemos que a instrução teórico-metodológica se dá não somente a partir de modelos eurocêntricos, mas também e sobretudo na investigação de formas e criatividade resistentes, com as quais corpos dissidentes afro-diaspóricos sobreviveram e sobrevivem no ambiente citadino.

O deslocamento destes corpos, bem como as territorialidades rasuradas por eles, podem ser compreendidos através da sabedoria de Exu. A noção de *cruzo* proposta por Rufino (2016, p. 6), nos diz sobre a diversidade de saberes e suas interações, revelando as encruzilhadas epistemológicas como campo constantemente movimentado por conhecimentos cosmopolitas, perpassados pela flexibilidade das transformações. Desse modo os saberes da *pedagogia das encruzilhadas* se estabelecem como operações interessantes para compreender a reterritorialização de grupos subalternizados na cidade, invocando, nas práticas do caos, questionamentos de verdades pré-estabelecidas em territórios formatados para excluir e violentar determinados corpos. Esse modo de proceder chamamos *exunico*.

É importante destacar o lugar do corpo novamente, contudo neste posicionamento político-epistêmico. Assente na *pedagogia das encruzilhadas*, o corpo traduz-se como “campo inventivo”, território material, simbólico e político, onde se possibilitam práticas de (re)invenção de mundo, produção de vida, novos espaços e organizações comunitárias, a partir da cosmovisão negro-africana na diáspora. Nesta perspectiva, o trauma do deslocamento circunscrito nos corpos afro-diaspóricos não os restringe de revitalizar suas potências originárias,

muito menos de reconstruir territórios. À vista disso, o autor reforça nosso pensamento:

Assim, à medida que o corpo negro foi desterritorializado, através de seu suporte físico e de suas potências, foi tornando-se capaz de recuperar e ressignificar memórias comunitárias, reconstruindo formas de sociabilidade e práticas de saber. O corpo é a instituição máxima e integrante da experiência em comunidade, é ele o elemento que institui e organiza o projeto comunitário. (ibidem, 2016, p. 11).

Balançados pelo barravento dos ensinamentos de Exu, nos questionamos sobre como pensar territorialidades e ambiências que são produtos e produtores de movimentos e estéticas impulsionados por corpos dissidentes. Quais são estes territórios e o que os move? A historiadora Beatriz do Nascimento nos traz uma possível resposta através de seu conceito de quilombo, que articulou grande parte de sua jornada como pesquisadora.<sup>4</sup> Além de se constituir como um sistema alternativo de ocupação territorial por povos negro-africanos, *Quilombo* para Nascimento é uma categoria científica, “confundido, num bom sentido, o território palmarino com a esperança de um Brasil mais justo onde haja liberdade, união e igualdade.” (1978; 2006, p. 123)

Em seu texto *Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso* (1982; 2006), Nascimento vai além da visão de sobrevivên

### 3.

Menção ao caso do músico Evaldo Rosa, 51 anos, morto por ação do Exército após ser alvejado com oitenta tiros na cidade do Rio de Janeiro: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/08/politica/1554759819\\_257480.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/08/politica/1554759819_257480.html)>. Acesso em: 19 de agosto de 2019.

### 4.

A posição de Beatriz do Nascimento em torno desta pesquisa é de se desvincular de uma historicização do negro apenas no que toca ao sistema escravista, tendência de pesquisa em vigor no campo da História do Brasil.





Fonte: frames de vídeos disponibilizados no vimeo, resolução 1280 x 720.

“Experimentando o vermelho em dilúvio II” Musa Michelle Mattiuzzi (2016).

cia e resistência cultural que associamos a esse processo de reterritorialização. Ao cunhar o termo *continuidade histórica* para conceituar o fluxo de vida do grupo negro sem quebras ou clivagens, a autora analisa a constituição de sistemas comunitários alternativos contemporâneos, como favelas e bairros periféricos nas metrópoles brasileiras, onde a população se reorganiza, apesar e devido ao racismo estrutural da sociedade.

Logo, voltando a noção de corpo como território proposta pela *pedagogia das encruzilhadas*, a retomada corporal e de suas potencialidades é imprescindível como caminho de reterritorializar memórias e saberes. Além da construção e retomada de territórios, o que subjetividades afro-diaspóricas dissidentes produzem a partir de seus próprios territórios existenciais, ou seja, por/para seus próprios corpos? Quais plataformas ou modos de produção do sensível permitem o diálogo entre essas existências e o espaço urbano?

### A encruzilhada da arte negra: espada que abre caminhos

Alguns feitos produzidos no âmbito da arte contemporânea nos mostram possibilidades *exúnicas* de criar narrativas que versam sobre vida, morte, dor e cura do corpo preto dissidente. Elencamos aqui três artistas negrxs brasileirxs que têm se destacado no cenário da arte contemporânea nacional, e cujas poéticas ressaltam o poder das encruzilhadas através de suas práticas artísticas. Além disso, suas obras dialogam com as fissuras da urbanidade, na medida em que as ações foram feitas em espaços públicos, todas elas guiadas pelo campo da performance.

A ideia de “quebra” é o que pode se aproximar de uma tentativa de definição da performance para Eleonora Fabião (2009), visto que há uma quebra literal de normas e hábitos através da

ação performativa, tanto para quem propõe quanto para quem a assiste. Contudo, essa “quebra” não vem do simples ato de propor uma ação provocativa, ela é elaborada como um *programa* (Deleuze; Guattari, 1999, p. 12 apud Fabião, 2009, p. 237), que não tem ensaio prévio, mas que abarca uma complexidade de conteúdos pensados pelo autor da obra, colocando o seu corpo como o veículo da ação. Com isso, os “programas criam corpos”, ou seja, uma multidimensionalidade de significados entre quem performa e quem é afetado pela performance, constante emanção de experiência. Pode-se insinuar que a experiência é um terceiro corpo.

Para falar de performance e corpos negros, a artista Musa Michelle Mattiuzzi (2013) escurece o conceito de programa e aponta a intensidade de suas ações artísticas desempenhadas por meio do seu corpo negro “máquina de guerra”:

Performar um programa de ações é uma possibilidade de lançar questões, ou melhor, me lanço no espaço, aproveito todas as fissuras, coloco meu corpo em risco diante de todos os preconceitos e questiono todos os adjetivos lançados sobre ele. Provoco o diálogo em tempo real. (MATTIUZZI, 2013, p. 3)



“Experimentando o vermelho em dilúvio II” Musa Michelle Mattiuzzi (2016).

Na intervenção *Experimentado o Vermelho em Dilúvio II* (2016), Mattiuzzi caminha pelas ruas do Rio de Janeiro, vestida de branco e utilizando uma máscara presa ao seu rosto por agulhas, que, ao ponto que lhe provoca dor e silêncio, evidencia o trauma da colonização que fere seu corpo. A performance dialoga com o referido texto de Kilomba (2008), no qual a autora trata do silenciamento real e simbólico do sujeito negro; outrora pela imposição dos senhores no uso da máscara de ferro que impossibilitava o escravizado de falar e comer, nos dias de hoje pelo racismo estrutural que atualiza formas de silenciar.


Nesta jornada à estátua de Zumbi de Palmares, no centro do Rio, a performer caminha experimentando os olhares de estranhamento, “agulhadas” coletivas, sendo tomada pelo dilúvio vermelho de suas feridas coloniais. Ao chegar ao seu destino, retira a máscara de sua face, deixando escorrer sangue e lágrimas. A proposta de Mattiuzzi exprime uma série de atravessamentos da experiência do corpo negro no mundo, e é a partir do seu “corpo máquina de guerra” que a artista transmite sua poética *artista*.

---

“ Ao chegar ao seu destino, retira a máscara de sua face, deixando escorrer sangue e lágrimas. ”

---

O trabalho de Mattiuzzi carrega uma potência singular no cenário da arte contemporânea, uma vez que a construção de suas obras e de seu processo identitário — sempre em devir — desobedece e questiona os estereótipos lançados ao seu corpo — preta, mulher, não binária. Seu fazer artístico nasce de sua “máquina de guerra”, reinventando não só o campo da arte, como também a sua própria existência e a de outros que vão de encontro às suas obras.

Já a artista capixaba Castiel Vitorino Brasileiro, em sua ação *Como Se Preparar Para a Guerra* (2018), reveste o seu corpo de *espadas-de-Ògún* , exercita-se por alongamentos, expulsa agouros ao seu redor com as *espadas* em punho, gingando, esquivando, golpeando com as pernas em movimentos da capoeira. Ao final da vídeo-performance, deita-se no chão, utilizando suas espadas como travesseiro. Através desta experiência, a artista propõe não só uma forma de cura, mas proteção ao seu corpo preto dissidente, fundamentando-se em uma estética *macumbeira* que lhe possibilita a fruição da vida.

Em entrevista ao Prêmio PIPA 2019 (2019, on-line), descreve suas práticas artísticas como “uma experiência de incorporação”, utilizando-se da arte como “mecanismo capaz de forjar possibilidades de sobrevivência”. Embora sua poética coloque o corpo — seu território existencial — e a performance como elementos que se destacam, também produz ações nos territórios geográficos em que habita, como suas experiências instalativas.

## 5.

---

Planta herbácea de origem africana.



Fonte: frames de vídeos disponibilizados no vimeo, resolução 1280 x 720.

“Como se preparar para a guerra” frame do vídeo-performance, Castiel Vitorino Brasileiro (2018)





Fonte: Mendes Wood.

Paulo Nazareth, *sem título*, da série *Notícias de América*, 2011, impressão fotográfica sobre papel algodão, 60 × 80 cm.

Em diálogo com a performer Jota Mombaça (2019), Vitorino versa sua poética em criações que denomina como “liberdades percíveis”, produzindo ficções visionárias que versam sobre a possibilidade de construir modos de vida em um mundo distópico. A partir da afirmativa de que a História tem lhe exigido crueldade, a artista desestabiliza as imposições da racialização e da cisgeneridade pela sua própria existência dissidente, potencializada no seu fazer artístico.

Nas encruzilhadas trazidas pelo artista mineiro Paulo Nazareth conhecemos poéticas que explicitam distintos modos de racialização experimentados por seu corpo, variando de contexto em contexto, sem que, contudo, o artista reivindique uma essência ou identidade fixa. Afirmando sua própria miscigenação, não como parte de um discurso apaziguador de uma suposta democracia racial, mas como elemento trágico e fundante de subjetividades latinoamericanas irmanadas, Nazareth, descendente do povo Krenak pelo lado materno e de negros e italianos pelo lado paterno, desenvolve um trabalho de contramemória através de caminhadas, panfletos, instalações e fotografias, nas quais provocativamente coloca sua imagem de “homem exótico à venda”.

Contra o apagamento de sua origem africana constrói boa parte de sua obra, e na passagem por territórios latino-americanos se deixa fotografar ao lado de outros mestiços e indígenas criando novas formas de perceber sua própria (des)identidade racial, evidenciando, mais uma vez, o quanto a ideia de raça é uma construção moderna-colonial, estabelecida para justificar a expropriação de variados povos e territórios, de cá e de lá do Atlântico. Nazareth faz da *errância* uma estética, quando caminha, literalmente, do Brasil aos Estados Unidos, sem nunca lavar os pés, levando a poeira do sul ao norte.

“Com essa história de ser mestiço e viajar por América mudo de cor todos os dias... em casa as gavetas não estão tão definidas, mas seguindo mais ao norte tudo é bem arrumado, há o bairro dos negros, dos árabes, dos chicanos e outros tantos. Tem dia que sou niger/preto/negro, (...) tem dia que sou árabe, paquistanês, índio e outros tantos adjetivos que podem mudar de acordo com os olhos do outro e as palavras da minha boca. Seja como for, às vezes nos Estados Unidos da América, quando eu entro em lojas de ‘brancos’ todo ficam com medo, incluindo eu.” (NAZARETH, 2012)

---

“ Convidado a expor em 2013 e 2015 nesta que é uma das maiores vitrines da arte mundial, Nazareth envia seu trabalho mas recusa nas duas vezes a viagem, seguindo um programa próprio de ação performativa que determina que ele só pode pisar no continente Europeu após visitar todos os países do continente Africano. ”

---



Paulo Nazareth, *Aqui é Arte – Planfleto*, 2009, impressão fotográfica sobre papel algodão

Se Nazareth faz da ambiguidade como é percebida sua identidade racial ferramenta para questionar modos de (r)existência entre corpos não brancos nas Américas, essa posição amplifica tensões que vão além de suas ações performáticas entre cidades e fronteiras, e incluem as fricções provocadas pela negociação de seu trabalho no mercado internacional de arte. Ao reunir, junto de suas imagens e textos, vestígios objetivos dessa caminhada, como os chinelos rotos e materiais diversos coletados pelo caminho, Nazareth expõe fragmentos de uma experiência que é sempre maior do que aquilo que o universo da galeria é capaz de acomodar, tensionando também na figura de seu corpo dissidente os cânones da própria instituição.

De modo muito afiado, sua obra opera na reterritorialização de espaços institucionais da arte, relativizando, por exemplo, a pertinência de sua presença na Bienal de Veneza na Itália. Convidado a expor em 2013 e 2015 nesta que é uma das maiores vitrines da arte mundial, Nazareth envia seu trabalho mas recusa nas duas vezes a viagem, seguindo um programa próprio de ação performativa que determina que ele só pode pisar no continente Europeu após visitar todos os países do continente Africano. Diante dessa impossibilidade auto imposta, o artista cria sua própria Bienal, em Veneza, bairro periférico de Ribeirão das Neves, área metropolitana de Belo Horizonte. Veneza, Neves, como um quilombo autorregulado cria seus próprios códigos de funcionamento, desafiando a bienal italiana como centro gravitacional e produzindo formas ativas de territorializar subjetividades dissidentes na arte.

No livro sobre o artista lançado em 2012 pela editora Cobo-gó a curadora Kiki Mazzucchelli afirma que “a questão racial, embora premente, praticamente inexistente nos atuais debates em torno da arte contemporânea brasileira”. É importante perceber que a produção de artistas negrxs vem modificando essa realidade, revertendo os processos de apagamento de suas produções e construindo um debate sobre tais questões, ganhando visibilidade não apenas no Brasil, mas no exterior.

## Considerações finais ou Aláfiás

Por meio da relação intrínseca entre poética e política, artistas e curadores negrxs vêm contribuindo não apenas para reescrever a história da arte contemporânea no país, mas também e sobretudo para a produção de novos modos de perceber e conceber corpos dissidentes na sociedade brasileira. Através de uma outra fantasmática do corpo, que, assim como os movimentos neoconcretos compreende a arte para além de um campo de produção de obras, tomando-a como campo de produção de sensibilidades e subjetividades, a presença de corpos-casas negrxs em museus, galerias, exposições e bienais expõe as fraturas de nossa sociedade desigual, e inscreve novas corpografias afro-diaspóricas dissidentes no imaginário brasileiro.

Como vimos nos exemplos apresentados acima, a escrita do corpo racializado na arte contemporânea brasileira se anuncia como modo de reivindicar a construção de um discurso autorizado sobre si mesmo, resultando em estratégias de sobrevivência e autoinvenção. São corpos dissidentes criando uma narrativa própria, não como objetos de arte, mas como sujeitos de uma produção estético-política, que amplia o que deve e o que pode uma arte brasileira contemporânea tematizar.

Com sofisticada ironia xs artistas apresentadxs escancaram violências constantemente engatilhadas em direção a seus corpos, rasgando espaços, no mercado da arte, para problemáticas e discussões que permaneceram por muito tempo à margem — dentro e fora dos espaços institucionais. Seus trabalhos se desenvolvem a partir dos embates de seus corpos dissidentes nas ruas, e as poéticas daí resultantes tratam de formas de sobreviver e resistir, produzindo destarte seus efeitos de volta na cidade.

Se para toda pessoa negra, as marcas da colonialidade estão incrustadas na memória da pele, na encruzilhada entre arte e vida os corpos afro-diaspóricos dissidentes produzem subjetividades descolonizadas que rasuram os espaços de circulação desses corpos — sejam as ruas das cidades ou os cubos brancos das galerias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- COMO se preparar para a guerra. Direção de Castiel Vitorino Brasileiro. Vitória, Espírito Santo, 2018. (5 min.), Colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5a8oK9fiOMA&t=47s>>. Acesso em: 10 maio 2019.
- EXPERIMENTANDO o vermelho em dilúvio II. Direção de Musa Michelle Mattiuzzi. Rio de Janeiro, 2016. (10 min.), Colorido.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Revista Sala Preta. Vol.8, n.1. São Paulo: 2008.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Experiência errática*. Redobra, Salvador, v. 3, n. 9, p.192-204, 2012. Semestral.
- KILOMBA, Grada. *A Máscara*. Cadernos de Literatura em Tradução, São Paulo, n.16, p. 171-180. 2016
- MATTIUZZI, Michelle. "Breviário sobre uma Ação Performática: Só entro no Jogo!". eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013.
- MOMBAÇA, Jota. "Aqui foi o quilombo do pai Felipe". 2019. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/galeria/aqui-foi-o-quilombo-do-pai-felipe>>. Acesso em: 20 maio 2019.
- NAZARETH, Paulo et al. *Paulo Nazareth: Arte contemporânea/ltda*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. 160 p.
- SODRÉ, MUNIZ. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988
- \_\_\_\_\_. *Uma lógica perversa de lugar*. Eco Pós, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p.9-16, 05 nov. 2018.
- NASCIMENTO, Beatriz do. *É tempo de falarmos de nós*. In: RATTTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 109-114.
- PINHEIRO, Érika do Nascimento. *Candomblé nagô de Salvador: identidade e território no Oitocentos*. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, *Fortaleza. Anais...*. Fortaleza: Anpuh, 2009. p. 1 - 10
- PIPA 2019 Castiel Vitorino. *Rio de Janeiro: do Rio Filmes, 2019*. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t5Tp-rwJeS7w>>. Acesso em: 20 maio 2019
- RUFINO, Luiz. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. Seminário dos Alunos PPGAS-MN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016.



# DA ZONA ENQUANTO ESPAÇO PREGNANTE

**LUCAS GADELHA PARENTE**

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em  
Artes Visuais (EBA-UFRJ)

Contato: [astramonstra@gmail.com](mailto:astramonstra@gmail.com)



Em grego antigo a palavra ζώνη (zónē) **1** refere-se à faixa que se punha na cintura das mulheres para amarrar a túnica. Refere-se também ao cinto matrimonial, de onde as expressões “amarrar o cinto”, sinônimo de casar-se, “tirar o cinto”, sinônimo de realizar o ato sexual, e “não ter cinto”, sinônimo de ser virgem. Finalmente, o cinto remete também à gravidez. Dizia-se “a criança pesa no cinto” para dizer que o bebê pesava na barriga da mãe, e “dar ao cinto” significava dar à luz **2**. Menos vezes a palavra ζώνη era utilizada para designar o cinturão masculino, como as estrelas do cinturão de Orion, aludindo, através do verbo ζώννυμι (zónymi), a uma série de práticas de combate: o ato de andar em círculo ao redor do ringue, de amarrar o tecido de linho ao redor dos punhos, e logo, em sentido figurado, toda preparação para a luta. Atar o inimigo com os braços ou um exército que se põe em formação de círculo. Em sentido derivado, ζώννυμι passou a designar o ato de lotear, e ζώνη a significar uma área do planeta, uma esfera planetária ou uma zona presidida por determinados seres divinos. E por fim a faixa do friso em arquitetura, as listras de um peixe, e as marcas da varicela.

Nota-se, com a etimologia da palavra, o quão o ato de zonear sugere tanto a produção de limites extensivos, demarcando espaços e corpos, como de limites intensivos, demarcando zonas mentais e divinas **3**. O conceito de Zona (que propomos com letra maiúscula, em tratando-se da Zona e não uma zona, por referir-se sobretudo a um espaço que opera no limiar entre realidade e ficção) parece marcado pela passagem de operações que cercam o espaço exterior a operações que atravessam interioridades. No limiar, engendram-se territórios simbólicos.

---

### 1.

Para a etimologia da palavra ζώνη: <http://logeion.uchicago.edu/%CE%B6%CF%8E%CE%BD%CE%B7>. Acesso em 21 de agosto de 2019

---

### 2.

Analogia semelhante ocorria entre os tupinambá. A menina quando menstruava tornava-se *kunhãmuku*, “menina-moça” de entre 15 a 25 anos. Amarravam-se-lhe, então, fios de algodão na cintura e no antebraço. Tais fios eram “símbolos de sua virgindade e do status de mais nova kunhã do grupo” (DA SILVA, 2015, p. 44). “No dia em que tivessem as primeiras relações sexuais, as *kunhãmukus* deviam romper os fios de algodão” (DA SILVA, 2015, p. 45). Já o poeta indianista Gonçalves Dias refere-se à *arazoia* (ou arazoia), saio de plumas de ema com que se vestem as índias, representando a “veste nupcial que a noiva despiria para o amado” (DIAS, 2002, p. XXI), como evidencia-se no poema *Leito de folhas verdes*: “Meus olhos outros olhos nunca viram, / Não sentiram meus lábios outros lábios, / Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas / A arazoia na cinta me apertaram” (DIAS, 2002, p.41).

---

### 3.

Ver as duas concepções de limite extensivo e intensivo nas aulas de Deleuze sobre o tempo em Kant (DELEUZE, 2008).



Fotografia criada pelo autor a partir de mapa de Paris encontrado na internet.

Mapa da Zona Non Aedificandi de Paris, entre o muro (serrilhado) e o limite da cidade (com linhas mais retas, em negro).

Nas línguas latinas contemporâneas o “cinturão” designa ao mesmo tempo um cinto e uma área que circunda a cidade (cinturão industrial, cinturão de miséria), e em francês a palavra *enceinte* (do latim *cingere*) pode tanto significar um muro que rodeia uma cidade (um cinturão) como uma mulher grávida. Cinto que amarra o corpo (demarcação sexual) e cinturão que separa o centro da periferia (demarcação social), entre o lado de dentro e o lado fora, entre a interioridade mental e a exterioridade física, a Zona é um espaço limítrofe e *zonar* é cercar, rodear, proteger, ordenar. Mas a Zona é também o anverso da ordem e surge enquanto espaço de exceção, é o caso da zona franca e da zona de prostituição, onde se institui um “caos ordenado”, controle que se engendra apesar e através da suspensão dos limites. Utiliza-se, assim, a palavra “zona” para falar de um caos ou uma “bagunça”. Em terceiro lugar, a Zona é um espaço *pregnante*, germinativo, virtual, que aponta para a superação dos próprios limites, não através de um caos orde-

nado, mas com o surgimento de novos agenciamentos possíveis, apontando para novas práticas sociais e simbólicas. Por fim, a Zona é um espaço do rebento, do desabrochar (do cinto), da derrubada (do muro), do arrebatamento (da população), da derrocada (de um regime), e do dar à luz (uma nova episteme).

Enquanto linha de tensão entre gêneros, identidades, desigualdades sociais, a Zona gera estranhamentos, estrangeirismos e desnaturalizações. O presente texto tem como objetivo tratar do potencial destitutivo da Zona, em particular em sua relação conflituosa com as sociedades de controle (DELEUZE, 1992, p. 219-226). Desenvolver-se-á, portanto, uma pequena história da ideia de Zona na contemporaneidade, permeada com trechos de reflexão ensaística.

Construído entre 1841 e 1844, o Muro de Thiers foi o último a rodear a cidade de Paris, existindo em sua inteireza até 1919, data do início de sua demolição. Ao redor de suas fortificações havia a *zona non aedificandi*, área em que se proibia a cons-



A Zona no final dos anos 20. Autor anônimo. Centre d'urbanisme et d'architecture de Paris et de la métropole parisienne. Pavillon de l'arsenale.

A Zona em Paris no fim dos anos 20.

trução de prédios e casas que impedissem a visibilidade dos canhões da cidade. No final do século 19, os terrenos baldios da zona non aedificandi começaram a ser ocupados, constituindo aos poucos um gigantesco bidonville circular, cinturão de casebres, hortas e ruas improvisadas que rodeou a cidade por mais de 70 anos, e que, sem localizar-se em Paris nem nos subúrbios circundantes, tornou-se conhecido como La Zone (HAZAN, 2017, p. 189-250).

Erik Satie, compositor francês do final do século 19 e início do século 20, costumava voltar a pé de Montmartre, bairro boêmio ao norte de Paris, a Arcueil, subúrbio sul da cidade, onde morava, descendo o vale da Bièvre de madrugada (VOLTA, 1999). Atravessava em seus périplos o Muro de Thiers e a Zona, carregando no bolso um martelo para defender-se de eventuais casualidades. Por vezes fazia-se de bêbado e jogava-se no chão quando avistava um grupo de sombras furtivas. Assim, até os anos 60, para entrar e sair da cidade era necessário passar pela

cidade-limite mal afamada, perpetuada pelo poema Zone de Guillaume Apollinaire (1913) e pelo filme La Zone de Georges Lacombe (1928).

Seus habitantes foram alcunhados *zoniers* e, pejorativamente, *zonards*. Muitos tinham sido expulsos do centro da cidade pela especulação imobiliária. No início do século 20 estima-se que por volta de 30.000 pessoas viviam na Zona. Eram sobretudo trapeiros (*chiffonniers*), comerciantes ambulantes, lavadeiras, operários, artistas de rua, *clochards*, prostitutas e contrabandistas. Os trapeiros trabalhavam recolhendo o *cafarnaum* de objetos deixados pelas ruas e lixos da cidade, objetos que levavam para oficinas de reciclagem ou revendiam nos mercados de pulga que surgiram ao redor dos portões da cidade.

Referindo-se ao poema de Baudelaire, *O vinho dos trapeiros*, Walter Benjamin diz que o trapeiro não precisa estar sob o efeito do álcool para andar a solavancos, “pois deve parar-se a cada



instante para examinar o dejetos que lança em seu cesto” (BENJAMIN, 2005, p. 357, p. 371 e p. 386) <sup>4</sup>. Ao pôr-se em sintonia com as ruas da cidade, a observação dos objetos é que lhe embriaga, os cacos do homem moderno lhe servindo de vinho. De modo que – cada um com sua embriaguez –, enquanto Baudelaire identificava o trapeiro ao poeta, Walter Benjamin identifica-o ao historiador, personagem que vive do lixo, “que veste-se de farrapos e ocupa-se deles”, falando da história através de seus dejetos, cristalizando idealmente, através de vizinhanças e não de totalidades, a massa informe dos materiais em “imagens dialéticas” <sup>5</sup>.

“Ponto gravitacional” a que tudo chega no capitalismo industrial, o trapeiro se aproveita do entulho da história, “tudo o que se perdeu, tudo quanto foi desprezado, tudo o que quebrou em pedaços, ele o cataloga, o coleciona” metodicamente (BAU-DELAIRE, 1998). Os movimentos da história se dão nos torvelinhos do tempo que se emaranham no espaço esgarçado das margens, onde o velho obsoleto se metamorfoseia em novo desconhecido. Ponto de interrogação da cidade que carrega em si o limite, condensado de todas as tensões de uma época, na Zona sonha-se o futuro, sendo ela, para o trapeiro, o poeta e o historiador, uma fábrica do tempo.

---

“A cidade devora suas velhas gengivas [...]. Em breve não haverá outra coisa senão meio-arranha-céus de tijolos vermelhos (CÉLINE, 1952, p. 18).”

---

#### 4.

---

Todas as traduções de autores com livros citados em outras línguas que não português foram feitas pelo autor deste artigo.

#### 5.

---

Em *O Pensamento Selvagem*, Lévi-Strauss define a bricolagem como um pensamento em ato que fala das coisas através das próprias coisas, que se utiliza dos objetos em mão para re-con-figurar o mito através do rito. Neste sentido, propõe-se que assim como a bricolagem se opõe à engenharia, o mito ao pensamento científico, a Zona, espaço *bricoleur*, se oporia à cidade, e os *zonards* aos cidadãos. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.15-49)

Benjamin compara a figura do trapeiro a Diógenes de Sinope, “a lanterna do filósofo sugerindo a vela do pária, o tonel, o cesto, o desinteresse de Atenas, a abnegação de Paris”. É conhecida a imagem do cínico grego à frente da humanidade, nos arrabaldes da cidade com sua lanterna, atravessando desertos e terrenos baldios “em busca do homem”, o novo-violento-verdadeiro homem.

Em 1919 começa a demolição do Muro de Thiers. Nos espaços deixados pela demolição erguem-se os Boulevards des Maréchaux, rodeados por terrenos baldios que não tardam em ser utilizados para a construção de edifícios de habitação a baixo custo, formando uma paisagem da repetição. Louis-Ferdinand Céline descreve de forma virulenta esta transformação em *Morte a Crédito*: “A cidade devora suas velhas gengivas [...]. Em breve não haverá outra coisa senão meio-arranha-céus de tijolos vermelhos” (CÉLINE, 1952, p. 18).

A Zona continua existindo entre ruínas e obras, até que nos anos 60 os *bidonvilles* sejam removidos, seus habitantes realojados em complexos habitacionais fora da cidade, enquanto constrói-se de 1959 a 1973 o anel viário de Paris, exatamente onde anteriormente localizava-se a *zona non aedificandi*. Muro pós-moderno em forma de viaduto circular, o *Boulevard Périphérique* desenha o novo limite entre Paris e os su-


---

“Encruzilhada das encruzilhadas, na Zona tudo vaza, como num corte que ao mesmo tempo reúne e separa as camadas do território.”

---

búrbios circundantes. Surgem entre seus pilares novos *bidonvilles*, habitações efêmeras construídas em boa parte por *roms*, ciganos de origem romena, muitos deles os novos trapeiros da cidade: os conhecidos *biffins*.

Os viadutos inauguram, nos anos 60, um misto de muro, autoestrada e Zona capaz de ao mesmo tempo: conectar áreas longínquas da cidade; “cortar o tecido urbano”; e gerar, nas fissuras, Zonas que escapam do Controle do Estado. Em certas megalópoles, os viadutos cortam o centro histórico, inserindo no cerne da cidade aspectos típicos de cinturões periféricos.

De modo que a palavra Zona ganha um sentido muito diferente ao da segmentação em áreas funcionais, o zoneamento teorizado por Le Corbusier e praticado em Brasília por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. A Zona de que aqui se trata surge onde a malha urbana, produto do planejamento ou do acúmulo histórico, é interrompida por um acidente ao mesmo tempo simbólico, arquitetônico e topográfico. Tais cortes se dão através de catástrofes geológicas, guerras, abandonos, ou mesmo pelo próprio planejamento urbano de tipo brutalista e funcional, que divide e unifica a cidade por meio de viadutos. Nos buracos do tecido urbano frutificam novas malhas possíveis, que se reinventam e reconfiguram incessantemente. Trata-se, portanto, de um paradigma pós-industrial autopoietico (que se cria a si mesmo no caos do acidente) em oposição a um modelo industrial alopoietico (que recebe um organograma exterior a si mesmo, como um molde). 

Na nova Zona, a noção de território entra em crise e se desvela. Seus atributos principais (como o simbólico-mercadológico, o arquitetônico-urbanístico e o ecossistêmico) se confundem em um denso emaranhado, engendrando uma materialidade que, tão opaca e fluida, é inapreensível pelo Centro de Controle. Encruzilhada das encruzilhadas, na Zona tudo vaza, como num corte que ao mesmo tempo reúne e separa as camadas do território.

No Rio de Janeiro, por exemplo, o tradicional bairro do Catumbi, na área do Grande Centro, foi cortado pelo Viaduto 31 de Março no final dos anos 70, segundo o traçado da Linha Roxa da cidade, que conecta a área portuária à Zona Sul. Hoje o bairro é uma Zona de atravessamentos, com a Sapucaí diante de casarões do século 19, o cemitério São Francisco de Paula em seu centro, onde enterrou-se parte da elite do Império, entrecortado por viadutos, túneis e rodeado de favelas e quebradas.

## 6.

---

O conceito de *autopoiesis* foi desenvolvido pelo neurobiologista chileno Francisco Varela, fazendo hoje parte do léxico de diversas áreas do conhecimento, como arte, religião e ciência. Ver o filme *Monte Grande: What is Life?* de Franz Reichle, 2004.

De topografia irregular, sem plano horizontal que lhe sirva de grau zero, o bairro é atravessado por vetores curvos vindos de toda parte e seguindo a toda direção. No Catumbi diferentes formas de deslocamento e convivência se amalgamam. Um exemplo é a festa que se dá anualmente na passagem subterrânea que liga a chaminé (resquício de uma antiga fábrica de açúcar) à rua do Catumbi, do lado do cemitério. A passagem sob o viaduto, frequentemente habitada por moradores de rua, torna-se ponto de encontro de velhos MCs que rememoraram o baile do Clube Astória, destruído pelo viaduto. O cemitério é aberto à noite na ocasião, para que se utilize o banheiro durante a festa, e as ruínas dos carros alegóricos abandonados sob o viaduto tornam-se palco de festas continuadas.

Enquanto isso o Estado aproveita o suposto “vazio” deixado pelo desmantelamento do antigo bairro para construir mastodontes arquitetônicos supra-funcionais que continuam laceando o tecido urbano, como edifícios empresariais de acordo público e privado, complexos habitacionais, grandes estádios para mega-eventos e centros de controle. No Catumbi, por exemplo, foi construído o Centro Integrado de Comando e Controle, que reúne informações da vídeo-vigilância na cidade, dos semáforos, dos conflitos nas favelas, da meteorologia, das áreas de risco de desabamento, entre outros, num grande aparato informático-policia. Tal edifício é uma verdadeira máquina de controle que estria a cidade, contrapondo a informação ao território, no cerne mesmo da Zona, o seu anverso.

E quão mais corta-se a Zona, mais esta multiplica-se como um licranço. De modo que deve-se enxergá-la não como um espaço vazio ou terreno baldio de uso recreativo, nem como lógica da ruína explorada esteticamente, pois ambos servem aos interesses do Estado, mas a partir de sua potencialidade própria, extremamente fértil para o pensamento da cidade.

Ao atirar uma pedra num lago, elementos depositados no fundo sobem à superfície. Da mesma forma na Zona a super-

---

“ De modo que deve-se enxergá-la não como um espaço vazio ou terreno baldio de uso recreativo, nem como lógica da ruína explorada esteticamente, pois ambos servem aos interesses do Estado, mas a partir de sua potencialidade própria, extremamente fértil para o pensamento da cidade. ”

---

## 7.

Neste sentido, a Zona é uma das “paisagens da angústia”, segundo o termo empregado pelo historiador da arquitetura Antoine Picon (PICON, 2011, p. 343-356).

## 8.

Da mesma forma, no livro dos irmãos Strougatski diz-se em uma passagem: “A partir deste momento, ele agiu rápido, mas sem pressa nem febre, arranjadamente, recolhido, como se ele trabalhasse na Zona” (STROUGATSKI, 1981, p. 118).

fície informacional toca as profundezas da infraestrutura urbana. O subterrâneo dos canais de esgoto, dos tubos de gás, dos fios telefônicos, dos cabos de eletricidade, como do inconsciente da cidade, seus medos, seus desejos, emergem à superfície urbana, unindo-se a um carro alegórico em ruínas, ao matagal e ao viaduto que tudo cobrem, gerando compostos inesperados que rompem com a oposição entre Natureza e Cultura. Dessa fusão emana um grande potencial ctônico, simbólico e arquitetônico, evocando a imagem de um território-cadáver enquanto oferenda e substância em aberto: lado de dentro que vira lado de fora. ▣

Finalmente, a Zona está para o espaço assim como o Monstro está para a imagem. Enquanto espaço monstruoso, trata-se de um lugar de fascínio e repugnância, de perigo e atração. O monstro possui uma natureza híbrida ou compósita, nem sempre diretamente visível, permanecendo por vezes sugestiva. Ao mesmo tempo homem e morcego, mulher e pássaro, o monstro é vários em um. Do mesmo modo a Zona é ao mesmo tempo centro e periferia, espaço urbanizado e favela efêmera, terreno de manobras estatais e território de apropriação popular. Mas o monstro é repugnante para a civilização, e a Zona torna-se lendário espaço do medo. O hibridismo, a mutação e a abertura do corte remetem à doença, à decomposição e à violência. Na realidade este é o ponto de vista do Controle, quando em culturas diversas, como a asteca e a indiana, a natureza compósita e o aspecto aberto do monstro e de certas zonas são considerados divinos e agourentos.

A Zona é finalmente uma ficção, um espaço onde zonas mentais entram em contato com zonas físicas. É como se o corte abrisse uma passagem entre mundos paralelos, espaços imaginários e extremamente concretos. Enquanto imaginária, a Zona é uma antípoda, signo de abertura, de saída para outra Terra.

E um novo tipo de espaço gera uma nova forma de caminhar, e se na Zona antiga de Paris a figura principal era a do trapeiro em contraponto ao *flâneur*, na nova Zona (tanto no terreno da ficção quanto no da realidade urbana) surge a figura do *stalker*. “O conceito de passear, de dar uma volta sem objetivo na cidade, de flunar, foi suplantado. Nós entramos na idade do *stalker*; jornadas feitas com intento — olhos afiados e sem patrocínio... O *stalker* é um andarilho que sua, um andarilho que sabe onde está indo, mas não por quê ou como” (SINCLAIR, 1997, p. 37). ▣

É no livro soviético de ficção científica *Piquenique na beira da estrada*, de 1972, que é plasmado pela primeira vez o conceito de Zona atrelado à figura andarilha do *stalker*. No início do livro dos irmãos Arcadi e Boris Strougatski, a Zona é descrita como um espaço que nasce com a Visita. A Visita se dá quando da queda de seis meteoros em diferentes áreas do planeta, dando origem a seis Zonas que logo de início são comparadas a buracos de bala. Cientistas calculam de onde teriam vindo estas “balas”, e chegam à linha Terra-Deneb, sendo Deneb a estrela alfa da constelação de Cisne, ponto do universo de onde teriam vindo os meteoros. A Visita é, portanto, o desastre produzido pela passagem de seres extraterrestres no planeta Terra, e a Zona o que resta desta passagem: ruínas e objetos incompreensíveis deixados para trás.

Na Zona, o espaço e o tempo se alteram, ameaçando engolir personagens e leitores que se aventuram por suas paragens. Produz-se um efeito comparável ao dos contos de H.P. Lovecraft, onde o horror se manifesta não através da descrição de objetos ou personagens, mas através de uma dimensão espaço-temporal inenarrável pois informe, fluxo compósito e mutante que fascina e repudia.





A Zona em *Stalker*, filme de Andrei Tarkovski, 1979.

---

“A noção do tempo também se altera na Zona, de modo que podem passar horas quando achamos que passaram minutos. O próprio espaço é a imagem do tempo, se alterando constantemente e de forma imprevisível.”

---

As metáforas do livro nunca apreendem inteiramente a Zona, mutante que não contém-se sob forma alguma, ainda que metafórica, de modo que encadeiam-se metáforas sem fim, tentativas de “descrever o indescritível” através da mudança de objetos e posições relativas, como em um jogo de estátuas. Segundo o mesmo procedimento, a metáfora que dá título ao livro é a de um piquenique na beira da estrada. Seres desconhecidos que viajavam por “não sabemos qual estrada cósmica”, decidem fazer uma pausa para um piquenique na borda de um caminho, deixando restos de uma fogueira, de sacos plásticos, de alimentos, e vão embora (STROUGATSKI, 1981, p. 150). Ali “onde estiveram” as flores crescem sem aroma, o espaço se faz areia movediça, as distâncias se alteram permanentemente, armadilhas fantásticas podem aparecer a qualquer instante, e há mesmo um gel misterioso que aniquila quem o toca.

A noção do tempo também se altera na Zona, de modo que podem passar horas quando achamos que passaram minutos. O próprio espaço é a imagem do tempo, se alterando constantemente e de forma imprevisível. Como no rio de Heráclito, nunca se entra duas vezes na mesma Zona, de maneira que não se aplica neste espaço o axioma de Descartes de que o caminho mais curto entre dois pontos é o da linha reta. Ao contrário do espaço euclidiano, na Zona nunca se volta pelo mesmo caminho, por tratar-se de um espaço ardiloso em deformação constante.

De início, todos que entram na Zona desapareciam para nunca mais voltar. Depois surgiram guias capazes de sair com vida, homens miseráveis em busca de objetos fantásticos que lhe pudessem render algum trocado. São os *stalkers*, andarilhos que entram em simbiose com a Zona, captando ritmos e sinais particulares, rastreando frequências como antenas em movimento. Andam de nariz colado no chão, farejando as alterações do espaço, e fazem uso de técnicas aparentemente infantis para evitar as armadilhas da Zona, como lançar uma porca de um parafuso amarrada em um pano para ver se o objeto desaparece ou não, se o trajeto é praticável ou não. É como se caminhassem sobre o corpo de um monstro que sonha e que pode despertar a qualquer instante.

*Stalker* significa acossador, rastreador, caçador furtivo e silencioso, caçador à aproximação, perseguidor. “*To stalk* é uma forma de aproximar-se caminhando, um andar, quase uma dança. No *stalk*, a parte do corpo que teme permanece na retaguarda, e a que não teme quer ir na vanguarda. Com suas pausas e pavores, o *stalk* é o andar daqueles que avançam em terreno desconhecido. Não se vai à Zona, desliza-se nela em fraude (ela é vigiada por soldados). Não se caminha nela, nela se *stalkeia* (...) com olhares furtivos e ímpetos logo recaídos” (DANEY, 1986, p. 86).

Uma nova forma de caminhar para um novo espaço. Serge Daney diz que *Stalker* (1979), o filme de Tarkovski baseado no livro dos irmãos Strougatski, “é, antes de tudo, um documentário sobre uma certa forma de caminhar que não é talvez a melhor (sobretudo na URSS), mas que é tudo o que resta quando todos os pontos de referência desapareceram” (DANEY, 1986, p. 86). Sorte de revisitação pós-industrial da caça paleolítica, trata-se de uma forma de caminhar que brota de uma ruptura simbólica, esfarelamento de paradigmas socioculturais que nos serviam de marcos, e que de diversas formas indicavam de onde vínhamos, onde estávamos e para onde íamos.

No filme de Tarkovski, um escritor e um cientista são guiados por um *stalker* em busca do Quarto dos Desejos, centro de um mundo sem centro, o equivalente da Esfera de Ouro no livro dos irmãos Strougatski. Quando as personagens encontram o Quarto, o *stalker* diz para que sigam em frente, já que ele não poderia entrar. Um *stalker* não pode pensar em interesse próprio, veja o exemplo de Bola de Pelo, um *stalker* que entrou no Quarto, enriqueceu e se enforcou. Ao chegar diante de sua entrada, o *stalker* indica que, mais do que buscar um sentido ou um objeto na Zona, é preciso acreditar no impossível para que o Quarto realize nossos desejos mais recônditos, convertendo-se não em um lugar de cobiça, mas em um embrião para uma nova humanidade. Trata-se de uma lógica da entrega absoluta que Tarkovski introduz nas ruínas da tecnologia, enxergando, no absurdo dos poderes da Zona, uma forma de transmutar as ruínas da civilização não em mercadoria, mas em uma nova divindade possível, investindo a Zona de uma mística cristã particular.

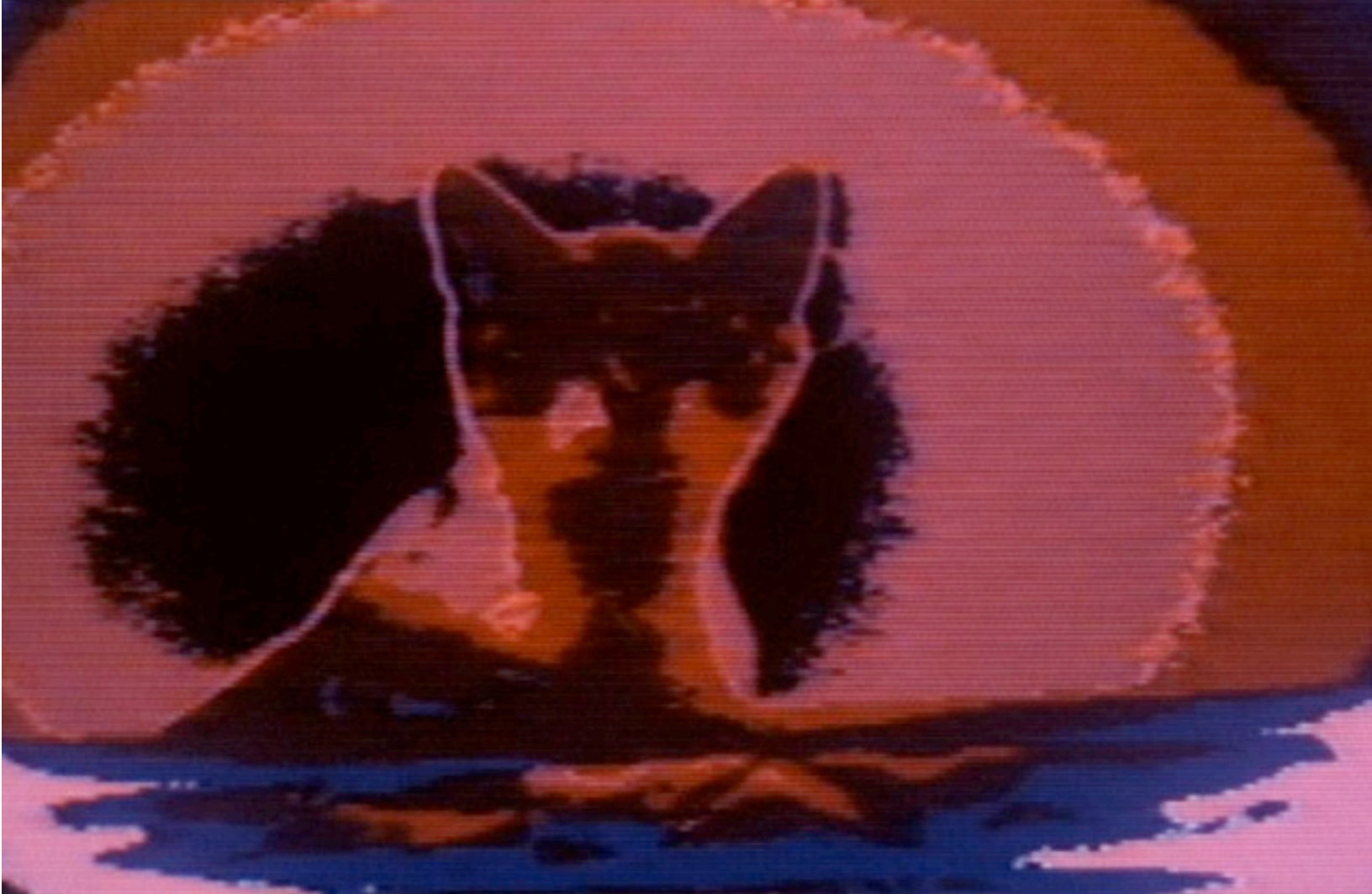
Enquanto isso o escritor e o cientista, signos da “ruína do progresso”, podem entrar no Quarto, mas não têm fé. O escritor, que de tudo duvida, esconde suas derrotas detrás de um ceticismo amargo, e diz acreditar que a Zona não passa de uma invenção que deleita o *stalker*, que este na Zona crê-se Deus. Já o cientista leva uma bomba para destruir o Quarto que, segundo ele, seguramente cairá em mãos ruins. O *stalker* se desespera diante do ser humano. Diz que a Zona é o único lugar onde ainda se é livre, onde se tem esperança, onde pode ajudar as pessoas a encontrar um sentido na vida. De alguma forma, é como se o *stalker* fosse o único capaz de perceber o potencial da Zona, pressentindo seus horrores e clarividências, recobrando seus dejetos de um sentido visionário. A Zona é, portanto, o espaço do *stalker*, sem um não há o outro. No final do filme, vê-se que a filha do *stalker*, nascida após a Visita, possui poderes parapsicológicos, movendo objetos com a mente – forma de indicar que a Zona procria, engendrando o outro de uma humanidade já perdida.

---

“Trata-se de uma lógica da entrega absoluta que Tarkovski introduz nas ruínas da tecnologia, enxergando, no absurdo dos poderes da Zona, uma forma de transmutar as ruínas da civilização não em mercadoria, mas em uma nova divindade possível, investindo a Zona de uma mística cristã particular.”

---





A Zona em Sem Sol de Chris Marker, 1982.

No filme duvidamos com relação à natureza da Zona e dos poderes do *stalker*. Não há uma única interpretação. “A Zona é, talvez, o planeta Terra, o continente soviético, nosso inconsciente, o filme ele mesmo. O *stalker* pode muito bem ser um mutante, um dissidente, um analista selvagem, um padre em busca de um culto, um espectador” (DANEY, 1986, p. 88). É como se, num primeiro momento, tentássemos dar sentido a tudo o que vemos na Zona, numa espécie de furor paranoico-interpretativo. Até que nos libertamos da cadeia de metáforas, assumindo que não há analogia possível que dê conta de fenômenos e paisagens tão anti-naturais e anti-civilizacionais. “Podemos espreitar a aparição de coisas que nunca tínhamos visto antes em um filme. O espectador-espreitador vê coisas que o espectador-intérprete não sabe mais ver. O espreitador per



manece na superfície porque ele não acredita mais no fundo” (DANEY, 1986, p. 89). Se deslocando e engendrando relações de vizinhança, sem que haja totalidade possível, o espectador-*stalker* participa do percurso iniciático proposto pelo filme, entrando em simbiose com os movimentos produzidos pelas linhas de força da Zona. “O que conta, é pôr-se em movimento” (DANEY, 1986, p. 88).

Movimento físico ou movimento espiritual? É curioso como o livro dos irmãos Strougatski já falavam de *stalkers* cibernéticos, apontando para os atuais perseguidores e mercenários do ciberespaço:

Eis que novos stalkers equipados pela cibernética apareceram. O velho stalker era um homem sujo, ranzinza, que, obstinado como uma besta, rasteja na Zona, milímetro por milímetro, para ganhar dinheiro. O novo *stalker* é um dândi com uma gravata, um engenheiro, instalado a um bom quilômetro da Zona, cigarro entre os dentes, copo de tônico perto do cotovelo, vigiando ecrãs. (STROUGATSKI, 1981, p. 145)

Poucos anos depois do filme de Tarkovski, o filme-ensaísta Chris Marker realiza *Sem Sol* (1982), onde se mostra uma Zona constituída de imagens eletrônicas. No filme, Hayao (citado pela voz do narrador em *off*) é uma personagem que insere imagens mortíferas em um sintetizador eletrônico. Imagens do passado traumático são deformadas como os sons de um teclado, tornando-se não-imagens, única maneira, segundo Hayao, de representar não-lembranças e não-personagens. Hayao batiza esse universo de imagens eletronicamente monstruosas de Zone, em homenagem ao filme de Tarkovski.

A Zona espiritual e tecnológica de Chris Marker surge de um buraco na memória, rombo que fratura a rede simbólico-virtual das imagens eletrônicas. “Nossa memória não pode conservar as imagens traumáticas a não ser em formas esgarçadas, como leite azedo, cujos ingredientes decompostos estão em

movimento e não param de constituir novas constelações” (TODE, 2006, p. 70). Um impacto traumático na memória coletiva gera um espaço “enrugado de dobras, áspero de ranhuras, encardido de marcas”, descontinuidade fundamental a partir da qual novos agenciamentos imagéticos e narrativos podem emergir. A Zona de Hayao é, portanto, um sistema variacional que produz novas espacialidades possíveis, desfigurações de um mundo que se encontra entre o buraco abstrato produzido pelo trauma (da guerra e da miséria) e a reconstrução figurativa da memória oficial.

Espaço de destruição que, ao ser vislumbrado virtualmente e para além da estética da ruína e da lógica do índice, evidencia extraordinários cruzamentos de linhas de força que tudo desfiguram, engendrando relações sociais e afetivas ainda não mapeadas. Trata-se do agenciamento de novas figuras epistêmicas. E é neste espaço, em que se conjugam naturezas compostas, a partir dos detritos de estruturas simbólicas arrebatadas, que vivem os historiadores, os poetas, os trapeiros, os *stalkers*, colecionadores e caçadores de recompensa que fazem a vida dos trapos, resignificando os detritos expurgados pela cidade e pelo cérebro em erosão, seja nos interstícios urbanos ou ciberespaciais.

A Zona é o tempo tornado espaço, limite interno do pensamento. Não trata-se de uma qualidade externa que limita uma interna, o outro, a alteridade no sentido clássico do termo. Mas um outro interno, a Zona enquanto luva virada ao revés. E é neste sentido que a Zona pode aparecer e desaparecer a qualquer momento.

A Zona pode ser um cinto, uma demarcação e um espaço de rebento. A Zona é tanto um corte quanto um espaço pregnantado de onde brotam novas relações de posicionamento. Encruzilhada do desejo e do horror que se dá nas bordas da cidade e do ciberespaço. Zona de contato que surge de sedimentações da mente e da matéria em um território mutante. Espaço simbólico que se opõe a outra sorte de encruzilhada, a do Centro de Controle e da mesa de informação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

---

- APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris: Gallimard, 1966.
- BAUDELAIRE, Charles. In: *Sobre o vinho e o haxixe. Paraísos Artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Mort à Crédit*. Paris: Gallimard, 1952.
- DANEY, Serge. *Ciné-Journal*, 1981-1986. Paris: Seuil, 1986.
- DA SILVA, Rafael Freitas. *O Rio antes do Rio*. Rio de Janeiro: Babilônia Cultura Editorial, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia Indianista*. Introdução, organização e fixação de texto por Márcia Lígia Guidin. Martins Fontes: São Paulo, 2002.
- HAZAN, Eric. *A invenção de Paris*. Estação Liberdade: São Paulo, 2017.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.
- TODE, Thomas. Fantasma Marker: inventario antes del film. In: WEINRICHTER, Antonio & ORTEGA, María (org.). *Mystère Marker – Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B Editores, 2006.
- PICON, Antoine. De la ruine à la rouille, les paysages de l'angoisse. In: Marot, Sebastien Marot (org.). *Marnes, documents d'architecture: Volume 1*. Paris: Editions de La Villette, 2011. [http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg343\\_antoine\\_picon.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg343_antoine_picon.pdf). Acesso em 21 de agosto de 2019.
- SINCLAIR, Iain. *Lights Out for the Territory*. Londres: Penguin, 1997.
- STROUGATSKI, Arcadi & Boris Strougatski. *Pique-nique au bord du chemin*. Paris: Denoël, 1981.
- VOLTA, Ornella. *La banlieue d'Erik Satie*. Paris: Macadam & Cie, 1999.



# AR-QUITETURAS

## OS INFLÁVEIS COMO ESTRATÉGIA DE REINTERPRETAÇÃO DO LUGAR

### **Adriana Sansão, Dra.**

LabIT-PROURB-FAU/UFRJ (Laboratório de Intervenções Temporárias e Urbanismo Tático).

Contato: [adrianasansao@gmail.com](mailto:adrianasansao@gmail.com)

### **Fernando Espósito Galarce Dr.**

LObE Hab - PPGarq - DAU/PUC-Rio (Laboratório de Observação do Espaço Habitado).

Contato: [fernando.esposito@puc-rio.br](mailto:fernando.esposito@puc-rio.br)

### **Sergi Arbusà Amorós**

Doutorando PROURB-FAU/UFRJ.

Contato: [sergiarbusa@gmail.com](mailto:sergiarbusa@gmail.com)



## Re-habitar pela arte

Arquitetura e arte. Duas disciplinas com distintos propósitos mas com aproximados processos e métodos de criação, que permitem estabelecer relações generosas e frutíferas mútuas. Entretanto, não podemos negar as importantes diferenças que as definem. A distância metodológica entre elas pode ser muito tênue, quase imperceptível, mas são evidentes as claras diferenças quando operamos dentro do campo disciplinar para o qual cada uma delas é chamada. A arquitetura, destinada a projetar os lugares da vida, opera dentro dos limites da racionalidade ou lógica do viver, do abrigar os atos humanos, uns mais mundanos, outros mais sublimes. Ainda, sua condição de objeto construído exige da arquitetura uma resposta material, estrutural e ambiental, necessária para atender a essas exigências. Essas lógicas podem mudar em cada época, entrar em crise, sofrer deslocamentos, ajustes e desajustes, mas sempre em resposta aos processos do construir e aos hábitos do viver. A arte, por outro lado, pode responder com uma liberdade quase absoluta, descomprometida com essa mundanidade e com os hábitos próprios do viver, do sobreviver, em que o ato de habitar pode ser questionado, desconstruído ou abandonado, liberando-se das responsabilidades com a vida. No entanto, como já reconhecia Kandinsky (1972), a obra de arte não é um fenômeno casual que permanece indiferente no mundo espiritual. Ela possui, como todo ente, forças ativas e criativas. A obra de arte vive e atua, colabora na criação da atmosfera espiritual. Segundo ele, o artista não só pode, mas deve utilizar as formas e recursos de forma livre para seus fins. Para Kandinsky, essa “liberdade total deve estar baseada no fundo da necessidade interior chamada honradez. Este princípio não só serve para a arte, mas também para a vida mesma” (Kandinsky, 1972, p. 114).

---

“ [...] Liberdade quase absoluta, descomprometida com essa mundanidade e com os hábitos próprios do viver, do sobreviver, em que o ato de habitar pode ser questionado, desconstruído ou abandonado, liberando-se das responsabilidades com a vida. ”

---

Este princípio de conexão entre a arte como ação liberada e liberadora do mundano e a arte como interferência na vida define um vínculo entre arte e arquitetura. Como afirmado por Thibaud (2012), a cidade contemporânea está passando por mudanças que estão redesenhando sua aparência, criando novos contextos de sensibilidade. Nesses contextos, o corpo e os sentidos ganham valor como campo de investigação e experimentação por meio do que Thibaud chama uma “estética das ambiências”, que permite retornar a uma teoria fenomenológica da percepção sensível, desafiando a divisão tradicional entre sujeito e objeto. Para Thibaud, a “estética das ambiências” é o que questiona essa divisão, oferecendo uma alternativa a essa forma de pensamento, mostrando como a ambiência tanto precede quanto é indissociável das propriedades materiais do meio ambiente e dos estados afetivos do sujeito sensível.

A noção de ambiência restitui o lugar dos sentidos na experiência dos espaços vividos; ela permite caracterizar nossas formas de experienciar a vida urbana; ela auxilia também a imaginar e criar espaços urbanos e arquitetônicos. A ambiência não existe somente no nível de recepção sensorial, mas também no nível de produção material (Thibaud, 2012, p. 10).

Por outro lado, Bajtin (1997) afirma que na cultura humana a arte e a vida são capazes de se relacionar, sendo o vínculo

entre elas quase sempre algo mecânico e externo. O ser humano se afasta das turbacões da vida e se aproxima do campo de criação, do mundo da inspiraão, da arte, que é atrevida e auto suficiente, porque não precisa se responsabilizar pela vida (Bajtín, 1997, p. 11).

Bajtín observa essa separação entre a vida e a arte como algo normal e necessário, como um natural deslocamento entre a existência e a experiência criativa, entre o sujeito que está na arte e aquele que está na vida, mas também observa que existe uma forma de garantir o nexu interno entre os elementos de uma personalidade (por uma parte sujeito autor e por outra o sujeito vivente), que se dispõe a uma articulaão das variáveis de um determinado contexto. Essa garantia é a unidade responsável nessa personalidade.

Para Bajtín, tanto a arte como a vida têm facilitada sua tarefa quando se desfazem da responsabilidade, porque é mais fácil criar sem se responsabilizar pela vida, e porque é mais fácil viver sem levar em conta a arte. A arte e a vida certamente não são o mesmo, explica Bajtín, porém, devem e podem estar unidas dentro da personalidade responsável do sujeito. Desde a perspectiva de Merleau-Ponty (apud. Pallasmaa, 2006), isso significa fazer do corpo humano o centro do mundo da experiência. É por meio de nossos corpos que escolhemos nosso mundo e que nosso mundo nos escolhe.

Nossos corpos e movimentos estão em interação constante com o entorno: o mundo e o eu se informam e se redefinem constantemente um ao outro. O preceito de corpo e a imagem do mundo passam a ser uma única experiência existencial contínua: não existe o corpo separado do seu domicílio no espaço, e não há espaço que não esteja relacionado com a imagem inconsciente do eu perceptivo (Merleau-Ponty apud. Pallasmaa; 2006, p. 42).

Assim, habitar faz referência a uma relação poética e fenomenológica com o mundo, explica Norberg-Schulz (2005), insistindo na necessidade de uma atitude de devoção para penetrar no significado das coisas. Se essa atitude é ensinada, ela pode ser a base e “fundamentação natural para que o ser humano entenda seu estar no mundo”. Portanto, a fenome-

nologia, no sentido da consciência do entorno, deveria se converter no centro cumulativo de uma educação mais sensível ao mundo (Norberg-Schulz, 2005, p. 250).

As experiências que aqui se apresentam, desenvolvidas pelo coletivo Penique Productions e seus colaboradores, são, por um lado, obra artística e, por outro, interferências no espaço cotidiano, alterações no habitar, operando sobre lugares comuns e espaços coletivos, reinterpretados por meio de ações de caráter efêmero que permitem uma conexão entre arte e vida.

## A obra do coletivo artístico Penique Productions

Penique Productions é um coletivo artístico que nasceu na faculdade de Belas Artes da Universitat de Barcelona, em 2007, com uma primeira proposta de intervenção inflável, intitulada *Espai 1. Serendipity* ■ seria uma boa palavra para descrever o decorrer do processo criativo que desencadeou essa primeira instalação. A vontade não era a de fazer uma intervenção imersiva, no sentido de que o público pudesse acessar o inflável e “consumir” a sensação de uma arquitetura reinterpretada através da instalação, mas sim uma escultura invasiva que ocupasse toda a sala, não permitisse a entrada do público, e a obra só pudesse ser apreciada pelas portas e janelas da sala. A ideia funcionou, porém, quando o inflável estava pronto, revelou-se acessível, assumindo-se o acaso e, dessa forma, iniciando-se o projeto Penique Productions.

### 1.

*the fact of finding interesting or valuable things by chance.* N.T.: o fato de encontrar coisas interessantes ou valiosas por acaso.

A partir desse momento, o projeto foi evoluindo à procura de novos desafios em relação à escolha dos espaços, tamanhos, novas soluções técnicas, formas de exposição e colaborações com outros artistas e outras disciplinas, mas sempre mantendo a mesma linha de pesquisa em que o inflável, mono-membrana, se relaciona com a arquitetura e reinterpreta o espaço.

*El material constructivo estructural más económico, de menos peso, más baja densidad, que existe abundantemente en cualquier lugar de la tierra y cuyo coste económico, hoy por hoy, es nulo y se puede adquirir sin necesidad de instancias o de permisos o crear problemas de propiedad, es el aire ¿Por qué no construir con aire? (POLE, 1974)*

No campo da “arquitetura inflável”, escultura inflável, penetráveis infláveis, instalações infláveis ou infláveis habitáveis, é possível distinguir dois grandes grupos: mono-membrana e bi-membrana. Os infláveis mono-membrana se diferenciam dos infláveis bi-membrana na medida em que os primeiros são feitos de uma camada só, em que o espaço habitável é o mesmo espaço que contém o ar à pressão. Os segundos são compostos de duas camadas, na sua totalidade ou em parte, e o espaço habitável não é o espaço onde o ar submetido à pressão atua de forma estrutural. Nesta condição, os infláveis bi-membrana costumam trabalhar com pressões mais elevadas e maior estanqueidade, conseguindo erguer estruturas sólidas como colunas, lajes, arcos, muito mais habituais na arquitetura sólida, tradicional.

No caso de Penique Productions, o conceito de mono-membrana foi o escolhido para criar obras que interajam com o entorno, a arquitetura, o espaço coletivo e as paisagens existentes, operando como intervenções *site-specific*. O importante requisito para a realização desse tipo de intervenção, segundo Büttner (2002, p. 76), é a participação do artista no processo de planejamento do evento, de forma a interferir no contexto real e efetivo, estando a confrontação com o entorno colocada em primeiro plano. Assim, o ponto de partida de cada projeto do Penique Productions é a seleção de um local para a construção

### 1. Inflável mono-membrana

### 2. Inflável bi-membrana

## 2.

N.T.: O material construtivo estrutural mais econômico, de menor peso, menor densidade, que existe abundantemente em qualquer lugar da terra e cujo custo econômico, atualmente, é nulo e pode ser adquirido sem necessidade de instâncias ou autorizações ou criar problemas de propriedade, é o ar. Por que não construir com ar?

Penique Productions




Aerocúbicas





de uma peça única de tamanho específico, um inflável que se expanda e invada o espaço completamente. Nessas obras, o balão de ar cresce para interagir com a arquitetura existente. O ar, atuando de forma estrutural, faz pressão contra o plástico, que adere às superfícies e objetos que o limitam e, assim, modelam a forma final. Conquistado pelo inflável, o espaço se transforma através da nova textura, iluminação e monocromia. Desta forma, o espaço original perde seu uso habitual para se tornar parte da obra, assumindo uma nova identidade. O inflável funciona como fronteira e enquadra um novo espaço. O conteúdo é também o contendor, questionando a ideia de objeto artístico e oferecendo uma experiência ao espectador, que passa de observador a habitante.

Desde o princípio, o material usado para realizar as esculturas é o polietileno de baixa densidade (LDPE), “costurado” com fita adesiva. O uso destes materiais ordinários, de fácil aquisição, permite a autoprodução dos infláveis com certa agilidade e flexibilidade, permitindo fazer modificações ao longo do processo e obter resultados relativamente portentosos com pouco orçamento.

As referências do Penique Productions residem em artistas contemporâneos como Christo & Jeanne-Claude, nascidas na ocasião de uma visita destes à Faculdade de Belas Artes da Universitat de Barcelona, em 2006. A obra destes artistas tem como denominador comum o uso de tecidos, materiais frágeis, sensuais e leves que traduzem o caráter temporário das obras de arte , que quase sempre se relacionam com a paisagem, o entorno, a cidade, e são obras de arte de grande porte.

### 3.

Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/>. Acessado em: 27 abril de 2019.

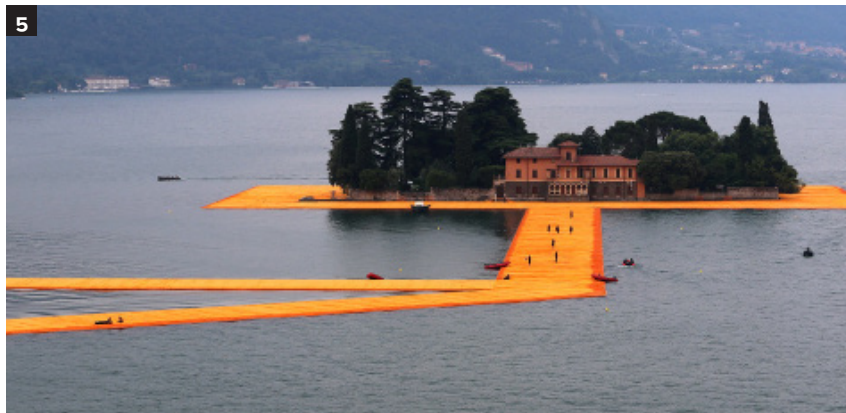
Creative Commons



Creative Commons



Creative Commons



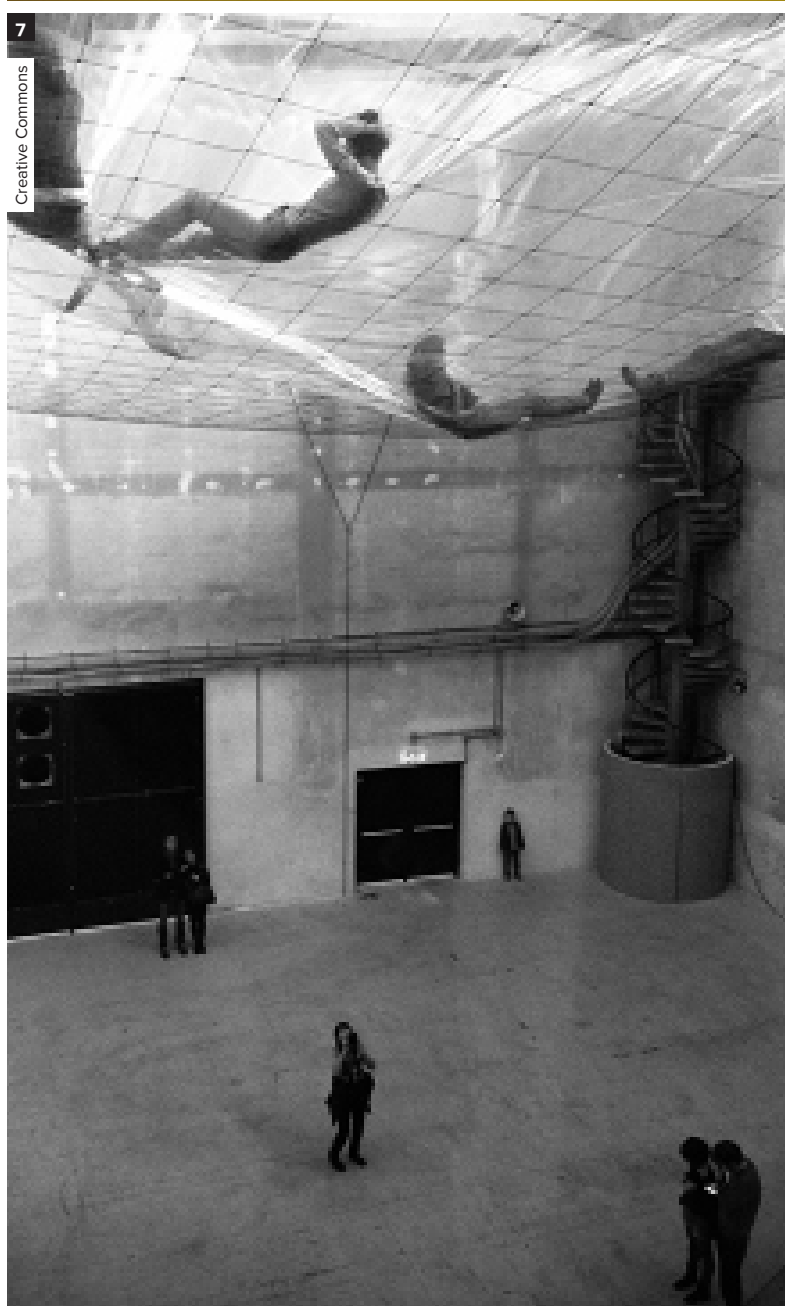
3. Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*, 1995

4. Christo and Jeanne-Claude, *The Gates*, 2005

5. Christo and Jeanne-Claude, *The Floating Piers*, 2016



Em um discurso mais abrangente e com uma certa perspectiva, podemos estabelecer também relações entre a obra do coletivo Penique Productions e a produção de artistas como: Hans Hemmert, pelas experiências realizadas com infláveis relacionados com objetos; Tomás Saraceno, pela pesquisa realizada no uso do ar como estrutura e o caráter lúdico e experimental da obra; Kurt Perschke (*Red Ball Project*), pela relação com a paisagem e a arquitetura; Do Hu Suh, pela leveza, escala, relação com a arquitetura e transitabilidade; Henrique Oliveira, pelas formas; Zimoun, pelos materiais e o discurso simples e aberto; e o coletivo artístico Ant Farm, em seus primeiros trabalhos, pelo processo e o método quando experimentaram com infláveis.



6. Hans Hemmert, *Unterwegs*, 1996
7. Tomás Saraceno, *On Space Time Foam*, 2012
8. Kurt Perschke, *Red Ball Project*
9. Do Ho Suh, *Passage/s*, 2017
10. Henrique Oliveira, *Tapumes*, 2009
11. Zimoun, *658 prepared dc-motors, cotton balls, cardboard boxes*, 2017
12. Ant Farm, *Big Pillow*, 1969

8

Creative Commons



10

Creative Commons



11

Zimoun



9

Creative Commons



12

Ant Farm





Penique Productions, no intuito de fazer o público participar da montagem da obra como ação artística e experiência estética, assim como repensar, em conjunto, o fazer artístico e técnico, encontra no workshop um formato que permitiu um espaço de troca e aprendizado.

No ano de 2018, foram realizadas duas oficinas com estudantes para construção de infláveis em espaços coletivos. A primeira delas, chamada “Espaços efêmeros, construções leves”, foi realizada na PUC-Rio, a partir de um curso de extensão aberto à comunidade externa, e a segunda, chamada “Inflável na Biblioteca da FAU”, foi realizada na FAU/UFRJ, a partir de uma atividade restrita aos estudantes da casa.

Ambas oficinas tiveram como objetivo construir uma obra que se relacionasse com os espaços coletivos dos dois campi. Na primeira, a opção do local ficou livre, cabendo às equipes escolher o sítio de sua proposta dentro do parque público da PUC, ao qual a cidade tem acesso. Na segunda oficina, o sítio da intervenção já estava dado, tratando-se do espaço desativado da antiga Biblioteca Lucio Costa, da FAU/UFRJ, localizada no mezanino do Edifício Jorge Machado Moreira, um lugar de acesso público.

### As oficinas — pensar, construir e experimentar

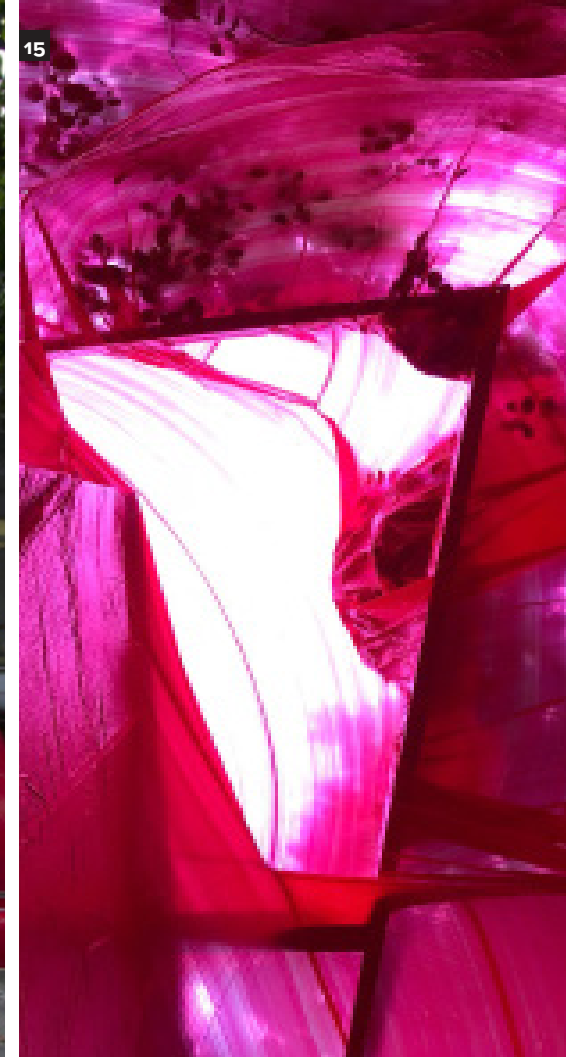
O workshop “Espaços efêmeros, construções leves”, realizado na PUC-Rio, teve como primeiro objetivo vivenciar a metodologia de Penique Productions. Normalmente, para as alunas e alunos de arquitetura, um processo de criação projetual é algo muito presente durante a formação. No entanto, a possibilidade de experimentar um processo projetual e construtivo em verdadeira grandeza é algo pouco habitual, considerando que ele precisa da coordenação de uma série de aspectos, entre os quais podemos mencionar a necessidade de um local para a execução e outro para localização da intervenção; a compra e transporte de materiais; soluções técnicas; mão de obra; tempo. Trabalhar com infláveis, pelas suas características de leveza e construtibilidade, surge como uma oportunidade de articular, numa experiência só, as fases de projetar, construir

e habitar. Por outro lado, oferece a oportunidade de vivenciar esse processo por meio de uma experiência estética de reinterpretação dos lugares escolhidos para as intervenções. Assim, a arte se relaciona com o pensar arquitetônico por meio de uma interferência dos lugares cotidianos e dos usos habituais, neste caso, no parque e edificações da PUC-Rio.

Durante 6 dias de trabalho (2 dias para a escolha dos lugares e idealização das intervenções e 4 dias para a execução), os estudantes fundamentaram, projetaram e construíram 3 infláveis. O primeiro (amarelo) no terraço do edifício IMA; o segundo (vermelho) na fachada do mesmo edifício, invadindo parte do térreo; e o terceiro (azul) inserido na vegetação do parque. No dia da ativação dos infláveis, a chuva trouxe uma inesperada variável, a água e o vento dificultando a estabilidade das intervenções, mas também interagindo com as mesmas, que só se mantiveram infladas por algumas horas por motivos de estabilidade estrutural e segurança. A presença destes objetos coloridos de grande porte interferindo na paisagem impressionou. Porém, o estranhamento provocado nas percepções uma vez dentro das mesmas foi maior. A ambiência provocada pelo inflável interagindo com a arquitetura existente e a natureza, quase fagocitando-a, estimulou diversas interpretações sobre lugares já conhecidos. A experiência de estar num lugar com dentro e fora num mesmo espaço trouxe a ideia de uma interface entre a arquitetura e seu entorno que poucas vezes exploramos e dos quais nem sempre estamos cientes.

13. Fabricando o inflável do Grupo Azul, 2018
14. Instalação do Grupo Vermelho, 2018
15. Interior da Instalação do Grupo Vermelho, 2018
16. Instalando a Obra do Grupo Vermelho, 2018
17. Instalação do Grupo Azul, 2018
18. Fernando, no interior do Globo Azul, 2018
19. Interior da Instalação do Grupo Amarelo, 2018







A oficina Inflável na Biblioteca da FAU teve a participação de 50 estudantes, reunidos para a construção de uma intervenção efêmera coletiva no espaço que abrigou a Biblioteca Lúcio Costa, no mezanino da Faculdade. O espaço sofre uma degradação paulatina desde 2016, processo que vem negligenciando sua potência arquitetônica. A intervenção surge para provocar a reflexão sobre a resignificação e re-ocupação desse lugar tão caro à comunidade da FAU-UFRJ.

A oficina teve a duração de 3 dias, dedicados à fabricação, montagem e inflagem da obra. Em uma dinâmica de grupo, na forma de *brainstorming*, os estudantes intitularam a intervenção como “Ex.Vazio”, em referência ao vazio simbólico preenchido de ar e resignificado pela instalação monocromática. No dia da ativação da obra, conforme o Ex.Vazio se preenchia de ar, os participantes realizavam ajustes, como a construção dos pilares e a distribuição uniforme do plástico nas superfícies. Após o espaço estar bastante inflado, foi aberta uma porta para acesso. A visita pública ocorreu entre os dias 3 e 5 de setembro de 2018.

Durante as visitas, o Ex.Vazio virou um palco das mais diversas apropriações, provocando reflexões e sensações nas pessoas que participaram da ação. O que “apareceu” como lugar deslocou as leituras cotidianas daquele espaço branco e vazio, alterando proporções, visadas e percepções. Entre as ações de ocupação, destaca-se o evento de aniversário de 73 anos da FAU, quando a Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ realizou uma performance. Mais de 1300 pessoas registraram sua passagem no livro de visitação, e mais de 400 participantes deixaram relatos sobre suas impressões em relação ao espaço proposto.

Os visitantes usufruíram do espaço das mais diversas formas: lanchando, lendo, tirando fotos, pintando e desenhando. Aulas foram ministradas em seu interior e o inflável fez parte do dia a dia dos estudantes e demais pessoas que aproveitaram a presença efêmera dessa arte pública no edifício.

Imagens cedidas pelos autores



20. Fabricando Ex.Vazio, 2018

21. Ex.Vazio, 2018

22. Dança contemporânea no Ex.Vazio, 2018



## Intervenção efêmera e projeto *site-specific*

Retomando a contribuição de Thibaud (2012) de que a noção de ambiência permite caracterizar nossas formas de experimentar a vida urbana, além de auxiliar na imaginação e criação de espaços urbanos e arquitetônicos, e considerando a efemeridade das obras apresentadas, tanto as referenciais, quanto as desenvolvidas pelos estudantes, é possível reconhecer as intervenções efêmeras de arte pública como ações estéticas cuja particularidade é sair dos espaços institucionais para tomar o espaço urbano, buscando novas formas de interação com o usuário. Normalmente executadas por meio de iniciativas singulares de artistas ou de coletivos de arte, valorizam a criação e sua representação espacial no ambiente urbano cotidiano. Apesar da rápida duração, uma vez voltadas à interferência direta com a vida cotidiana podem motivar também certas transformações mais duradouras (Sansão-Fontes, 2013). Assim, e lembrando as palavras de Bajtin, a arte e a vida são realmente capazes de se relacionar por meio desse vínculo externo que, neste caso, estimula e provoca novas interpretações do espaço habitado.

O objetivo desse tipo de ação é a ativação dos espectadores passivos, transformando-os em usuários ativos dos espaços urbanos, colocando em pauta uma reflexão sobre questões cotidianas e buscando novas formas de comunicação no espaço coletivo, que não as pautadas pela indiferença.

Por sua capacidade de reagir diante de novas circunstâncias, a arte, segundo Büttner (2002), pode exercer importante papel no cotidiano. Para dotar a arte de uma função pública, por um lado, o artista deve ter como princípio indispensável criar obras artísticas “com e para” determinado lugar, abusando do confronto com o contexto e descobrindo, destacando e valorizando temas e lugares. Para produzir seu efeito especial, por outro lado, a intervenção precisa lidar com o fator tempo, ou seja, ter uma existência passageira, e buscar a inclusão dos espectadores ou habitantes.

A disponibilização da cidade por meio da arte abre novas possibilidades de apropriação e usufruto dos espaços urbanos.

---

“A paisagem não é dada, mas feita e refeita, é uma herança que deve ser recuperada, cultivada e projetada para novas re-existências.”

---

Segundo Pallamin (2002, p. 108), a arte pública ressignifica o espaço, criando situações inéditas de visibilidade, apontando ausências notáveis ou resistências às exclusões no domínio público, desestabilizando expectativas e criando novas convivências. Sua potência está em desregular valores cristalizados e abrir novas extensões do espaço vivido.

A paisagem contemporânea, vista menos como cena para contemplação e mais como campo mutável através do movimento e do tempo (Corner, 1999, p. 13), transforma-se em um lugar e um meio fértil para a expressão artística. Segundo Corner (1999), a paisagem não é dada, mas feita e refeita, é uma herança que deve ser recuperada, cultivada e projetada para novas re-existências. As intervenções de arte pública tratadas aqui voltam-se ao encontro e embate da arte contemporânea com o público e o espaço, buscando a mudança do olhar em relação à cidade por meio de intervenções em paisagens cotidianas.



## FONTE DAS IMAGENS

---

1. PENIQUE PRODUCTIONS. *El Claustro*. Disponível em:

<<http://peniqueproductions.com/index.php/project/el-claustro/>>.

Acesso em: 01 de maio de 2019.

2. ÀREACÚBICA. *Grandes Cubiertas*. Disponível em: <<https://area-cubica.com/grandes-cubiertas>>. Acesso em: 01 de maio de 2019.

3. "Verhüllter/wrapped Reichstag" by motohakone is licensed under CC BY-NC-SA 2.0.

4. "DSCN1274" by adad is licensed under CC BY-NC-ND 2.0.

5. "The Floating Island" by simply lory is licensed under CC BY-NC-ND 2.0.

6. HEMMERT, Hans. *Unterwegs*. Disponível em: <<https://ingesidee.de/>>. Acesso em: 27 de abril de 2019.

7. "On Space Time Foam" by Daniele Pelligra is licensed under CC BY-NC-ND 4.0

8. "RedBall Leuven - Kiekenstraat" by CarolienC is licensed under CC BY-NC-ND 2.0.

9. By acme london is licensed under CC BY-NC 2.0

10. "Henrique Oliveira, "Tapumes" (Detail) @ Rice University Art Gallery 2" by Mr. Kimberly is licensed under CC BY-NC-SA 2.0

11. ZIMOUN. *658 prepared dc-motors, cotton balls, cardboard boxes*. Disponível em: <<https://www.zimoun.net/>>. Acesso em: 27 de abril de 2019.

12. ANT FARM. *Big Pillow*. In: SCOTT, Felicity D. *Living Archive 7: ANT FARM*. Barcelona: Actar D, 2008.

13. AUTORES. *Fabricando o inflável do Grupo Azul*. Rio de Janeiro, 2018.

14. \_\_\_\_\_. *Instalação do Grupo Vermelho*. Rio de Janeiro, 2018.

15. \_\_\_\_\_. *Interior da Instalação do Grupo Vermelho*. Rio de Janeiro, 2018.

16. \_\_\_\_\_. *Instalando a Obra do Grupo Vermelho*. Rio de Janeiro, 2018.

17. \_\_\_\_\_. *Instalação do Grupo Azul*. Rio de Janeiro, 2018.

18. \_\_\_\_\_. *Fernando, no interior do Globo Azul*. Rio de Janeiro, 2018.

19. \_\_\_\_\_. *Interior da Instalação do Grupo Amarelo*. Rio de Janeiro, 2018.

20. \_\_\_\_\_. *Fabricando Ex.Vazio*, 2018. Rio de Janeiro, 2018.

21. \_\_\_\_\_. *Ex.Vazio*, 2018. Rio de Janeiro, 2018.

22. \_\_\_\_\_. *Dança contemporânea no Ex.Vazio*. Rio de Janeiro, 2018.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- ANT FARM. *Inflatocookbook*. 3 Edição. São Francisco, Kadist, 2018. Disponível em: <<http://inflatocookbook.kadist.org/>>. Acesso em: 27 de abril de 2019.
- BAJTIN, M. *Estética de la creación verbal*. México DF: Editorial Siglo XXI, 1990, 400 p.
- BÜTTNER, Claudia. *Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje*. In Pallamin, Vera M. (org). Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CORNER, James (ed.). *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1999.
- KANDINSKY, Vasily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.
- MÁSTER ARQUITECTURAS EFÍMERAS (Org.). *Hinchables, La Galería: Arquitectura, arte y diseño español*. Madrid: Conarquitectura ediciones, 2017, p. 8.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Reberté, 2005.
- PALLAMIN, Vera. *Arte urbana como prática crítica*. In Pallamin, Vera M. (Org). Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- PENIQUE PRODUCTIONS. *Works*. Barcelona, 2013. Disponível em: <<http://www.peniqueproductions.com/>>. Acesso em: 27 de abril de 2019.
- SANSÃO FONTES, Adriana. *Intervenções temporárias, marcas permanentes. Apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- SCOTT, Felicity D. *Living Archive 7: ANT FARM*. Barcelona: Actar D, 2008.
- THIBAUD, Jean-Paul. “La ville à l’épreuve des sens”. In: Olivier Coutard & Jean-Pierre Levy (eds.). *Ecologies Urbaines*. Paris: Editions Economica, 2010, p. 198-213.





**PAISAGEM EXPERIMENTAL:  
ENSAIO PROJETUAL PARA ORLA  
ASSOREADA EM ILHÉUS, BAHIA.**

An aerial photograph of a city, likely Rio de Janeiro, showing a dense urban area with a prominent yellow highlighted region in the upper right quadrant. The city is surrounded by green hills and a body of water is visible in the lower right.

**Israel F Nunes Jr**

Mestre em Arquitetura Paisagística pelo  
PROURB-FAU-UFRJ (2017)

Contato: [israelnunes09@gmail.com](mailto:israelnunes09@gmail.com)

**Lucia Maria S A Costa**

PhD pela University College London,  
Inglaterra (1992), Professora Titular de  
Arquitetura Paisagística da EBA/UFRJ,  
atuando no PROURB-Programa de  
Pós-Graduação em Urbanismo, FAU/UFRJ

Contato: [lucialice@gmail.com](mailto:lucialice@gmail.com)

## Introdução

Terrenos baldios e áreas abandonadas nas cidades são lugares esquecidos que podem nos trazer sentimentos contraditórios. Por um lado geram uma natural reação de distanciamento e insegurança, sendo paisagens aparentemente desprovidas de sentido e de valor na experiência cotidiana da cidade. Por outro lado, apresentam um enorme potencial de oportunidades, novas apropriações e novas chances de se repensar as relações culturais e ambientais das cidades em seus espaços abertos. São, portanto paisagens com significados abertos à interpretação.

Este trabalho apresenta parte dos resultados de uma pesquisa que propõe a reconfiguração de uma paisagem residual a partir de um ensaio paisagístico — uma interpretação — para uma grande faixa assoreada à beira mar na cidade de Ilhéus, Bahia, Brasil (NUNES, 2017). A proposta é a de um parque público com um programa aberto, que possa evoluir e se transformar com a cidade juntamente com a participação e experiência da população. Um espaço para experimentos artísticos: um parque vivo, que seja reflexo da vida cultural da cidade, permitindo múltiplas leituras e apropriações.

Este ensaio projetual compreende parque público como uma plataforma para receber intervenções de arte em diálogo com condicionantes do lugar. A arte é entendida como um elemento de confrontação e transposição, um campo de fricção de realidades, experiência enriquecedora para a população, para o artista e para o local, buscando novas sensibilizações e olhares, acrescentando novas atividades àquelas já incorporadas pela população, como um meio de recuperação, transformação social e institucional do lugar e, conseqüentemente, da cidade. A proposta visa indicar novos e promissores rumos ao incentivar uma maior experimentação e ousadia, estimulando e promovendo aproximações e identificações da população com o lugar.

Para a apresentação deste trabalho, o texto apresenta inicialmente uma reflexão sobre paisagem e arte, seguida de uma discussão sobre as relações entre parque urbano e arte contemporânea. Logo após apresenta a orla assoreada em Ilhéus e o detalhamento da proposta para o ensaio paisagístico. O texto conclui destacando a importância das conexões entre parque público e arte como uma das estratégias de revitalização de paisagens degradadas, a partir de um programa aberto que considere a experiência do lugar.

## Paisagem e arte

A estrutura teórica desta pesquisa parte de uma visão ampla de arquitetura paisagística e de arte. Parte-se de James Corner (1999) que ressalta conceitos contemporâneos do projeto paisagístico. Toma-se como referência Hal Foster (2014) que apresenta as transformações ocorridas nas artes visuais nos anos 1960 e seus desdobramentos na relação do artista com o lugar, numa visão social e política e completa-se esta construção teórica com Alex Wall (1999), que defende o programa do projeto paisagístico como instrumento capaz de criar condições mais flexíveis e multifuncionais.

Estudos contemporâneos tem ressaltado a importância do papel estruturador da paisagem, que seria “o fundamento, a matriz e a moldura”, nos processos de projeto e de planejamento das cidades e suas envolventes, nas suas diferentes escalas (CORNER, 2014, p.11) O projeto paisagístico, portanto, deveria atuar como um dos meios de intervir criticamente nas relações culturais e convenções estabelecidas, e levar a paisagem para além do pictórico e do contemplativo. Corner (1999, p.4) argumenta que, fundamentalmente, a paisagem é verbo — e não substantivo. Por esta perspectiva a paisagem não é estática e sim ativa, também direcionando e reagindo a ações sobre ela e não simplesmente incorporando valores culturais

ou simbólicos. A paisagem é uma superfície ativa, como argumenta Wall (1999, p.233), “estruturando as condições para novas relações e interações entre as coisas que ela sustenta”.

Na compreensão da paisagem como superfície ativa, e considerando as dinâmicas dos processos naturais e culturais, está implícito o entendimento do projeto paisagístico como um processo. Embora este discurso venha sendo construído desde os anos 1950 (ver SWAFFIELD, 2002), a abordagem contemporânea traz um viés diferente, onde o efeito formativo é mais importante do que a forma (CORNER, 1999, 2014; WALL, 1999; POLLACK, 2007). No projeto paisagístico as questões estéticas ou estilísticas ficam subordinadas ao efeito formativo, que passa a interessar como uma estratégia para solução das questões trazidas pelas dinâmicas da natureza e pelas dinâmicas das culturas que interferem no sítio paisagístico.

Corner (1999, p.1) também argumenta que “a arquitetura paisagística não é simplesmente reflexo da cultura, mas um instrumento ativo modelador da cultura, um agente cultural inovador”. A construção de novas paisagens em diálogo com a arte pode valorizar a sua evolução, o significado do seu entorno e ainda abrir oportunidades para outras práticas culturais. A preocupação é menos encontrar um novo estilo, mas sim aumentar o alcance do projeto paisagístico em um ambiente cultural mais amplo.

As transformações ocorridas nas artes visuais a partir dos anos 1960 são apresentadas por Foster (2014), que traz uma reflexão sobre o lugar da arte e o outro. Ele as relaciona a períodos anteriores das vanguardas históricas, momentos de ruptura das artes nos anos 1920 e 1930 e coloca questões ainda herdadas do movimento moderno, onde o papel do artista tinha como propósito mudar os meios de produção para a nova sociedade que surgia. Portanto, a arte passou para o campo ampliado da cultura que, supostamente, até os anos 1970

era domínio da antropologia. A arte passa a incorporar outros campos. O lugar da transformação artística é também da transformação política, e as vanguardas políticas localizam as vanguardas artísticas e, sob certas circunstâncias, as substituem.

Artistas como Robert Smithson e Michael Heizer, entre outros artistas da *LandArt* — movimento artístico que realiza suas obras a partir de recursos naturais e/ou na paisagem —, instituíram operações cartográficas em seus processos, conduzindo-os a um extremo geológico que transformou drasticamente a localização das intervenções artísticas. O mapeamento na arte recente, por sua vez, tende para o sociológico e o antropológico, até o ponto em que um mapeamento etnográfico de uma instituição ou uma comunidade torna-se uma forma essencial da atual arte *site-specific* (FOSTER, 2014), obras criadas a partir da leitura, compreensão e interpretação de um lugar específico, e que portanto não fariam sentido em outro lugar.

Foster (2014) sugere deslocar a arte contemporânea de um paradigma “natural” da imagem como paisagem enquadrada para um paradigma “cultural” da imagem como rede informacional, considerada por críticos de arte como inaugural da prática da arte pós-modernista. Nessa troca ou deslocamento cultural reside o enriquecimento, portanto questões lúdicas à realidade, produzindo outras relações que fogem dos problemas cotidianos da cidade e do cidadão. Mas para que esse deslocamento se realize, é necessário que os artistas e arquitetos estejam suficientemente familiarizados, não só com a estrutura de cada cultura, como também com sua história (FOSTER, 2014).

É aqui que se torna importante a posição de Wall (1999, p. 237) que, ao discutir o projeto da paisagem, apresenta o “programa como motor do projeto, direcionando a lógica da forma e organização ao mesmo tempo em que responde as mutáveis mudanças da sociedade”. Aqui também há um deslocamento,



onde o foco sai de uma programação de espaços com funções pré-definidas para a produção de espaços responsivos e ativos, flexíveis o suficiente para permitir mudanças, novas ideias e apropriações no futuro.

É ainda um encaminhamento que reforça a ideia de paisagem enquanto superfície ativa, na medida em que liberta a paisagem de um programa rígido de modo que ela possa se oferecer como plataforma de ações a serem construídas ao longo do tempo. Ao projetar para futuros indeterminados, é preciso uma compreensão das dinâmicas ambientais e culturais da paisagem de modo que ela seja partícipe do processo (WALL, 1999; POLLAK, 2007). Estas estratégias permitirão também que a paisagem projetada permita mudanças sociais, culturais e ecológicas, principalmente em espaços públicos, como aponta Wall (1999, p.246):

“A função do projeto não é apenas tornar as cidades mais atraentes, mas também torná-las mais adaptáveis, mais fluídas, mais capazes de acomodar as mutantes demandas e circunstâncias imprevistas”.

Dentre estas demandas sempre em mutação, situa-se a presença da arte em parques e outras tipologias de espaços públicos. A participação ativa da arte contemporânea em espaços públicos vai exigir um programa flexível, onde seja possível estabelecer diálogos entre o sítio paisagístico, artistas, e a população que vivencia o local. Desta forma a paisagem não ficaria restrita às experiências formais, porém seria um agente para permitir novos formatos e experiências de vida nas cidades (WALL, 1999).

### **Parques urbanos e arte contemporânea**

O parque urbano, pelas múltiplas possibilidades de abordagens projetuais que permite, é um tipo de espaço público muito importante para uma discussão das relações entre os espaços livres e a cidade, tornando-se referência no entendimento das cidades contemporâneas.

“Parques são lugares emblemáticos para nos revelar as relações entre natureza e cultura. Essas relações estão presentes na própria natureza interdisciplinar do parque público. Ela já nos mostra que, além de ser o local privilegiado na cidade, onde a natureza se faz visível de um modo intenso em todas as formas, cores, sons e texturas, o parque público também espelha nossos valores sociais, culturais e ecológicos. Assim, para ampliar as funções e o papel dos parques públicos na nossa vida cotidiana, é importante considerar as especificidades da natureza e da cultura na definição de seu programa e de sua forma” (COSTA, 2003, p.275).

A arte sempre esteve presente nos parques públicos ao longo da história, mas, na maioria das vezes, como um elemento de composição ou decoração. Com o surgimento da *Land Art* no final dos anos 1960, tanto a arte como as paisagens ganharam uma nova relação, expressão e um novo significado, dessa vez como fato e forma de arte elementar, proporcionando à paisagem um laboratório experimental. A arte passou a examinar a especificidade do local como parte integrante da sua concepção, com uma relação direta com a sua localização. A obra de arte contemporânea carrega em seus desdobramentos e significados, na relação do artista com o lugar, relações sociais e políticas que transbordam seu papel inicial. A partir dos anos 1980, os parques e a arte pública tornaram-se aliados políticos na infraestrutura urbana na Europa e nos Estados Unidos (FOSTER, 2014).

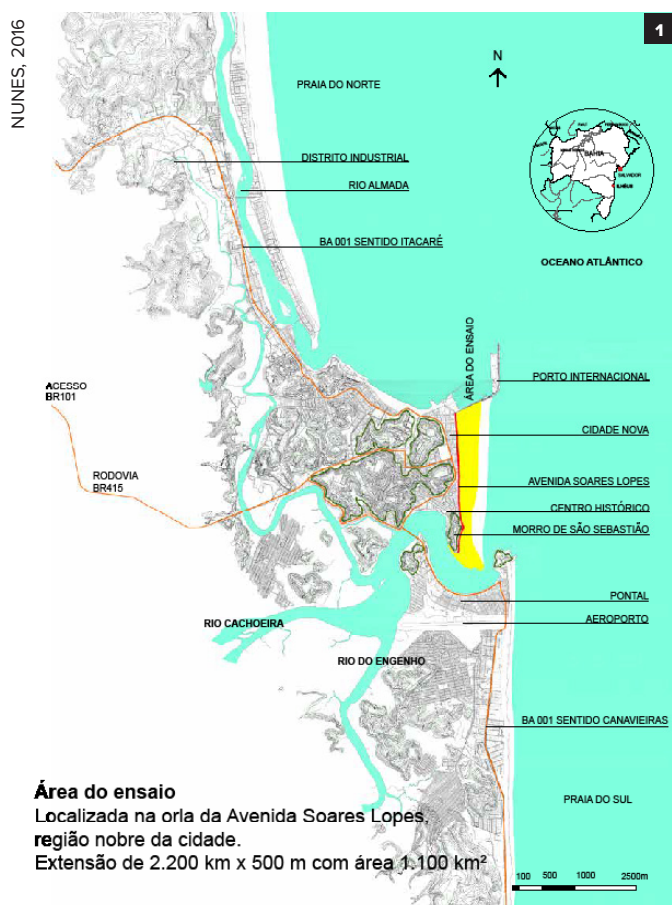
Nesse sentido, a arte pública pode agregar soluções e abrir possibilidades extraordinárias. A cultura poderia ser um agente poderoso no processo de regeneração urbana e na inclusão social de diferentes grupos e diferentes interesses. O parque público como suporte para a arte implica muitas vezes no convite de artistas, na concepção de intervenções na paisagem em um diálogo do lugar com a natureza, potencializando e buscando novas relações do usuário com o parque.

## Uma paisagem à beira mar

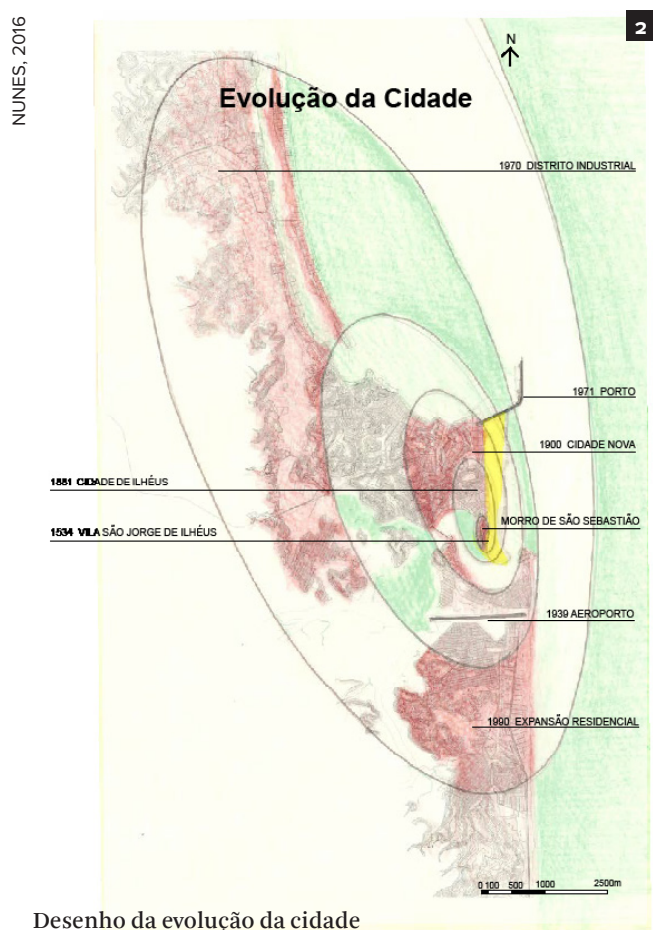
A localização do ensaio paisagístico aqui proposto situa-se em Ilhéus, cidade das mais antigas do Brasil, com origem no século XVI como capitania hereditária. De Vila de São Jorge dos Ilhéus, em 1881 foi elevada a categoria de cidade de São Jorge dos Ilhéus, hoje Ilhéus. [Imagem 1]

Inicialmente, a região tinha como principal atividade econômica a cana de açúcar. No final do século XVIII Ilhéus tornou-se uma das cidades mais prósperas do Brasil a partir da produção de cacau. Esta situação perdurou até o final dos anos 1980, com o declínio da produção cacaueira e consequente estagnação econômica da região. A partir de 1990 Ilhéus passou a atrair investidores interessados na beleza de suas praias e paisagens naturais ao longo do seu litoral, aproveitando a desvalorização econômica fundiária. Esses investidores adquiriram fazendas e lotes à beira mar, despertando o potencial turístico da região (MMA/MPOG/PMI, 2007). [Imagem 2]

O recorte do ensaio situa-se na extensa faixa de praia assoreada localizada na região mais nobre de Ilhéus, com área de aproximadamente 110 ha, que conecta o Centro Histórico à Cidade Nova. Trata-se de uma nova paisagem na cidade: orla que nasce de uma mutação natural a partir de sua exposição a um processo de assoreamento iniciado em 1970, decorrente da construção



Planta de situação



Desenho da evolução da cidade



do Porto Internacional do Malhado, situado adjacente à praia (MMA/MPOG/PMI, 2007). [Imagem 3 e 4] Tem como atributos naturais uma praia em mar aberto com vegetação herbácea, espontânea, e em processo de regeneração. Apresenta ainda agrupamentos arbóreos de maior porte, com espécies nativas e exóticas introduzidas no período de implantação do Parque São Sebastião, projeto de autoria do importante paisagista brasileiro, Roberto Burle Marx, para esta área, em 1986.

Burle Marx foi contratado pela Prefeitura Municipal de Ilhéus para conceber o projeto de um parque público nesta área nobre da cidade. Isto já aponta para o desejo de melhoria da orla, e demonstra a importância do projeto paisagístico como um dos instrumentos de renovação urbana de Ilhéus.

---

“ O lugar da transformação artística é também da transformação política, e as vanguardas políticas localizam as vanguardas artísticas e, sob certas circunstâncias, as substituem. ”

---

Vista aérea



3  
MENDONÇA J. 1960

O parque foi inaugurado em 1992, porém infelizmente o projeto não foi implantado na íntegra (MMA/MPOG/PMI, 2007). Muitos equipamentos previstos no projeto (quiosques, bares, restaurantes, banheiros, vestiários, postos de salva-vidas) não foram executados. Do que foi executado do projeto original restou apenas o traçado urbanístico, com a duplicação da pista para automóveis da Avenida Soares Lopes; além de algumas quadras poliesportivas e parte da vegetação implantada. As dunas artificiais do projeto original pareciam interessantes por enriquecer a paisagem dominada pela superfície plana, modificando a topografia e possibilitando novas visadas. Porém também não existem mais, foram terraplanadas por apelo da população, alegando que elas tiravam a vista do mar e criavam áreas de insegurança. Além disso, ao longo destes mais de 20 anos o processo de assoreamento ampliou a área em torno de 200m em direção à praia (MMA/MPOG/PMI, 2007), gerando um imenso espaço com aspecto de terreno baldio, o que contribui para descaracterizar ainda mais a concepção original do projeto de Burle Marx. [Imagem 5]

Vista da Cidade



4  
NAZAL, 2014

Porto Internacional do Malhado



5  
NAZAL, 2014



Vista aérea

A Avenida Soares Lopes, a mais importante de Ilhéus, localiza-se no limite entre a cidade e o parque, em toda sua extensão, com ocupação consolidada e totalmente urbanizada com usos residencial, comercial e lazer, tendo turismo e serviços como as atividades econômicas mais significativas. Nessa avenida acontecem os principais eventos populares, religiosos e oficiais. Nela estão três principais praças da cidade: Praça Dom Eduardo, onde se situam a Catedral de São Sebastião, o Bar Vesúvio e o Teatro Municipal de Ilhéus; a Praça Rui Barbosa, com a Igreja de São Jorge e o Palácio Misael Tavares; e a Praça Castro Alves, local da Biblioteca Municipal e de encontro da juventude no final da tarde. [Imagem 6]

A leitura da paisagem a partir da pesquisa de campo revelou uma primeira impressão de desolação. [Imagem 7] A população pouco frequenta a praia pela dificuldade de acesso e pela distância, entre outros motivos. A falta de saneamento ou a infraestrutura precária, em alguns pontos ao longo da área, acarretam alagamentos e odores desagradáveis, assim como o acúmulo de lixo, entulho e restos de obra em alguns pontos, resultando em uma poluição ambiental e visual. A insegurança pública é outro agravante.

Com área acrescida devido ao assoreamento, o trecho torna-se vulnerável à ocupação sem nenhum planejamento, além de despertar com frequência interesse de agentes imobiliários com propostas de loteamentos ou até mesmo a construção de um shopping center no local (MMA/MPOG/PMI, 2007).



Desolação vista da praia.

### Experiência na paisagem

A proposta é para um parque público em diálogo com as experiências da população local e de artistas, incluindo setores públicos e privados que atuam na cidade. Um parque que possa ser implantado ao longo do tempo, acompanhando o ritmo e o crescimento da cidade; um espaço em transformação com a participação da população. Um parque colaborativo, numa aproximação do paisagismo, arquitetura e arte. Esta colaboração em projeto é vislumbrada principalmente a partir de um projeto que possibilite usos não programados (Wall 1999), que ofereça espaços flexíveis, permitindo que o programa do parque seja constantemente renovado a partir dos diferentes modos de usar e de se apropriar de seus espaços.

Neste sentido, é proposto um programa aberto, flexível, dinâmico, que possa ser continuamente apropriado e adaptado às necessidades e expectativas dos usuários e dos artistas. Uma das principais estratégias projetuais para esta dinâmica é a criação de plataformas para arte: áreas que funcionarão como um impulsionador ativo, para a prática de convidar artistas com expressões diversas a construir intervenções a partir de seus entendimentos do lugar, nas quais a experimentação seja direcionada para uma proposição vivencial criativa. Isto possibilitará que o indivíduo deixe de ser um espectador para ser participante e, assim, iniciar uma renovação e do interesse da população pelo lugar, ampliando as atividades que já aconteciam no local antes de sua deterioração.

O primeiro gesto projetual procurou identificar as áreas propícias para a distribuição dos possíveis usos ao longo do



parque, partindo da leitura do lugar durante a visita de campo. Busca-se um parque predominantemente vegetado, que vai se estabelecendo ao longo do tempo, com o mínimo de equipamentos construídos. [Imagem 6]

O programa do parque foi construído a partir de algumas estratégias principais. Foi importante, por exemplo, observar o pouco uso que a população faz desta imensa área assoreada. Foram identificados principalmente alguns shows na concha acústica existente e jogos de futebol na areia batida junto ao mar, e não nas quadras junto à avenida. As entrevistas esclareceram o motivo: junto ao mar o jogo é mais fresco e agradável. As entrevistas com a população local também apontaram a dificuldade de acesso ao mar devido à distância, a insegurança e o medo de frequentar a área devido ao isolamento; o som altíssimo da Concha Acústica durante os shows, que incomoda o bairro; e a carência de opções culturais e recreativas na cidade, entre outras questões. As entrevistas com artistas e curadores de arte apontaram principalmente a importância de flexibilizar as áreas em que os artistas quiserem trabalhar, ao invés de definir previamente. Os artistas devem estar livres para escolherem os locais e materiais de seus trabalhos. Além das observações e entrevistas, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o histórico ambiental e cultural desta área na cidade, e sobre parques contemporâneos que incluem arte em seu programa. O programa do parque portanto foi construído a partir destas perspectivas, incluindo a minha própria experiência da paisagem, tanto como ex-morador da região, como projetista de paisagens.

Baseado na ideia do programa como motor do projeto de Wall (1999) e do conjunto das perspectivas acima apontadas, procurou-se criar um programa para o parque que contemplasse principalmente: a valorização do acesso à praia; percursos e acessos de pedestres, bicicletas e veículos; equipamentos e áreas que possibilitassem atividades culturais, artísticas, esportivas e de lazer — tanto programadas quanto não programadas; o resgate da vegetação; a implantação de equipamentos de apoio como banheiros, administração, salva vidas, entre outros.

Para a definição do partido considerou-se a inter-relação entre três escalas principais: a escala urbana, a escala do parque e setores locais. Buscou-se uma aproximação da cidade com a praia tendo o parque como conexão. O partido valorizou ainda as características físicas da área, principalmente sua superfície plana à beira mar. [Imagem 8]

Mapas com ruas



Como metodologia de projeto foram apontadas categorias que, uma vez articuladas, possibilitam a proposição de uma nova paisagem urbana aberta a diversas interpretações e apropriações (CORNER 1999, WALL 1999). A primeira, denominada Linhas de força, oferece novos fluxos de ocupação e circulação para o parque e de relações com o tecido urbano adjacente. A segunda categoria, Superfícies, reconhece as superfícies do parque como ativas, mutáveis e espessas ressaltando a proposta de um projeto paisagístico aberto. E finalmente a terceira categoria, Pontos, organiza a distribuição de equipamentos de suporte para os usuários e suas atividades.

### 1° Linhas de força:

A primeira entrada na área foi a partir dos percursos e acessos. São eixos de circulação que ligam as três escalas e distribuem pessoas e possíveis ações como circuitos fluidos e dinâmicos, necessários para apropriações do lugar e para promover o encontro em ritmos distintos como passear, contemplar, vivenciar, interagir.

Para os pedestres, eixos lineares transversais ao parque, partindo das ruas principais numa ligação direta da cidade com a praia. São alamedas largas, sombreadas por árvores, criando uma ambiência mais agradável buscando compensar a distância em que a praia se encontra. Desta forma, estes eixos de acesso podem ampliar a sensação de segurança dos pedestres principalmente a partir da ampla visibilidade que oferecem ao longo do percurso.

Para os ciclistas, diferentes caminhos sinuosos cruzam todo o parque, promovendo percursos mais longos e contemplativos, proporcionando ao usuário novas perspectivas da cidade, da praia e do parque, visadas bem diferentes dos eixos lineares destinados aos pedestres.

Para os veículos, foram criadas duas entradas próximas às áreas de eventos, devido à necessidade de acesso para apoio, infraestrutura e estacionamento. [Imagem 9]

### 2° Superfícies:

Considerando a observação na escala urbana, podemos ler as superfícies primárias em faixas como o mar, areia da praia, o parque e a cidade. A área verde, com uma superfície predominantemente plana, será prioritariamente ocupada por vegetação com estruturas de diferentes portes, intercalando espécies



arbóreas e vegetação rasteira. Isso possibilitará distintos usos e apropriações — desde jogos em equipes, que fazem parte do cotidiano da área assoreada até possíveis atividades ao ar livre, dentre outros que podem ir acontecendo ao longo do tempo. Os conjuntos arbóreos remanescentes do projeto paisagístico de Burle Marx situados junto à Avenida Soares Lopes foram mantidos, e a proposta amplia a arborização para todo o parque. É proposto ainda a criação de canteiros experimentais como viveiros de espécies de restinga para que possam ser replantadas, estudadas, vivenciadas e valorizadas pela população.

Os eixos de circulação serão compostos com árvores de copas generosas, predominantemente no lado norte, proporcionando sombra nos percursos e criando ambiências mais agradáveis. Uma franja sinuosa de coqueiral faz a transição da praia e da área verde remetendo às paisagens existentes das praias ao longo do litoral da Bahia.

As plataformas para as intervenções de arte estarão disponíveis ao longo da área do parque num trabalho conjunto com os artistas convidados, deixando-os livres para escolher o lugar assim como o material utilizado nas instalações, podendo trabalhar com o que estiver acessível ali: mar, areia, topografia, vento, vegetação, pedras, entre muitos outros.

As duas áreas de eventos foram demarcadas a partir de atividades já existentes no local. Uma situa-se em frente à Praça Castro Alves, e pode ser usada para o festival de verão, feiras gastronômicas, entre outros usos. E a outra área de eventos situa-se no entorno do centro de convenções, qualificando e reforçando o potencial destes locais. A concha acústica existente foi relocada para trás do centro de convenções, afastando-a da avenida com a frente do palco e direcionando as caixas de som para o mar, buscando assim, diminuir o transtorno causado pela situação atual. A área livre em frente ao palco que será ocupada pelo público durante as apresentações, poderá ser usada como pátio de estacionamento para veículos, durante o dia e fora do horário dos shows, facilitando o acesso à praia. [Imagem 10]

### 3º Pontos:

São estruturas pontuais que funcionam como âncoras, equipamentos necessários de apoio e infraestrutura para o funcionamento do parque. São pequenas construções distribuídas ao longo do parque, destinadas a atividades diversas, como por exemplo: posto salva-vidas, posto médico, guarda municipal, quadras esportivas, rampas de skate, jogos de

## 9 Diagramas

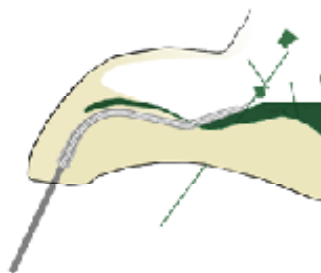
### PONTOS

salva-vidas, posto médico, guarda municipal  
quiosques, restaurantes, banheiros  
quadras esportivas, rampas de skate, parques infantis  
mirante, descanso, piquic  
lona cultural, concha acústica, centro de convenções  
infraestrutura, iluminação



### SUPERFÍCIES

área vegetativa  
plataformas de arte contemporânea  
área de eventos

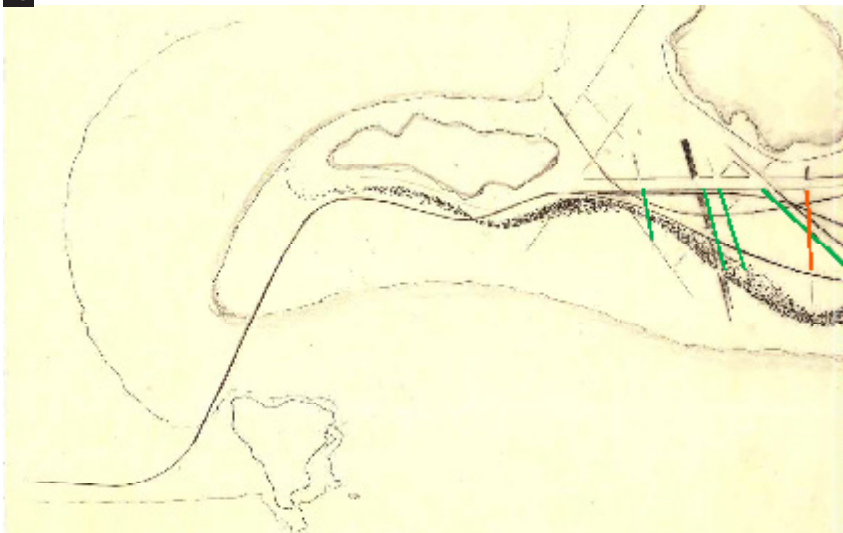


### LINHAS DE FORÇA

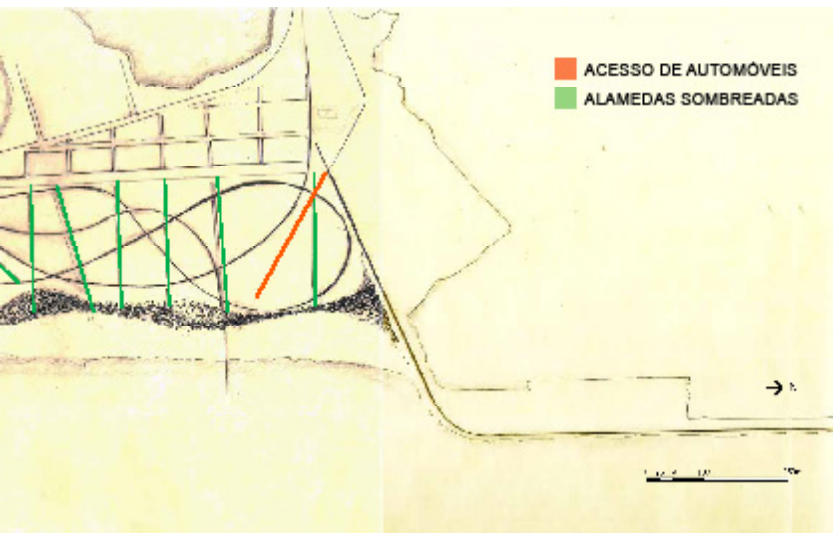
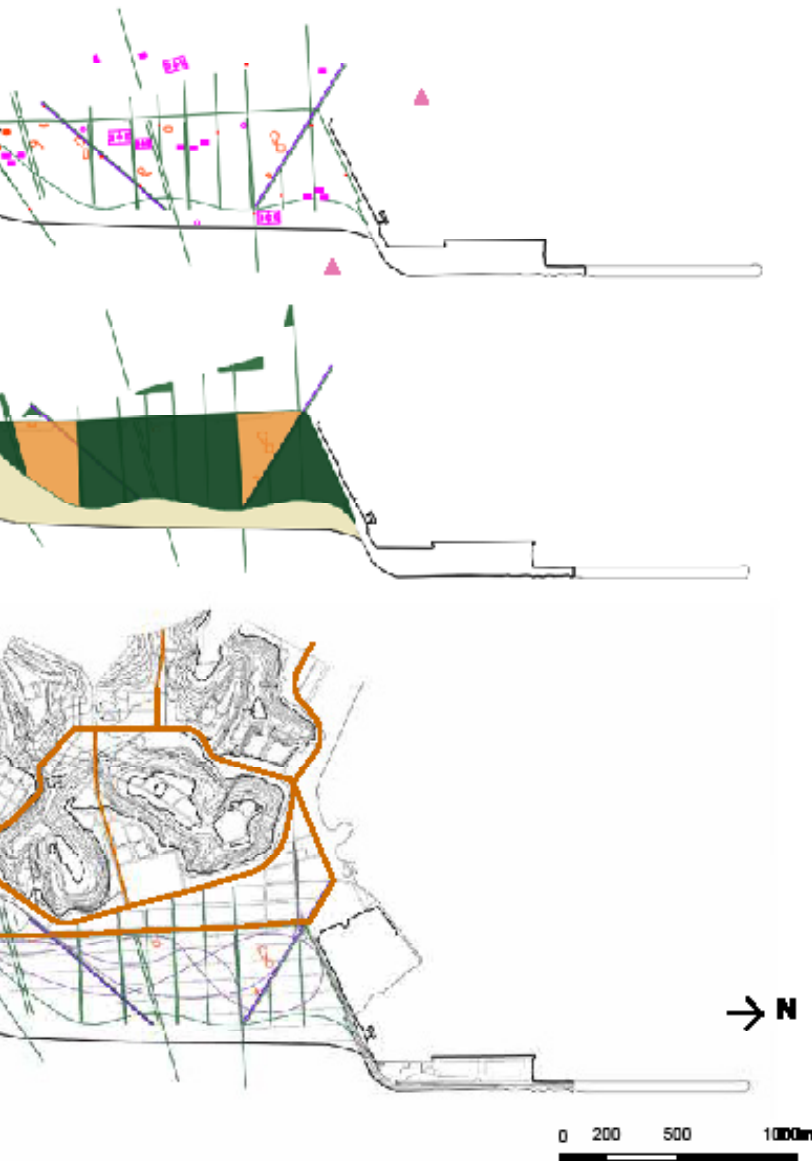
caminhar (pedestre)  
rodas (bicicleta, skate, patins)  
móvel (motocicleta, automóveis)



## 10 Percursos







mesa, parques infantis, áreas para piquenique, lazer, descanso, quiosques, restaurantes, banheiros, entre outros, estimulando a prática de atividades coletivas ou individuais. Algumas quadras poliesportivas foram propostas na areia batida junto ao mar, uma vez que esta tem sido a prática da população local.

A implantação do parque é pensada para ser realizada em fases, e não de uma única vez. Esta estratégia é proposta com o objetivo de permitir que a experiência coletiva do parque contribua para a sua construção e flexibilização de seu programa, e é uma maneira de reconhecimento da importância da participação pública para sua viabilização. Reconhece ainda que propostas paisagísticas devem incorporar a experimentação, a invenção e usos flexíveis (CORNER 1999, 2014; WALL 1999). [Imagem 11]

As fases de implantação seriam implementadas na seguinte sequência:

1º fase: Os acessos à praia, eixos de circulação, como a primeira maneira de entrar e se apropriar do sítio paisagístico.

2º fase: Vegetação, manutenção e ampliação da vegetação remanescente do projeto Burle Marx, valorização de espécies nativas e de restinga, estabelecimento das linhas verdes a partir da estrutura arbórea.

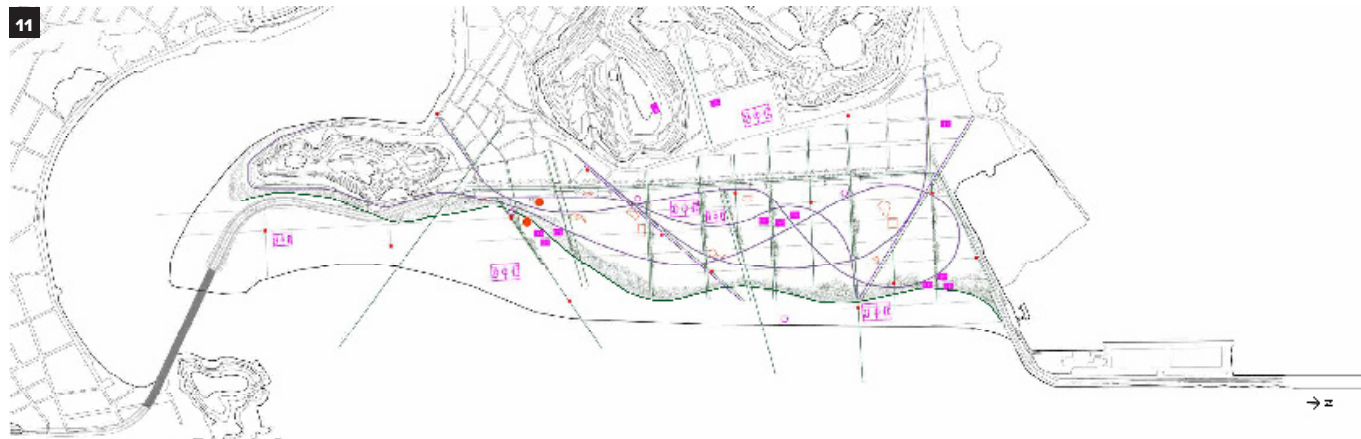
3º fase: Plataformas de arte, como nova estratégia, estimulando futuras leituras e apropriações.

4º fase: Infraestrutura necessária para possibilitar novos usos no presente e futuros, além de fortalecer atividades já existentes.

5º fase: Equipamentos esportivos, áreas de lazer, parques infantis e a nova concha acústica.

Em suma, a proposta define apenas as áreas para eventos e deixa toda a área central do parque livre para interpretações e apropriações. Toda a paisagem do parque é trabalhada portanto como uma provocação à ação — seja dos artistas ou da população usuária. Estas diferentes fases de implantação permitiriam também o exercício do projeto colaborativo, onde as ações sobre a paisagem vão reinterpretando e reconstruindo o projeto paisagístico ao longo do tempo.





Superfícies

### Considerações finais

Este trabalho buscou uma reflexão sobre a reconstituição de paisagens públicas a partir da proposta de um ensaio paisagístico. Procurou demonstrar a importância das conexões entre parque público e arte como uma das estratégias de revitalização de paisagens degradadas. Estas conexões trazem uma abertura para que estas novas linguagens e relações possam ser valorizadas e exploradas nos espaços públicos das cidades.

Arquitetura paisagística é um processo, uma ação propositiva sobre a paisagem. Na base deste processo, está o entendimento de que a experiência da paisagem é parte integrante do projeto e da implantação da proposta. Ao considerar a experiência da paisagem na formulação deste ensaio projetual foram reconhecidos os remanescentes do projeto de Roberto Burle Marx para a área assoreada, os poucos usos e apropriações atuais e as expectativas da população, as visões de artistas e curadores de arte sobre as relações entre arte e parques públicos, entre outros aspectos. A experiência pessoal em uma vasta área plana à beira mar, paisagem gerada a partir de um lento assoreamento ao longo dos anos, também foi de fundamental importância para a proposição deste ensaio.

A proposta reconhece que o espaço da arte relaciona o objeto artístico ao lugar, trazendo implicações sociais e políticas decorrentes desse fato. A introdução das “superfícies ativas” no projeto para Ilhéus, no sentido dado por Wall (1999) permite flexibilidade para abrigar um “futuro indeterminado” e transformar uma paisagem residual em paisagem ativa. [Imagens 12, 13 e 14



Projeto sobre Google Maps

Vista da praia, franja coqueiral



NUNES, 2016

## Agradecimentos

Os autores agradecem o apoio do CNPq para a realização deste trabalho, assim como os comentários construtivos de Maria Cristina Nascentes Cabral e dos pareceristas Ad-hoc.



2016

Imagem do Parque, alameda sombreada



NUNES, 2016

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MMA/MPOG/PMI. *Projeto Orla: Plano de Gestão Integrada Ilhéus/Bahia*. 2007. Local: [http://seplandes.ilheus.ba.gov.br/abrir\\_arquivo.aspx/Projeto\\_Orla\\_?cdLocal=2&arquivo=%7BA0B78D2E-ADAB-DD1-78EE-E1CEADBEB50E%7D.pdf](http://seplandes.ilheus.ba.gov.br/abrir_arquivo.aspx/Projeto_Orla_?cdLocal=2&arquivo=%7BA0B78D2E-ADAB-DD1-78EE-E1CEADBEB50E%7D.pdf). Acessado em: outubro 2016.
- NUNES, Israel. *Paisagem, suporte na arte. Ensaio paisagístico para a orla de Ilhéus, Bahia. Dissertação de Mestrado*. Mestrado Profissional em Arquitetura Paisagística, PROURB-FAU/UFRJ, 2017.
- COSTA, Lucia M.S.A. *Parques públicos contemporâneos no Rio de Janeiro: a contribuição de Fernando Chacel*. Schicci, Maria C.; Benfatti, Denio; Pinheiro Machado, Denise B. (orgs) Urbanismo Dossiê São Paulo – Rio de Janeiro. Campinas: Oculum Ensaio Edição Especial, 2003, p.275-285.
- CORNER, James. *Recovering landscape as a cultural practice*. In Corner, J. (ed) *Recovering landscape: essays in contemporary landscape architecture*. Princeton: Architectural Press, 1999, pp.1-26.
- CORNER, James. *Preface. The Landscape Imagination*. 2014. New York: Princeton Architectural Press, p.7-11.
- FOSTER, Hal. *O artista como etnógrafo*. In Foster, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naif, 2014, p.158-186.
- POLLAK, Linda. *Matrix landscape: construction of identity in the larger park*. In Czerniak, Julia and Hargreaves, George (eds) *Large Parks*. New York: Princeton Architectural Press, 2007, pp.87-119.
- SWAFFIELD, S. (ed). *Theory in Landscape Architecture*. Philadelphia: UPP, 2002.
- WALL, Alex. *Programming the urban surface*. In Corner, J. (ed) *Recovering landscape: essays in contemporary landscape architecture*. Princeton: Architectural Press, 1999, pp.233-249.

# POTENCIAL ARTÍSTICO E EDUCACIONAL DA MEMÓRIA SUBVERSIVA DA CIDADE

**MARIANA LYDIA BERTOCHÉ**


Mestranda em Processos Artísticos  
Contemporâneos no Programa de Pós  
Graduação em Artes da Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES – UERJ)

Contato: [blydiamar@gmail.com](mailto:blydiamar@gmail.com)



## MEMÓRIAS ENEVOADAS DE ESQUECIMENTO

Estamos próximos de completar 40 anos de 28 de agosto de 1979, data em que foi promulgada a Lei da Anistia no Brasil. Desde então, o que se construiu de política de memória de não repetição no nosso país? Essa lei, que concedia perdão tanto aos militantes e guerrilheiros condenados pelo regime militar, quanto a militares envolvidos em práticas de violação de Direitos Humanos com o aval do Estado, foi importante na época (apesar de já ter sido questionada pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos mais de uma vez, assim como recomendada a sua reinterpretção). Ainda assim, nesse mesmo 1979 e por mais longos anos, vivia-se em pleno regime ditatorial no Brasil. A censura, as prisões, os desaparecimentos, as torturas e o medo generalizado faziam parte do cotidiano da população resistente no país, que bradava pelo fim do autoritarismo e a volta da democracia nas terras tupiniquins. De certa forma, virou-se (forçosamente) uma página da história do Brasil.

Alguns dias antes dessa promulgação, em nossa vizinha Argentina, Marcelo Brodsky  teve sua vida diretamente afetada pelas ditaduras latino-americanas. Em 14 de agosto de 1979, seu irmão Fernando Rúbens Brodsky foi sequestrado pelas forças do Regime, permanecendo desaparecido até hoje. Em exílio em Barcelona até meados da década de 90, o artista tornou-se fotógrafo, e ao retornar para sua cidade natal recuperou uma fotografia antiga de sua turma do Colégio Nacional de Buenos Aires de 1967, além de outras fotografias de sua família da mesma década. Ao se deparar com esse material, o fotógrafo começou a desenvolver um trabalho poético aliado a um ativismo político que tem como principal motor a memória e a imagem. O trabalho de Marcelo surge com a potência de revelar essas imagens e tirar a névoa de toda uma memória coletiva, já que “toda imagem do passado (...) corre o risco de desaparecer com cada instante presente que nela não se reconheceu” (BENJAMIN, 2012, p. 161). No trabalho artístico de Marcelo o que acontece é justamente o reconhecimento mútuo dessas imagens, com um diálogo entre passado e presente constante (que será melhor explicitado mais adiante).

No Brasil, apenas em 2012 foram criadas as Comissões da Verdade, com adiamento que posiciona o país como um dos países mais atrasados entre os que presenciaram ditaduras na América Latina (NEPOMUCENO, 2015, p. 12). Isso certamente carrega até hoje consequências perversas à sociedade como um todo, e em especial aos sobreviventes e familiares, numa conjuntura em que há um crescente desmantelamento da Comissão da Anistia (com 6 membros militares e 1 abertamente contra a Comissão da Verdade e a reparação a perseguidos políticos) e a tentativa de se instaurar uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) justamente sobre essas poucas tentativas de reparação material de violações do Estado. Isso, sem contar, com um aberto ataque midiático que intitula como “farra das indenizações” a conquista de direitos humanos – ainda não suficientes para que se tenha uma reparação de fato aos crimes de lesa humanidade. Impossível não citar fundamentalmente, dentro dessa

---

“A censura, as prisões, os desaparecimentos, as torturas e o medo generalizado faziam parte do cotidiano da população resistente no país [...]”

---

### 1.

Marcelo Brodsky(1954) é artista e ativista pelos direitos humanos e vive em Buenos Aires, onde nasceu. Durante o exílio, além de estudar Fotografia no Centro Internacional de la Fotografía, estudou economia na Universidad de Barcelona. Com trabalhos que exploram a relação entre imagem e texto, sua obra passa por fotografia, vídeos, performance e monumento, e atualmente faz parte de grandes acervos como a Tate Collection de Londres e o Metropolitan Museum of Art, em Nova York, além do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. É membro da Asociación Buena Memoria, uma organização de direitos humanos, e do conselho de gestão do Parque de la Memoria do Rio de La Plata, em homenagem às vítimas do terrorismo de estado, além de ser um dos fundadores da Visual Action, uma organização que, a partir de conhecimentos da cultura e educação visual, promove campanhas de direitos humanos.



conjuntura (em que se vê a estagnação de trabalhos por justiça e reparação e o avanço do revisionismo sobre os crimes militares), a chegada à presidência **2** da República de Jair Bolsonaro, figura que abertamente homenageia torturadores e relativiza os crimes da ditadura sempre que pode, tendo inclusive autorizado as comemorações à data do golpe de 1964 nos quartéis, além de ter sido condenado pela justiça por suas declarações de ódio a pessoas negras e LGBTQI.

Vive-se num contexto de acirramento dessa violência, dentro da democracia, com as mesmas práticas intensificadas na ditadura empresarial-militar. **3** Durante os períodos de ditadura (com Vargas e, depois, os militares) para além da perseguição a guerrilheiros, pessoas de esquerda e contrárias ao governo, a coerção social exercida sobre a população pobre, negra e de periferia, que desde a diáspora africana sofre torturas, desaparecimentos e sérias violações de direitos humanos, também se intensificou. **4** As ditaduras tornam a tortura regular, mas isso não quer dizer que são sua exclusividade. Para determinados corpos, certas violações fazem parte de um tempo de injustiça que ainda não cessou. Esse “virar a página” prevaleceu, pela conveniência mútua de antigos e novos governantes em evitar conflitos e garantir estabilidade (GÓMES, 2014, p. 72).

Desmemoriado, nosso país carece de mais iniciativas da Justiça de Transição. Defendidas pela ONU, elas são: “o conjunto de abordagens e mecanismos (judiciais e extra-judiciais) e estratégias adotado por cada país para enfrentar o legado de violência em massa do passado, para atribuir responsabilidades, para exigir a efetividade do direito à memória e à verdade e para fortalecer as instituições com valores democráticos” (SOARES, 2014, p. 103). Uma dessas aproximações poderia ser a criação de espaços de memória.

Como a memorialização é quase sempre contestada (enquanto processo), quando cuidadosamente abordada e conduzida, pode servir para promover o debate e engajamento público construtivo. Além disso, com recursos limitados, locais de memória podem ser ativados através de programas de educação para garantir o diálogo e o engajamento público existente. (NAIDU, 2010, p.16)

Programas de educação e cultura que resgatem pontos de vista não hegemônicos - pois sem a memória dos vencidos não é possível entender o passado, nem as heranças advindas dessa época (GÓMES, 2014, p. 74). É apenas a partir de uma perspectiva de concepção não determinista da História que se educa para a democracia, para a liberdade, para a responsabilidade ética (FREIRE, 2000, p. 126) - e é disso que nossa Justiça de Transição carece. De espaços memoriais que garantam a diversidade de protagonismos, que dêem visibilidade a memórias e objetos de cultura que por algum motivo estão silenciados ou não visibilizados. Espaços educativos que promovam visitas que dêem importância ao pensamento crítico, já que “quanto mais crítico um grupo humano, tanto mais democrático e permeável, em regra. Tanto mais democrático, quanto mais ligado às condições de sua circunstância” (Ibdi, 1981, p.95).

## 2.

Após um conturbado período de golpe e deposição da Dilma Rousseff, em 2016, condenação em uma prisão política sem provas do candidato a presidência com maior vantagem nas pesquisas, o ex-presidente Lula, em 2018, justamente pelo juiz, atual ministro da Justiça, e já indicado pelo presidente a futuro ministro do Supremo Tribunal Federal, Sérgio Moro, conforme reportagens a seguir do El País, Rede Brasil Atual e Folha de São Paulo: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/31/opinion/1472650538\\_750062.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/31/opinion/1472650538_750062.html)> <<https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2019/05/associacao-americana-de-juristas-reconhece-lula-como-presos-politico>> <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/05/bolsonaro-diz-que-vai-indicar-sergio-moro-para-vaga-no-stf.shtml>>

## 3.

Sob a denominação de “auto de resistência”, aumenta o assassinato da população periférica durante confrontos em 387,5% no estado do Rio de Janeiro de 2014 a 2017, conforme reportagens: <https://oglobo.globo.com/rio/autos-de-resistencia-nas-upps-cresceram-3875-no-estado-do-rio-22993568> e <<https://pt.globalvoices.org/2015/02/10/entenda-o-que-e-o-auto-de-resistencia-no-brasil-e-o-que-esta-sendo-feito-para-acabar-com-eles/>>

## 4.

Conforme elucida Lucas Pedretti em seu artigo Memórias Morro Acima: A Ditadura nas Favelas Cariocas e as Comissões Da Verdade: <<http://seminariosmemoriasocial.pro.br/wp-content/uploads/2016/03/A007-LUCAS-PEDRETTI-normalizado.pdf>>



Figura 1. Fotografia de 1967 com intervenção artística e memorialística de Marcelo Brodsky realizada em 1996.

Disponível no site oficial do Marcelo Brodsky.

## 5.

Eric Nepomuceno, em seu livro “A Memória de Todos Nós”, trás uma fala de Leonardo Boff em Seminário da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais, em 2012 - de onde foi tirada a frase.

Como diria Leonardo Boff (1938-), “a memória é subversiva, e uma das coisas que ocorreram em nosso país com mais peso foi o ato de apagar a memória dos vencidos” (NEPOMUCENO, 2015, p.54). **■** Mas apesar da dificuldade em lidar com a memória do passado, há algumas iniciativas que se rebelam contra a supressão dessa história. Projetos que tentam tirar a pedra de cima das páginas viradas e mostrá-las à população, para que nunca mais se repitam.

## BUENA MEMORIA

Um desses projetos é a série com 70 fotografias e 2 vídeos (que gerou um livro que foi reeditado em outros idiomas e catálogos) Buena Memoria, do artista visual e ativista político Marcelo Brodsky, de Buenos Aires – em especial a fotografia com intervenção textual do artista “La Clase” (Figura 1). Após desaparecimento de seu irmão e exílio, Marcelo viu a necessidade de recuperar o contato com os antigos colegas daquela foto de turma de 1967 e saber suas histórias, e começou a montar a princípio uma reportagem (que depois se revelou como série fotográfica). A proposta do artista era que cada um de seus companheiros fosse fotografado, com elementos de sua vida atual, ao lado da antiga foto de escola. Três desses colegas da fotografia haviam morrido – sendo dois deles, Cláudio e Martín, seqüestrados pela ditadura militar. A partir do reencontro e das histórias de seus colegas de classe, o artista desenvolveu uma forma visual de falar sobre essas perdas, fazendo uma intervenção gráfica e textual nessa mesma foto da década de 60 (Figura 1).

O rosto dos colegas que já não estão conosco estão riscados, sendo de vermelho as relativas aos dois desaparecidos. “Mataram Claudio em um confronto”, está ao lado de um deles. “Martín foi o primeiro que levaram. Não chegou a conhecer seu filho Pablo, que hoje tem 30 anos. Era meu amigo, o melhor”, revela Marcelo em inscrições sob a imagem do uniforme branco do Colégio. Nos outros colegas, informações sobre o que fazem hoje, construindo um elo com o passado, como “Silvia é muito alta, como sempre. É fisioterapeuta”, “Eduardo esteve preso, mas se salvou”, “Ruth vive com sua esposa em Helsinke”, ou simplesmente “VIVE” – como um lembrete sobre a importância da sobrevivência de nossos jovens. Abaixo, próximo ao local e data da intervenção artística (Buenos Aires, 1996), há também a inscrição “em homenagem ao postergado ato em homenagem aos desaparecidos da CNBA”.

A frase se refere a uma ação promovida pelas Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, a Fundación Memoria Histórica y Social Argentina, o Centro de Estudiantes del Colegio Nacional de Buenos Aires e o próprio Marcelo, em que finalmente se reconhece e se faz uma homenagem aos 98 desaparecidos no saguão principal do Colégio, em outubro de 1996. Na ocasião, houve uma exposição dessas fotos contemporâneas feitas pelo fotógrafo, além da fotografia de 1967 ampliada com a intervenção visual do artista. Essa fotografia, já com reproduções na coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Metropolitan Museum em Nova York, da Tate, em Londres e do Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, encontra-se também atualmente permanentemente no pátio central da escola, o Colegio Nacional de Buenos Aires, onde há uma placa com os nomes dos alunos desaparecidos e atualmente acontecem os eventos, debates e assembléias de estudantes.

## 6.

Número alcançado durante a ação, mas recentemente chegou-se ao número 108, como é possível acessar através da publicação da reitoria do Colégio de novembro de 2011: <<https://www.cnba.uba.ar/category/etiquetas/desaparecidos>>

Figura 2. Fotografia de Marcelo Brodsky em exposição da série Buena Memoria no Colegio Nacional de Buenos Aires, em 1996. Disponível no site oficial do artista.



A partir da exposição dessa foto justamente em seu local de origem, reatualizando as informações contidas naquela imagem a partir de novas inscrições e palavras, Marcelo reconstrói o que ele mesmo chama de Ponte da Memória (que, dentro do livro, da exposição e da série Buena Memoria continua a investigação imagética da memória, agora a partir de fotografias de alunos atuais do Colegio frente – e refletidos sobre – os estudantes da década de 60 e suas histórias pessoais e coletivas) (Figura 2). O artista continua a série investigando as imagens da década de 1960 recuperadas e reinscreve-as, agora no campo da arte e da cultura, possibilitando uma narrativa visual, poética, histórica e política de si mesmo e de um período.

Ao falar desses dois desaparecidos de sua turma, Marcelo está falando de todos os desaparecidos dessa escola, e também de sua cidade, Buenos Aires, assim como de outros seqüestrados pela violência Estatal na América Latina. Não à toa, a primeira cidade a receber a exposição Buena Memoria fora da Argentina, em 1998, em seu Museu da República, foi justamente o Rio de Janeiro – cidade que foi e continua sendo palco de importantes episódios políticos, uma vez que foi por muito tempo capital do país (enquanto Estado da Guanabara), e de violações constantes aos Direitos Humanos. A exposição aconteceu graças a uma parceria do Museu com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Ministério da Cultura da época e pode ser interpretada como uma evidência da demanda da população fluminense por esse tipo de trabalho e exposição (de processos artísticos e objetos da cultura que dialoguem com a memória de uma época que pode estar esquecida). Não é possível ignorar que logo após sair do Rio de Janeiro o trabalho seguiu para a Bienal de Vigo, na Espanha, e depois para uma exposição em uma galeria em Nova York, e a cidade fluminense foi pioneira no seu reconhecimento internacional. **■** No ano seguinte, o trabalho

voltou para o Brasil, desta vez em São Paulo, no Museu da Imagem e do Som. Ambas as cidades tem projetos que são fundamentais para se pensar – e germinar - a construção de políticas educacionais e culturais de memória, reparação e não-repetição das violações de Direitos Humanos no Brasil. Um deles abrigou novamente a exposição da série em São Paulo, em 2010, dessa vez dentro de um lugar que é também um documento histórico importante sobre a memória resistente de dois períodos de ditadura no Brasil.

## MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO

Localizado nos arredores da Estação da Luz, o antigo prédio do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS/SP) hoje abriga o Memorial da Resistência de São Paulo, em experiência pioneira no Brasil. O edifício foi projetado no início do século como escritório e armazém central da Estrada de Ferro Sorocabana, de 1914 a 1940. Só a partir desse ano, abrigou o DEOPS/SP, vinculado ao controle do cidadão brasileiro, tanto durante o Estado Novo e a ditadura empresarial-militar quanto em tempos de democracia. Essa instituição, durante 69 anos, usou de práticas repressivas violentas, como a tortura, o cárcere e a execução - e o prédio, como documento histórico dessas violações de direitos humanos, carrega consigo essa memória. E como um local historicamente ligado à repressão e à barbárie hoje abriga um Memorial da Resistência?

Em 1983, com a extinção do DEOPS e início da democratização do país, o edifício passou a sediar a Delegacia de Defesa do Consumidor (Decon), até 1997. A partir de uma forte atuação da sociedade civil, de organizações de Direitos Humanos e instâncias governamentais junto ao Poder Público, a ad

## 7.

Essas informações foram acessadas através de uma consulta ao Arquivo Histórico e Institucional do Museu da República (AHI/MR), no Rio de Janeiro, onde também foi possível notar que essa instituição foi a primeira a receber a exposição com este nome, Buenas Memorias (a ação realizada em 1996 no CNBA era uma exposição coletiva intitulada “Desaparecidos”), sendo que contava com apenas 49 fotografias e 2 vídeos – o que indica que a série ainda estava em desenvolvimento nessa época. No dia de sua abertura, 22 de outubro de 1996, também foi lançado o livro “Buena Memoria: um ensaio fotográfico”, e a exposição ficou aberta durante um mês. Também foi constatado que o Brasil foi o segundo lugar fora da Argentina (o primeiro foi o México, com a exposição Itinerarios, em 1996) a abrigar uma exposição individual do artista.



ministração do prédio foi transferida da Secretaria de Justiça para a Secretaria de Estado da Cultura, em 1998 (ARAÚJO; BRUNO, 2009, p. 29). Em 1999, o prédio foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) e começaram as obras de restauração. No mesmo ano, o potencial cultural do prédio já começa a se mostrar, a partir de dois eventos acontecidos no edifício. Um foi a exposição temporária “Anistia 20 anos”, em comemoração à promulgação da Lei da Anistia, em 1979. Outro foi a apresentação Teatral “Lembrar é Resistir”, concebida por Anely Alvarez (1942-) e realizada também nas dependências do Departamento de Ordem Política e Social do Rio de Janeiro (DOPS/RJ), em 2001. Ambas as atividades marcaram “a nova fase do uso do edifício, como um espaço livre e democrático, sem permitir que fossem esquecidas as histórias de resistência e de opressão impregnadas nas paredes desse lugar”(ARAÚJO; BRUNO, 2009, p. 31).

Já em 2002, o prédio foi inaugurado como Memorial da Liberdade, sob responsabilidade do Arquivo Público do Estado até 2006, quando passou a ser da Pinacoteca do estado (que já ocupava boa parte do Edifício com a Estação Pinacoteca). Além de ter sido descaracterizado pela reforma, o antigo Memorial não agradava os militantes políticos e o Fórum Permanente de Ex-Presos e Perseguidos Políticos do Estado de São Paulo, já que não dava espaço às experiências pessoais dos que passaram por aquele lugar, além do nome um tanto quanto contraditório - como chamar de Memorial da Liberdade um lugar que suprimiu a liberdade de tantos presos políticos? Foi a partir desse descontentamento que começou a se formar o que permanece até hoje.

O Fórum, criado quando o Governo do Estado abriu processo de reparação para dar suporte a quem ainda precisava da Anistia, solicitou ao poder público entre 2006 e 2007 a utilização desse prédio enquanto Memorial da Resistência. A partir daí, inaugurou-se a primeira exposição - como marco do novo espaço expográfico, em 2008 - e começou o processo de elaboração do projeto. Ele foi feito a partir da “parceria e cumplicidade de alguns dos protagonistas das experiências vivenciadas nesse espaço carcerário” (ARAÚJO; BRUNO, 2009, p. 54), contribuindo para a reconstituição das celas e re-

cuperação da memória do conjunto prisional até 2009 - com sua inauguração definitiva. Hoje, dez anos depois, como será que se encontra nesse edifício?

O Memorial da Resistência de São Paulo hoje conta com cinco principais abordagens: as Exposições Temporárias e Permanente, que tem como pilar fundador a memória da resistência; a Pesquisa, com uma equipe especializada e parcerias com universidades coletando testemunhos e desenvolvendo o Programa Lugares de Memória, que realiza coletas de testemunho e exposições itinerantes em outras cidades de São Paulo; o Centro de Referência, com arquivos da ditadura fixos no Memorial e em seu site; a Ação Cultural, com diversas atividades, entre elas palestras, lançamento de livros, apresentação de filmes, peças de teatro, etc.; e a Ação Educativa, que além de desenvolver as visitas, faz encontros com educadores, distribuindo material educativo desenvolvido por sua equipe, encontros de aprofundamento, contações de histórias para o público infantil e rodas de conversa com ex-presos políticos - que continuam o contato e o trabalho em conjunto com o Memorial, já que “sem a memória e a luta dos que não querem esquecer, não há verdade nem realidade, como também não se mantém a atualidade da injustiça nem a possibilidade de fazer justiça” (GÓMES, 2014, p. 75).

Essa instituição tem um trabalho que potencializa a recuperação de certas memórias invisibilizadas da sociedade paulistana. Seu público principal são alunos do Ensino Médio e Superior, além de um número menor de Ensino Fundamental, grupos de terceira idade e expressiva quantidade de público espontâneo. Como defende Paulo Freire (1921-1997) em Pedagogia da Indignação,

toda prática educativa libertadora, valorizando o exercício da vontade, da decisão, da resistência da escolha; o papel das emoções, dos sentimentos, dos desejos, dos limites; a importância da consciência na história, o sentido ético da presença humana no mundo, a compreensão da história como possibilidade jamais como determinação, é substantivamente esperançosa e, por isso mesmo, provocadora de esperança (FREIRE, 2000, p.48)

Esperança que se estende para a criação de novos espaços como este, espalhados por todo território brasileiro, e fortalecimento das iniciativas nos lugares de memória já existentes. Apesar de ser um dos poucos projetos sobre memória desse tamanho e estrutura no Brasil, no início deste ano foi fundada a Rede Brasileira de Lugares de Memória (REBRALUME), que, ao estilo de redes existentes na Argentina, Chile e Colômbia, permitirá um ambiente coletivo de intercâmbio e trocas entre grupos e instituições que visam a promoção de memória das violações dos direitos humanos do país. Participam dessa rede, além do Memorial da Resistência de São Paulo, diversas instituições, entre elas o Ocupa DOPS no Rio de Janeiro.

## **CAMPANHA OCUPA DOPS NA TRANSFORMAÇÃO DO EX-DOPS EM ESPAÇO DE MEMÓRIA E RESISTÊNCIA**

Inaugurado em 5 de novembro de 1910 na esquina da Rua da Relação com a Rua dos Inválidos, o prédio foi projetado para sediar a repartição Central de Polícia. O edifício sempre esteve vinculado à coerção de reações políticas que pudessem de alguma forma comprometer a “ordem pública”. Logo no início, reprimia negros e pobres, proibia manifestações religiosas de origem africana e a capoeira, numa época em que ainda se prendia por “vadiagem”. Durante o Estado Novo, funcionou como Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPD), de 1933 a 1944, e na Ditadura Militar funcionou como Departamento de Ordem Política e Social do Estado da Guanabara (DOPS/GB), de 1962 a 1975, quando passou a se chamar Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE), até 1983.

Em 7 de maio de 1987, foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) e em 2010 começou um processo de restauração externa. De “ecletico”, além do estilo arquitetônico, o prédio não tem nada, já que, independente da época em que se inseria, a edificação sempre esteve relacionada a políticas de inibição de movimentos e ideais considerados “subversivos”, participando de todos os capítulos da História de repressão da sociedade carioca.

Apesar das semelhanças com o prédio do Memorial da Resistência de São Paulo, o edifício ainda hoje está sob posse da Secretaria de Estado de Segurança do Rio de Janeiro, mais especificamente à Polícia Civil e, apesar do movimento intenso de ex-presos políticos e militantes no Rio de Janeiro, a transformação do prédio, que já foi prometida inclusive por um governador do estado [E](#), tem sofrido pelo embaraço na cessão do prédio.

Formada desde 2013 por diversas organizações, coletivos, militantes autônomos e ex-presos políticos, a Campanha Ocupa-DOPS tem o objetivo de transformar o prédio do ex-DOPS em uma referência em Espaços de Memória e Resistência. [E](#) Sua proposta é utilizar o prédio com: exposição permanente sobre a repressão e resis

### **8.**

Como é possível acessar na reportagem a seguir: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral/grupo-debate-destino-do-predio-onde-funcionou-dops-no-rj,1546397>

### **9.**

O que não quer dizer que, antes disso, não houvesse esse pedido e disputa pelo prédio. O Grupo Tortura Nunca Mais, por exemplo, já reivindicava essa transformação. O recorte desse artigo é a Campanha Ocupa DOPS, propriamente dita, que surgiu no contexto da criação das Comissões da Verdade, a partir do Coletivo RJ Memória, Verdade e Justiça. Na reportagem do Extra a seguir, de 2010, é possível verificar isso: <https://extra.globo.com/noticias/rio/dops-cem-anos-de-um-simbolo-da-historia-politica-52156.html>



Figura 3. Algumas das etapas do trabalho artístico nas calçadas do prédio do DOPS-RJ.

tência política e exposições temporárias; eventos culturais e educacionais (debates, seminários temáticos, testemunhos, festivais de cinema, cursos, etc.); um espaço para estudos e biblioteca especializada nos temas sobre Memória, Verdade e Justiça; disponibilidade de acervos da repressão no RJ e do material das Comissões da Verdade para consulta pública e digitalizada; espaço de trabalho para reuniões e atividades de movimentos e organizações da sociedade civil; um núcleo de estudo, pesquisa e atuação política no campo da Memória, Verdade e Justiça, estabelecendo a relação entre as violações do passado com as do presente; além de uma área de apoio às políticas públicas de defesa e promoção dos direitos humanos que existem formalmente no estado do Rio de Janeiro.

A campanha realiza diversas atividades em frente ao prédio desde a sua criação, transformando o local, durante esses eventos, em um espaço de efervecência política e cultural. As ações contam com palestras, debates, exibição de filmes, rodas de capoeira, música, peças de teatro, performances, lançamento de livros, exposições, entre diversas outras coisas, com o objetivo de chamar atenção da sociedade e dos representantes de Estado para a questão do prédio e sua imediata transformação em Centro de Memória.

Uma dessas ações artísticas foi a última etapa da instalação seriada Rota Transbordada, realizada no ato em descomemoração aos 51 anos do golpe militar de 1964, pela artista visual Mariana Lydia Bertoche, em 4 de abril de 2015. O trabalho aconteceu nas calçadas da esquina do DOPS no início do ano, em quatro etapas. Familiar de ex-presos políticos, a artista constrói uma cartografia afetiva vermelha no entorno do prédio - ela registra, a partir de linhas que formam um emaranhado car-





Disponível no site dos Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça.

Figura 4. Última etapa do trabalho durante roda de samba do Comuna Que Pariu, no dia 4 de abril de 2015.

tográfico, o transbordamento de uma memória de silenciamento e ausências violentas. A cada uma das etapas (Figura 3), após a montagem, o trabalho era suprimido e retirado horas depois. A primeira montagem da instalação foi em 10 de janeiro, com linhas finas. A segunda instalação foi em 23 de fevereiro, com outras linhas, mais grossas. A terceira, em 8 de março, já contava com fitas grossas de malha. A última, do dia do ato, já transbordava a linha vermelha a uma densa ocupação da calçada, com uma lona que foi palco de ações durante todo o dia, com homenagens, apresentações performáticas, falas políticas e roda de samba (Figura 4). O trabalho só terminou quando foi retirado pela última vez, não sabe-se por quem ou quando, da rua. O que sobrou do trabalho foram as fotos e registros em texto sobre a ação realizada numa dessas ações culturais do movimento.

Infelizmente, atualmente o prédio encontra-se de portas fechadas, inacessível à população, e tem uma placa que indica que ali é o “Museu da Polícia Civil”. Enquanto isso, o Ocupa DOPS já possibilitou, a partir uma articulação que envolveu também a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça e a Secretaria Estadual de Cultura, a elaboração de um plano museológico que contempla as necessidades levantadas tanto pela Comissão da Verdade, quanto de familiares, ex-presos, membros da sociedade civil e especialistas no assunto. Só lhes falta o essencial - o prédio, a verba para implementação e o apoio efetivo do Governo do Estado para sua realização.

Além do prédio representar a barbárie e a violação de direitos humanos, seu gerenciamento pode esconder grave descaso com os arquivos da ditadura. Diferente do DEOPS/SP, que passou seus documentos para o Arquivo Nacional ainda na dé

---

“ [...] representar a barbárie e a violação de direitos humanos, seu gerenciamento pode esconder grave descaso com os arquivos da ditadura [...] ”

---



cada de 90, no DOPS/RJ essa transferência não foi feita, e eles se encontram no prédio, podendo estar sujeitos às traças, às aranhas, à umidade e a possíveis desaparecimentos. Em 2014 foram feitas duas diligências da Comissão Estadual da Verdade (CEV-RJ), onde foi comprovado que havia documentos importantíssimos ligados ao período militar, e que puderam constatar que pode ter sumido número considerável de documentos. Isso demonstra ainda mais que o prédio não deve ficar nas mãos da Polícia Civil do Rio de Janeiro, que pode estar tratando com descaso a questão da memória dos resistentes do período militar.

Como uma ação de importância significativa para a memória dos cidadãos fluminenses, a transformação do prédio do ex-DOPS/RJ segue sua trilha, com dificuldades e pequenos passos, na esperança de que em breve será possível entrar naquele prédio para ouvir a história dos resistentes e ver trabalhos de arte que dialoguem com essa memória e narrativa contra-hegemônica. “É a partir deste saber fundamental: mudar é difícil mas é possível, que vamos programar nossa ação político-pedagógica” (FREIRE, 1996, p.88).

## **MEMÓRIA, ARTE E EDUCAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DE UMA CULTURA DE DIREITOS HUMANOS**

Entre as brumas do esquecimento, as cenas de violações aos direitos humanos encontram-se perdidas e assumem espaço recorrente na contemporaneidade. A arte, como lugar de exercício investigativo da liberdade, pode ser um dos meios potentes para se trabalhar as subjetividades e se promover a memória ativa de uma cidade resistente que relaciona passado e presente o tempo todo. Entendendo que “o conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro de que almeja” (GONDAR, 2005, p.16), e que um dos papéis da arte pode ser “gerar uma demanda cuja satisfação plena ainda teria de aguardar tempos futuros” (BENJAMIN, 2012, p. 30), trabalhos artísticos que dialogam com as memórias dessas cidades podem ser campo fértil para a construção de uma cul-

tura dos direitos humanos. Documentos, prédios, fotografias, depoimentos, objetos de arte, rastros, lidos como testemunho (seja dentro ou fora do campo da arte), tem a capacidade de, no presente, sob novos olhares e debruçamentos, ultrapassar os limites do individual e particular para encostar e dialogar com questões mais amplas. Sem deixar de considerar que do ponto de vista da vítima não há equiparação entre as catástrofes (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.74), “nele [o testemunho], de um modo característico para a nossa pós-modernidade, o universal reside no mais fragmentário” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.80).

Dessa maneira, ter instituições como o Memorial da Resistência de São Paulo em várias cidades do Brasil (como no prédio do DOPS/GB no Rio de Janeiro) - que recebam trabalhos artísticos como Buena Memoria e tantos outros que dialogam sensivelmente a memória social e o esquecimento como conceitos éticos e políticos (GONDAR, 2005, p.16) (HUYSSSEN, 2014, p. 157); que incentivem a pesquisa e produção de conhecimento sobre direitos humanos e que possibilitem (como espaços de educação que são) uma narrativa educacional não hegemônica e libertadora -, assim como criar novos espaços institucionais voltados a uma política de não-repetição reincide como uma tarefa urgente dentro de um contexto de revisionismos e tentativa de disputa de narrativa e legitimação de uma memória positiva dos tempos autoritários.

A força permanente da política da memória continua a ser essencial para garantir os direitos humanos no futuro. Por mais que sua presença seja essencial para estabelecer regimes de direitos humanos onde eles ainda não existem, não podemos esquecer que a memória também pode alimentar violações dos direitos humanos, do mesmo modo que os direitos humanos estão expostos aos abusos políticos (HUYSSSEN, 2014, p. 210) Entendendo que “a memória emerge de um grupo que ela une” (NORA, 1993, p. 9), fica explícita a tentativa de “salvar os cacos do passado”, “abandonados pela humanidade carregada pelo “progresso” no seu caminhar cego” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.77), ligando e construindo memória sobre as experiências rea-

lizadas em diferentes cidades da América Latina (Buenos Aires, especificamente no saguão do seu Colegio Nacional, onde fica a fotografia de Marcelo Brodsky; São Paulo, com o Memorial da Resistência; e Rio de Janeiro, com a Campanha Ocupa DOPS), sendo algumas dessas ligações: primeiro, o caráter dito “subversivo” (que era uma palavra muito utilizada para designar quem era contra o Regime Militar), entendido aqui como transformador, dessas memórias; segundo, o potencial investigativo das diversas camadas de memória - entendida como “por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada.”, enraizada “no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.” (NORA, 1993, p. 9); terceiro, a criação de lugares de memória (mesmo que provisórios, no caso dos eventos da Campanha Ocupa DOPS) em que “as fronteiras entre passado e presente tornam-se fluidas” possibilitando a aproximação com o tema (HUYSSSEN, 2014, p. 172) “como um modo de reparar o dano” (GONDAR e DODEBEI, 2005, p.9); seguindo de um quarto elo, que é o destaque da arte e da cultura como abordagem do tema da memória.

Sobre essa última ligação, é importante destacar que “A memória da ditadura foi crucial para sucesso da transição para a democracia na Argentina (...) [que] tem os mais intensos debates sobre a memória entre os países latino-americanos que foram atormentados pelas campanhas militares” (HUYSSSEN, 2014, p. 161). Além do reconhecimento por julgar e condenar torturadores, “o foco jurídico na ditadura foi complementado por um intenso foco cultural, que levou a projetos muito discutidos de memoriais em Buenos Aires, La Plata, Tucumán e outras regiões do país” (idem, p. 164). Diferente do Brasil, na vizinha latino-americana, parte do trabalho de justiça de transição se deu e se dá através de memoriais e instituições voltadas para a temática das violações de direitos humanos, relacionando passado e presente assim como fez Marcelo Brodsky em sua série fotográfica, onde “um elo é construído entre passado e presente ao se colocar o antigo registro de escola como elemento principal das novas imagens” (SANTOS, 2018, p.6).

Entendendo que toda sociedade brasileira foi e é afetada pelas violações de direitos humanos do Estado no passado e no presente (uns mais, outros menos), e que, apesar disso, o fato desses grupos serem marcados por uma perseguição ou opressão não garante que tenham uma memória grupal coletiva sobre essa realidade (HUYSSSEN, 2014, p. 205), fica evidente a necessidade de construção de uma memória e uma cultura dos direitos humanos no Brasil que articule passado, presente e futuro.

articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal qual ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (Erinnerung) quando ela surge como um clarão num momento de perigo (BENJAMIN, 2013, p.11).

Resguardada a necessidade de criação e manutenção desses espaços de memória voltados aos direitos humanos e à arte, os trabalhadores do campo da educação e da cultura comprometidos com o tema têm um papel importantíssimo, que é o de, além de se fazer conhecer e relacionar trabalhos artísticos latino-americanos com seus contextos políticos e memórias individuais e coletivas; problematizar os signos, símbolos, imagens e mensagens deixadas intencionalmente por figuras do Estado autoritário; assim como investigar e trabalhar sensivelmente sob os rastros e testemunhos dessas memórias de uma maneira crítica, voltando os vestígios de violência contra ela própria, ameaçando-a (GAGNEBIN, 2006, p.12) e consolidando uma coletividade mais solidária e libertadora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- ARAUJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Memorial da Resistência de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.
- BARBA, Mariana Della e WENTZEL, Marina. *Discurso de Bolsonaro deixa ativistas 'estarecidos' e leva OAB a pedir sua cassação*. BBC Brasil. São Paulo e Basileia, 20 de abril de 2016. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415\\_bolsonaro\\_ongs\\_oab\\_mdb](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb)> Acesso em 19 maio 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito de História*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRASIL é condenado por não investigar assassinato e tortura de Vladimir Herzog*. El País. San José, 5 de julho de 2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/04/politica/153073428\\_207748.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/04/politica/153073428_207748.html)> Acesso em 19 maio 2019.
- BRODSKY, Marcelo. *Marcelo Brodsky*. Site oficial do Artista. Disponível em: <<https://marcelobrodsky.com>> Acesso em 19 maio 2019.
- CNBA. *Colegio Nacional de Buenos Aires*. Site oficial da escola. Disponível em: <<https://www.cnba.uba.ar/category/etiquetas/desaparecidos>> Acesso em 19 maio 2019.
- DEISTER, Jaqueline. *"Ditadura tornou a tortura regular", diz sobrevivente do golpe de 64*. Brasil de Fato, Rio de Janeiro, 28 de março de 2019. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/03/28/ditadura-tornou-a-tortura-regular-diz-sobrevivente-do-golpe-de-64/>> Acesso em 19 maio 2019.
- FILHOS E NETOS. *Filhos e Netos por Memória, Verdade e Justiça* RJ. Página do movimento social ligado ao tema da memória, verdade e justiça e da violência estatal de ontem e hoje. Disponível em: <<https://filhosenetos.wordpress.com/2017/01/>> Acesso em 19 maio 2019.
- FREIRE, Paulo. *Educação como Prática da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006

GANGRA, Alana. *Secretaria do Rio apresenta projeto para transformar prédio do Dops em museu*. Agência Brasil, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 2016. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2016-12/secretaria-do-rio-apresenta-projeto-para-transformar>> Acesso em 19 maio 2019.

GÓMES, José Maria. *A Justiça Transicional e o Imprevisível Jogo entre a Política, a Memória e a Justiça*, 2014. In Revista Comunicações do ISER nº 68 - 50 Anos da Ditadura no Brasil: Memórias e Reflexões, 2014.

GOMES, Luiz Flávio. A Lei da Anistia viola convenções de Direitos Humanos. Revista Consultor Jurídico, São Paulo, 10 de Março de 2011. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2011-mar-10/coluna-lfg-lei-anistia-viola-convencoes-direitos-humanos>> Acesso em 19 maio 2019.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é memória social*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

GUERRA, Rayanderson. *Justiça mantém condenação de Bolsonaro a pagar R\$ 150 mil por declarações homofóbicas e racistas*. Extra, Rio de Janeiro, 9 de maio de 2019. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/brasil/justica-mantem-condenacao-de-bolsonaro-pagar-150-mil-por-declaracoes-homofobicas-racistas-rv1-1-23653914.html>> Acesso em 19 maio 2019.

*GRUPO debate destino do prédio onde funcionou Dops no RJ*. Estadão, São Paulo, 14 de agosto de 2014. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,grupo-debate-destino-do-predio-onde-funcionou-dops-no-rj,1546397>> Acesso em 19 maio 2019.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

INEPAC. *Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural. Publicação do Processo de tombamento do prédio*. Disponível em: <[http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens\\_tombados/detalhar/270](http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/270)> Acesso em 19 maio 2019.

LAGO, Rudolfo. *Exclusivo: a farra das indenizações*. Istoé, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://istoe.com.br/a-farra-das-indenizacoes/>> Acesso em 19 maio 2019.



MARINATTO, Luã. *Autos de resistência nas UPPs cresceram 387,5% no Estado do Rio*. O Globo, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/autos-de-resistencia-nas-upps-cresceram-3875-no-estado-do-rio-22993568>> Acesso em 15 julho 2019

Museu da República, *BRRJMRAHI* Evento/Exposição curta.

NAIDU, Eresh nee. *Da Memória à Ação. Um Kit de Ferramentas para Memorialização em Sociedades Pós-Conflito*. Tradução: Ariel Caniza. International Coalition of Sites of Conscience. Brasília : Comissão de Anistia / Ministério da Justiça (Brasil), 2010.

NEPOMUCENO, Eric. *A Memória de Todos Nós*, Rio de Janeiro: Record, 2015.

NINIO, Marcelo. *Bolsonaro lembra discurso em homenagem ao Ustra ao encontrar brasileiros em Israel*. O Globo, Jerusalém, 2 de abril de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/bolsonaro-lembra-discurso-em-homenagem-ustra-ao-encontrar-brasileiros-em-israel-23568356>> Acesso em 19 maio 2019.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10. 1993.

NÚCLEO MEMÓRIA. *Núcleo de Preservação de Memória Política. Sessão do site que fala sobre REBRALUME*. Disponível em: <<https://www.nucleomemoria.com.br/rebralume>> Acesso em 19 maio 2019.

PEDRETTI, Lucas. *Memórias morro acima: a Ditadura nas favelas cariocas e as Comissões da Verdade*. In: Seminário Internacional em Memória Social, 2016, Rio de Janeiro. Anais do II Seminário Internacional em Memória Social, 2016.

PINACOTECA. *Pinacoteca do Estado de São Paulo. Texto da exposição Buena Memoria*. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/buena-memoria/>> Acesso em 19 maio 2019.

POST, Fabiano. *Entenda o que é auto de resistência no Brasil e o que está sendo feito para acabar com eles*. Global Voices. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<https://pt.globalvoices.org/2015/02/10/entenda-o-que-e-o-auto-de-resistencia-no-brasil-e-o-que-esta-sendo-feito-para-acabar-com-eles/>> Acesso em 14 julho 2019.

REGISTRADO pedido de CPI para investigar reparações a anistiados políticos. Senado Notícias. Brasília, 13 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/02/13/registrado-pedido-de-cpi-para-investigar-reparacoes-a-anistiados-politicos>> Acesso em 19 maio 2019.

*RIO: antigo prédio do Dops tem estrutura em risco e documentos abandonados*. Portal R7, Rio de Janeiro, 13 de abril de 2015. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/fotos/rio-antigo-predio-do-dops-tem-estrutura-em-risco-e-documentos-abandonados-13042015#!/foto/2>> Acesso em 19 maio 2019.

SANTOS, Ana Carolina Lima. *Entrevendo olhares espectrais : as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas*. ARS, São Paulo, v. 16, p. 233-259, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/137293>>. Acesso em 19 maio 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*. In *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes* (pp. 59-89). Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Psicol. clin.* [online]. vol.20, n.1, pp.65-82, 2008.

SILANO, Ana Karoline e FONSECA, Bruno. *Ministério dos Direitos Humanos nega 33 pedidos de anistia para cada solicitação aprovada*. Pública. São Paulo, 19 de abril de 2019. Disponível em: <<https://apublica.org/2019/04/ministerio-dos-direitos-humanos-nega-33-pedidos-de-anistia-para-cada-solicitacao-aprovada/>> Acesso em 19 maio 2019.

SOARES, Inês Virgínia Prado; QUINALHA, Renan Honório. Os escrachos e a luta por verdade e justiça “desde baixo”, 2013. In *Revista Comunicações do ISER nº 68 - 50 Anos da Ditadura no Brasil: Memórias e Reflexões*, 2014.

SOUZA, Taiguara Libano Soares e. *Tortura Ontem e Hoje: breve balanço da justiça de transição no Brasil*, 2013. In *Revista Comunicações do ISER nº 68 - 50 Anos da Ditadura no Brasil: Memórias e Reflexões*, 2014.

VILELA, Pedro Rafael. *Bolsonaro autoriza celebração do 31 de março de 1964*. Agência Brasil, Brasília, 25 de março de 2019. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-03/bolsonaro-autoriza-celebracao-do-31-de-marco-de1964>> Acesso em 19 maio 2019.

# Olhares

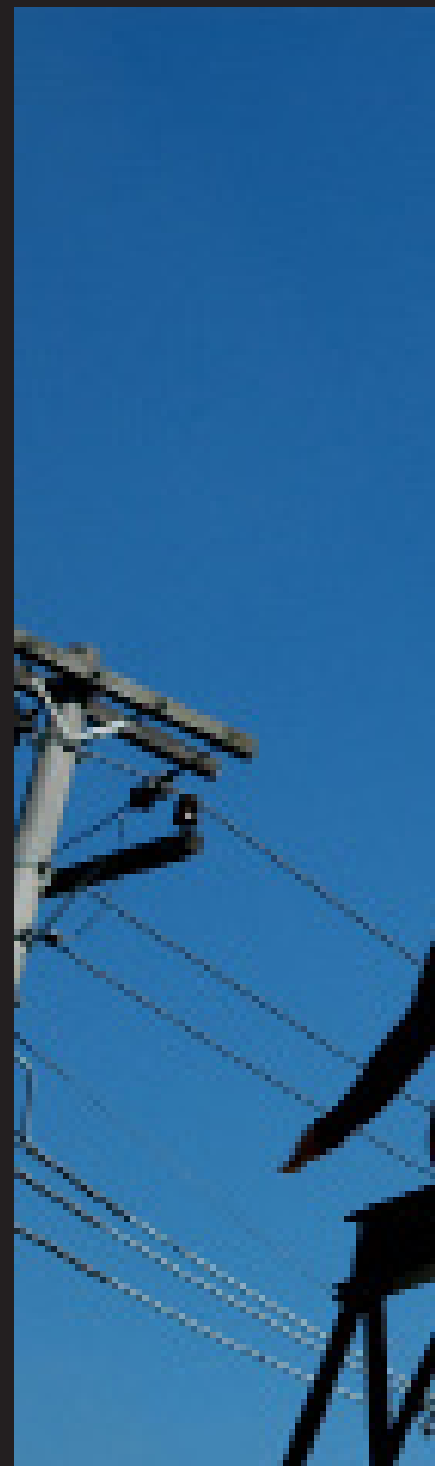
## Imagens do Povo

O Imagens do Povo desenvolve ações nas esferas da educação, comunicação e arte, com objetivo de qualificar pontos de vistas oriundos dos espaços populares, apresentando assim a fotografia como técnica de expressão e visão autoral da sociedade. O foco crítico consiste em formar e promover documentaristas fotográficos, potenciais multiplicadores do saber adquirido, capazes de desenvolver trabalhos autorais de registro dos espaços das favelas valorizando as histórias e as práticas culturais de suas comunidades, além de estimular o fortalecimento de vínculos identitários a partir do uso da linguagem fotográfica, que se torna instrumento de acesso e mapeamento de diferentes expressões culturais e sociais dos territórios onde residem, ampliando as possibilidades de difusão de novas imagens destes locais.

O Programa Imagens do Povo é realizado pelo Observatório de Favelas. O projeto foi criado no ano de 2004 em parceria com o fotógrafo João Roberto Ripper. O Imagens do Povo se configura como um centro de documentação, pesquisa, formação no campo da fotografia.

Atualmente o projeto desenvolve os encontros “Imagens do Povo Convida” um encontro mensal para debater a linguagem e os temas de interesses da sociedade civil.

**FRANCISCO VALDEAN**  
Dançarinos, Baixa do Sapateiro, Maré









**VERI VG**

Piscinão de Ramos, Rio de Janeiro, Brasil.

DAVI MARCOS

Jogo de taco, Morro do Timbau, Maré



**ROSILENE MILIOTTI**

Vista do Morro do Timbau, Maré







**DAVI MARCOS**

Praça na favela Nova Holanda, Maré





FRANCISCO VALDEAN

Meninos vistos através de portão, Maré

FRANCISCO VALDEAN

Menino soltando pegando pipa. Nova Brasília,  
Conjunto de Favelas do Alemão



## A Sedução do Techno-Sublime do Mundo Contemporâneo

Por Julia Frenk e Pedro Britto

Dentro do Nevoeiro, último lançamento do arquiteto, urbanista e professor da FAU-USP Guilherme Wisnik, resultado de sua pesquisa e tese de doutorado defendida em 2012, retrata as aproximações entre arte, arquitetura e tecnologia sob a luz das mudanças de paradigma instauradas na pós-modernidade, sem perder de vista as questões políticas, éticas e estéticas que pautam as discussões, reforçando ainda o caráter difuso e volátil dessas abordagens.

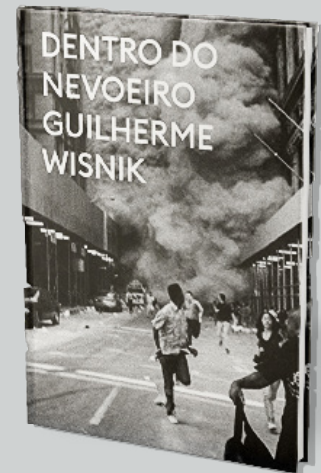
Com uma escrita assertiva, Wisnik nos lança à incerteza do mundo contemporâneo, assumindo-a como um caminho possível. A narrativa de “Dentro do Nevoeiro” se estrutura, portanto, através da relação intrincada entre a contemporaneidade e os fatos históricos que a antecederam, em uma sequência, nem sempre cronológica, pontualmente marcada por crises e rituais de destruição.

E é por meio da destruição que percebe a materialização fulminante do nevoeiro como reflexo de uma violência recalcada intrínseca às relações capitalistas que estamos inseridos, irrompendo de maneira trágica o cotidiano e levantando abruptamente nuvens de fumaça acinzentada. Não é à toa que a capa do livro é um retrato da queda das Torres Gêmeas no 11 de Setembro, entendido por ele como uma representação contemporânea do sublime.

Além disso, é através da tecnologia que se desmaterializam as relações humanas, por meio da pulverização predatória do capital financeiro, da massificação da informação e das novas manifestações do espaço, como o ciberespaço e o hiperespaço, onde os limites se tornam mais fluídos, cambiantes e impermanentes.

Tanto a arquitetura quanto a arte se dispõem como possibilidades para interpretar essas relações, colocando em questão a lógica da materialidade, imagens fixas e completas, e fundando relações mais fluídas. Relações essas que são amplificadas e repercutidas por meio da tecnologia numa manifestação estética que transita entre sentidos dúbios, nebulosos, ao fazer uso de estruturas metálicas, peles translúcidas, espaços anoréxicos e contornos borrados.

Da financeirização latente à sua pulverização global no hiperespaço da nuvem, somos expostos permanentemente em uma névoa intensa e difusa. E sob ela nem sempre somos



### Dentro do nevoeiro

Guilherme Wisnik

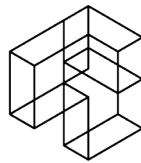
Editora UBU, 1ª edição, 2018

capazes de perceber a violência que se faz presente no nosso tempo, materializada de maneira turbulenta e translúcida. E é justamente isso que Wisnik traz à tona.

Tudo se torna variável, ambíguo e nem por isso o autor parece querer desenhar contornos claros. Ao contrário, com comparações diretas entre cultura pop e arte contemporânea, modernidade e bossa nova e, até mesmo, Radiohead e SANAA, ele estrutura a narrativa a partir do nevoeiro, e se assume enquanto um narrador incontestavelmente inserido nessa condição, em uma leitura livre de literais juízos de valor, sejam eles arquitetônicos, artísticos ou tecnológicos.

Dentro do Nevoeiro é sobre estar imerso nesse contexto ambíguo de limites borrados e sobre como a arquitetura e a arte têm respondido a esse estado vertiginoso. Estado que, assim como Duchamp definiu sua obra “O Grande Vidro”, parece permanecer definitivamente inacabado.





**Departamento de  
Arquitetura  
e Urbanismo**  
PUC-Rio