

PRUMO

#9

Revista do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio
Ano 8 | Nº 09 | Dezembro de 2021

JOVENS OLHARES

Alice Sion
Andressa de Sá
Angela Silva
Barbara Cabral
Beatriz Carneiro

Bianca Lupo
Filipe Marino
Izabel Maria de Oliveira
Leonardo Filippo
Marcos Favero

Michel Zalis
Nathália Valente
Nilton Gonçalves Gamba Junior
Otávio Leonídio

Pamela Ávila
Saskia Sassen
Thiago de Almeida
Yasmin Vieira

PRUMO Nº 9

Revista do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio

ISSN 2446-7340



Editoria

Editor responsável

Silvio Dias

Editor desse número

Carlos Eduardo Spencer e Henrique Carvalho Delarue

Conselho editorial

Abílio Guerra
Alder Catunda
Ana Paula Polizzo
Antonio Sena
Carlos Eduardo Spencer
Claudia P. Costa Cabral
Fernando Betim (*in memoriam*)
Fernando Espósito
Guilherme Wisnick
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 Ficher
Tamara Cohen Egler
Teresa Valsassina Heitor
Vera Hazan (*in memoriam*)

Colaboradores deste número

Filipe Ungaro Marino
Francisco Rivas

Henrique Carvalho Delarue
Kevin Chiappetta
Martín Benavidez
Paola Dargoni
Rodrigo Quintella Messina

Autores dos artigos

Alice Sion
Andressa de Sá
Angela Silva
Barbara Cabral
Bianca Lupo
Filipe Marino
Izabel Maria de Oliveira
Marcos Favero
Nathália Valente
Nilton Gonçalves Gamba Junior
Pamela Ávila
Thiago de Almeida
Yasmin Vieira

Autores dos ensaios

Beatriz Carneiro
Leonardo Filippo
Michel Zalis
Otávio Leonídio

Pareceristas

Adriana Sansão
Ana Paula Polizzo
Antonio Sena
Cadu Spencer
Fernando Espósito
Henrique Carvalho Delarue
Jorge Astorga Garro
Laís Bronstein

Lílian Soares
Maíra Martins
Michel Masson
Silvio Dias
Tatiana Terry
Veronica Natividade

Estagiários / Equipe Prumo

Kevin Chiappetta
Paola Dargoni

Edição / Revisão

Equipe Prumo

Diagramação

Equipe Prumo

Capa

Kevin Chiappetta

Fotografias

Amanda Rodrigues Vera
Gabrielly Rocha
Isabela Moraes
Júlia Frenk

--

E-mail: arquiteturaprumo@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 responsabilidade 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 e 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 todas e todos uma boa leitura!

Sumário

EDITORIAL 06 Henrique C. Delarue e Carlos Eduardo Spencer	ARTIGO 86 <i>Específico e Indeterminado: a Arquitetura de Grandjean de Montigny e a Casa França-Brasil</i> por Thiago de Almeida	ARTIGO 166 <i>Rua do Catete: A Flânerie como Prática de Intervenção Urbana.</i> por Pâmela Ávila	ENTREVISTA 268 com prof. Dr. Peter Cox, por Filipe Marino
ENTREVISTA 10 com Coletivo Leve: Superlimão Studio, Barão Di Sarno, H2C Arquitetura, Zoom Arquitetura e Vanessa Espínola.	ARTIGO 100 <i>O pier Mauá como Terrain Vague: planejamento urbano, mídia e arquitetura</i> por Bianca Lupo	ARTIGO 186 <i>Ocupar o Centro: Vivências no processo de reconversão de imóveis abandonados em áreas centrais</i> por Andressa de Sá	ARTIGO TRADUZIDO 274 <i>A cidade tem voz?, de Saskia Sassen</i> por Henrique C. Delarue
ARTIGO 28 <i>Perfomance, programa e cidade: urbanismos do chão</i> por Barbara Cabral	PROJETO 124 <i>Projeto preliminar para o Museu Marítimo do Brasil</i> por Messina Rivas e Ben-Avid	ARTIGO 208 <i>As Ruínas do Sumaré</i> por Alice Sion e Marcos Favero	OLHARES 288 <i>Ambiente Doméstico</i> por Amanda Vera, Gabrielle Rocha, Isabela Moraes e Julia Frenk.
ARTIGO 48 <i>Desdobramentos de uma Arquitetura do Data Center</i> por Michel Zalis	ARTIGO 142 <i>Barricadas: sobre uma imagem fotográfica de Augusto Malta</i> por Angela Ferreira da Silva	ENSAIO 212 <i>Rio aos Pedacos</i> por Leonardo Filippo e Otávio Leonídio	PRUMO RECOMENDA 300 <i>Livro Arquiteturas da Ancestralidade Afro-Brasileira: O Omo Ilê Agboulá: um templo de culto aos Egum no Brasil</i> de Fábio Velame por Paola Dargoni
ENSAIO 66 <i>Policronia Arquitetônica</i> por Beatriz Carneiro	ARTIGO 152 <i>Profundidade: uma dimensão vivida pelo corpo</i> por Yasmin Vieira	ENSAIO 254 <i>{carnadocs}, explicando as entrelinhas</i> por Nathália Valente	

Editorial

Henrique C. Delarue e Carlos Eduardo Spencer

A ideia de fazer esta edição da Revista PRUMO, especialmente dedicada a jovens pesquisadores, arquitetas e arquitetos, surgiu do desejo de difundir o frescor de ideias, achados e inquietações de quem está no início do caminho acadêmico ou profissional e que, assim como os mais experientes, enfrenta o atual contexto de pouco incentivo à pesquisa no Brasil. Desde a sua primeira edição, a PRUMO preza por promover um espaço aberto ao pensamento crítico sobre o viver contemporâneo e os seus imensos desafios; nesta edição, esse espaço é alargado para acolher “jovens olhares”.

Em 2019, a comunidade científica e acadêmica brasileira passou a sentir duramente os impactos da agenda política implantada no país. Bloqueios e reduções orçamentárias na CAPES e no CNPq — as duas principais agências federais de fomento à pesquisa no Brasil — vêm manifestando um desincentivo calculado sobre a educação, ciência e tecnologia. Além de significarem um abalo ao desenvolvimento, tais ações representam forte ameaça à construção do conhecimento e, em última instância, tratando-se em especial das ciências humanas, revelam a intransigência ao pensamento crítico e inventivo.

É em meio a esse duro contexto que lançamos esta edição da revista PRUMO, com a certeza de que é justamente na academia e na ciência que podemos refletir sobre a nossa condição,

nossa história e os possíveis desenhos do nosso futuro — pelo conhecimento construído e debatido no coletivo. Nada melhor do que invocar mentes mais jovens e irrequietas para ventilar nossa revista nestes tempos de desmontes e incertezas. Pensando nisso, juntamos um grupo de maioria graduada nos últimos seis anos, autoras e autores que compartilham conosco o início de sua produção.

Não podemos deixar de mencionar o duro desafio de conceber e produzir esta edição em meio à pandemia sanitária que ainda nos assola e que, com muito pesar, nos levou queridos colegas de trabalho e de luta, como o professor Fernando Betim Paes Leme, ex coordenador acadêmico do DAU PUC-Rio e a professora Vera Hazan, editora do sexto número desta revista e, assim como Betim, integrante do seu Conselho Editorial. Conforta-nos a certeza de que as páginas da PRUMO perpetuarão os seus legados.

Iniciamos esta edição com uma entrevista realizada com o Coletivo Leve, formado pelo Superlimão Studio, Barão Di Sarno, H2C Arquitetura, Zoom Arquitetura e Vanessa Espínola. Na entrevista, o coletivo fala sobre as suas práticas e, em especial, sobre o projeto de uma estrutura provisória para o SESC Parque Dom Pedro II, em São Paulo.

A partir de sua experiência vivida em TECIDO-NÃO-TECIDO, Bárbara Cabral articula práticas artísticas e urbanísticas, entrelaçando os campos da arquitetura e da performance. A autora propõe uma espécie de “urbanismo imanente e do chão” de modo a subverter noções de programa em arquitetura e urbanismo.

Ao investigar a rede global de Internet, Michel Zalis revela que, por de trás de uma suposta aparência etérea e desmaterializada, existe uma imensa infraestrutura física que se apresenta como um sistema nebuloso, onipotente e ubíquo. Ao tomar a arquitetura do Data Center como estudo de caso, o autor aponta que a fisicalidade da Internet gera importantes impactos ambientais, sociais, urbanos e paisagísticos.

A modernidade e os diferentes modos de experiência do tempo são explorados por Beatriz Carneiro. A autora elabora o conceito de policronia e investiga as suas possíveis reverberações na arquitetura contemporânea a partir da análise do projeto de reconversão do Mercado Municipal do Carandá em Escola de Dança e Música de autoria do arquiteto português Eduardo Souto de Moura.

A Casa França-Brasil, único edifício público projetado pelo arquiteto francês Grandjean de Montigny ainda existente,

é revisitada por Thiago de Almeida. O autor argumenta que a relevância do edifício está intrinsecamente relacionada ao seu caráter funcional indeterminado; e aponta a importância do projeto de Montigny para a prática arquitetônica contemporânea.

Bianca Lupo explora o conceito de terrain vague, cunhado por Ignasi de Solà-Morales, a partir da análise do Píer Mauá, localizado na região portuária do Rio de Janeiro e objeto de disputas urbanas desde os anos noventa. A autora argumenta que o planejamento urbano e a mídia se tornam fatores essenciais para nortear o pensamento arquitetônico contemporâneo.

Na sequência, apresentamos o projeto arquitetônico para o Museu Marítimo do Brasil de autoria de dois jovens escritórios: Messina Rivas e Ben-Avid Studio. O projeto foi vencedor do Concurso Nacional de Arquitetura, promovido em 2021 pelo Departamento Cultural do Abrigo do Marinheiro e pelo Departamento do Rio de Janeiro do Instituto de Arquitetos do Brasil.

Por meio do exercício de leitura de uma imagem fotográfica da cidade do Rio de Janeiro, tomada por Augusto Malta em 1908, Angela Ferreira da Silva busca trabalhar a inscrição da fotografia. No artigo, a imagem fotográfica é colocada como uma

“chave de acesso” para recolocar questões ao fotógrafo a partir da tensão observada entre o que sua fotografia retrata e o que efetivamente “dá a ver”.

Em seu artigo, Yasmin Vieira discute a profundidade num nível mais subjetivo. À luz da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, a autora faz considerações sobre a existência da profundidade como uma dimensão que estrutura a relação CORPO-ESPAÇO. A profundidade, como fenômeno, se torna potencialidade para a disciplina da arquitetura ao ser responsável pelo engajamento corpóreo.

A rua do Catete, na cidade do Rio de Janeiro, é amplamente explorada por Pâmela Paris Ávila. Por meio da imersão em campo pelo método da flânerie, a autora cria uma cartografia textual como ferramenta interpretativa. Esse método possibilita a percepção de outros “territórios” além daqueles presentes na cidade hoje.

A Ocupação Vito Giannotti localizada no Rio de Janeiro é objeto de estudo no artigo de Andressa de Sá. A autora disserta sobre a importância do projeto participativo, suas metodologias e de formar arquitetas e arquitetos com a capacidade de interlocução e mediação para melhor auxiliar na melhoria de condições de vida em ocupações de imóveis abandonados na área central da cidade.

Alice Sion e Marcos Favero discutem a relação entre infraestrutura e arruinamento a partir de uma investigação centrada no Morro do Sumaré, localizado no Rio de Janeiro. Tendo como pano de fundo aspectos relacionados à obsolescência de infraestruturas decorrentes do avanço tecnológico, os autores procuram discutir estratégias de ocupação no âmbito do projeto.

Os conceitos de Rizoma, Diagrama e Site/Non-site são explorados no ensaio de Leonardo Carrilho Filippo e Otavio Leonídio com o intuito de fazer emergir uma outra realidade, não mais pautada por uma lógica contextualista, linear e contínua. Para tanto, os autores propõem um grid ficcional como ferramenta que opera sobre a cidade factual do Rio de Janeiro.

Nathália Valente, Izabel de Oliveira e Nilton Gamba Junior apresentam um projeto de série audiovisual que difunde os quesitos de julgamento das escolas de samba do Rio de Janeiro em diálogo com o conceito de sustentabilidade comunicacional. O projeto analisa como o dinamismo dos sistemas multissensores contemporâneos pode propiciar uma processualidade que permita atualizações futuras.

Filipe Marino entrevista o prof. Dr. Peter Cox, da Universidade de Chester, autor dos livros *The Politics of Cycling Infrastructure* e *Moving People: sustainable transport development*, sobre o futuro da mobilidade urbana e os caminhos para a mobilidade ativa no cenário pós-pandêmico.

Na tradução do ensaio de Saskia Sassen, a pesquisadora da globalização e da migração humana internacional desenvolve seu conceito de que a cidade possa ter uma voz. Seguindo exemplos quotidianos de dinâmicas “ritualizadas”, a socióloga elabora o que é produzir o urbano, o político e o cívico, ressaltando a importância da heterogeneidade em oposição à padronização e o controle por instituições.

O ambiente doméstico e o seu redor é retratado na seção Olhares por Amanda Rodrigues Vera, Gabrielle Rocha, Isabela Moraes e Julia Frenk. As quatro jovens arquitetas expõem visões familiarizadas do que temos vivido e revivido, visto e revisto no contexto pandêmico.

Fechamos a edição com a resenha do livro *Arquiteturas da Ancestralidade Afro-Brasileira*, que trata da investigação feita por Fábio Velame acerca do culto a ancestrais africanos e afro-brasileiros em Omo Ilê Agboulá. Ancorado em contextos históricos, relatos e vivências, Velame desenvolve e ilustra os fundamentos da cosmovisão do candomblé, evidenciando de que maneiras eles implicam na constituição da espacialidade do terreiro de culto aos Egum no Brasil.

Desejamos uma boa leitura!

entrevista

O COLETIVO LEVE E O SESC PARQUE DOM PEDRO II

ENTREVISTA CONCEDIDA A:

PAOLA DARGONI

Graduanda em Arquitetura e Urbanismo na PUC-Rio
Contato: paoladargoni@gmail.com

KEVIN CHIAPPETTA

Graduando em Arquitetura e Urbanismo na PUC-Rio
Contato: kevinlealc@gmail.com

HENRIQUE C. DELARUE

Arquiteto pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio
Contato: hcdelarue@gmail.com



SESC Parque Dom Pedro II

O projeto para o SESC Parque Dom Pedro II foi pensado como uma estrutura provisória para o terreno cedido em 2015 pela Prefeitura de São Paulo no bairro do Brás. O projeto de 2015 do Coletivo Leve para a ocupação foi executado em 2017 e funcionou até agosto de 2021, com o início das preparações para as obras do edifício da unidade definitiva, desenhado pelo UNA Arquitetos.

Descrição (informada pelos autores)

Mais do que uma proposta cenográfica para uma cidade específica, este projeto é uma nova forma de atender às demandas do SESC e da cidade contemporânea. Trata-se de um sistema construtivo composto por aduelas, andaimes, escoramento de formas e contêineres que podem se adaptar às mais diversas demandas do SESC nos mais diversos territórios. O sistema proposto é adaptável, multifuncional e sustentável, pois evita o grande descarte de matéria-prima comum em montagens temporárias.

Coletivo Leve: Superlimão Studio, Barão di Sarno, H2C Arquitetura, Zoom Arquitetura, Vanessa Espínola.

Lula Gouveia (Superlimão)

Após se graduar em 2001 pela Universidade Presbiteriana Mackenzie em Engenharia Civil, trabalhou por 6 anos com Fundações, onde participou de grandes projetos como Brascan Century Plaza, Rochaverá Corporates Towers, Rodoanel e Linha Amarela Subway. Em 2002, começou a estudar Arquitetura e começou a trabalhar em escritórios conectando a arquitetura e a engenharia. Nesse período, gerenciou projetos corporativos para clientes como Booz-Alan-Hamilton, McCann Ericsson e Votorantim Group. Em 2007, graduou-se em Arquitetura pela Universidade Mackenzie e passou a trabalhar no escritório Rocco Vidal+PW, até se tornar sócio do Superlimão, em 2008.

Helena Camargo (H2C Arquitetura)

Arquiteta urbanista e pós-graduada em Administração pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e com PDA na Universidade Dom Cabral. Sócia-fundadora da H2C Arquitetura com 12 anos de trajetória e mais de 200 projetos no portfólio, incluindo o restauro da Passarela de Congonhas e o protagonismo na implementação dos Parklets em São Paulo. cursou cenografia no MAM e participou do curso MaterialLab em busca de materiais ecológicos e reutilizáveis. Residiu em Hong Kong em 2017, onde liderou seu time de design no concurso ULI patrocinado pela Swire Properties UK. A pesquisa de novas materialidades está sempre presente em seu processo criativo.

Vanessa Espínola

Designer generalista e mestre em comunicação e semiótica pela PUC-SP, fez parte do grupo responsável pela implementação dos Parklets no Brasil. Com experiência em processos de cocriação e placemaking com crianças e adolescentes, é cofundadora do projeto bambolê oficinas, que têm por objetivo levar o conhecimento em design sustentável e cidadania ativa para o público infantil de maneira lúdica e divertida. Faz parte do Instituto A Cidade Precisa de Você e atualmente tem pesquisado práticas participativas do público infantil e jovem para a construção de cidades mais justas e democráticas.

Barão di Sarno

Designer, futurista, ativista; sócio-fundador da Questtonó, consultoria de inovação e design, onde atua em projetos para

futuros mais humanos e sustentáveis; vice-presidente do Instituto A Cidade Precisa de Você, coletivo que visa a ativação de espaços públicos; faz parte do Movimento Maker em São Paulo, desenvolvendo projetos open source. Já ministrou aulas e workshops no Instituto Europeu de Design, USP e Mackenzie com temas como design thinking, design industrial, smart cities, sustentabilidade, inovação em mobilidade, design e ativismo. Tem artigos publicados em diversos veículos de mídia, como Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo e a revista Meio & Mensagem.

Infelizmente, a Revista Prumo não conseguiu entrar em contato com Guilherme Ortenblad, integrante do Coletivo e sócio-fundador do Zoom Urbanismo Arquitetura Design para esta entrevista.



Fonte: Maira Acayaba.



Fonte: Máira Acayaba.



Fonte: Máira Acayaba.

A compreensão da arquitetura enquanto prática e construção coletiva tem se ampliado na contemporaneidade. Como se articularam em coletivo para o projeto do SESC Parque Dom Pedro II e como lidaram com as disputas e conflitos que surgem a partir da proposta de um espaço institucional de uso público?

“Lula” Gouveia (Superlimão): O Coletivo Leve já trabalhava junto, desde que nasceu a partir do DesignOK, um grupo de designers e arquitetos que já trabalhavam juntos e com vários propósitos, sendo um deles atuar em projetos urbanos. O Leve, então, é o braço de ações culturais/sociais do DesignOK. Foi o Leve, por exemplo, quem trouxe os parklets para o Brasil. Assim como nos demais projetos, a força deste foi a união de diversos olhares, cada um com sua especialidade.

O projeto para o SESC Parque Dom Pedro II se iniciou a partir do convite do SESC para a concorrência que vencemos. O objetivo era ocupar e estimular a reurbanização de uma área central importante para a cidade e até então sem utilidade. Por característica, o SESC é uma entidade que provê espaços públicos em suas áreas institucionais. Um dos maiores, senão o maior, criador de espaços abertos no Brasil.

Vanessa Espínola: Como cita o Lula acima, nós já nos conhecíamos, já trabalhávamos juntos e o processo de articulação foi algo natural, conhecíamos as qualidades de cada um do grupo e a divisão de trabalho se deu a partir das qualidades e experiências de cada integrante. Somos um grupo heterogêneo e descentralizado e nossa relação está baseada na criação e autoria de projetos, [nós] nos juntamos quando existe essa intenção ou necessidade. Para mim, como designer, foi excitante participar de um projeto dessa dimensão.

É bom lembrar em que circunstâncias o Coletivo Leve emergiu. Em 2013 fazíamos parte do Grupo DesignOK, havíamos trabalhado quase o ano todo para que o projeto dos parklets fosse tirado do papel, foi o mesmo ano das “Manifestações de Junho” no Brasil, o mesmo ano em que a X Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo teve como tema “Modos de Ver e de Usar a Cidade”. Na sequência, em abril de 2014, o governo da cidade de São Paulo regulamentou, através de um decreto,¹ a instalação e o uso de parklets na cidade.

“ Assim como nos demais projetos, a força deste foi a união de diversos olhares, cada um com sua especialidade. ”

1.

SÃO PAULO (SP). Decreto Nº 55.045 de 16 de abril de 2014. Regulamenta a instalação e o uso de extensão temporária de passeio público, denominada “parklet”. *Diário Oficial da Cidade de São Paulo*, São Paulo, ano 59, n. 73, p. 1, 17 abr. 2014.



Fonte: Maira Acayaba.



Fonte: Maira Acayaba.

Em novembro, por este mesmo projeto, fomos premiados na XIX Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito (BAQ). No mesmo ano, fizemos um Jardim Pop Up no Largo da Batata, uma ação de urbanismo tático que buscou incentivar a arborização da cidade e a criação de mobiliários urbanos que tinham como premissa o espaço para áreas verdes. Após a instalação, o projeto foi doado para a subprefeitura de Pinheiros. Esse mesmo Jardim, no mesmo ano recebeu um REMIX, feito pelo movimento “A Batata Precisa de Você”. Foi o primeiro mobiliário urbano que eu conheço que recebeu uma “remixagem” e algumas adaptações.

Tudo isso, para dizer que havia um ar de entusiasmo coletivo naquilo tudo que estávamos fazendo e estávamos animados com algumas conquistas nossas e com o debate acerca da democracia real e de um urbanismo colaborativo e passível de ser negociado que a própria cidade estava colocando em pauta.



Fonte: Maira Acayaba.

Nesse período, por motivos econômicos e financeiros, o Grupo DesignOK deixou de existir e assim surgiu o Coletivo Leve, nessa época estávamos trabalhando com a Secretaria do Verde em São Paulo para a criação de um Parque Infantil no Ibirapuera, projeto que, por motivos políticos, não foi para a frente e foi nesse momento que recebemos o convite para participar da concorrência para o projeto do SESC, no final de 2014.

Sobre a pergunta relacionada a conflitos e disputas, para participarmos da concorrência, deveríamos seguir alguns conceitos norteadores como a referência à história do local, um espaço como fluxo de decompressão, o diálogo com a realidade sociocultural, entre outras coisas. Ou seja, o SESC nos pautou com essas questões importantes. É claro que, algumas coisas não pudemos levar a diante, como por exemplo criar um espaço cenográfico sem a presença de muros ou gra-

des ou um espaço que transbordasse os limites físicos, com proposta de instalações e mobiliários até o Viaduto Diário Popular.

Helena Camargo (H2C Arquitetura): Trabalhar em rede e colaborativamente é um pensamento vigente desde o início da H2C, em 2006. Nós participamos ativamente de discussões sobre a cidade e fundamos conjuntamente o Coletivo Leve para pensar como tornar o meio urbano mais humano e acolhedor. Dessas discussões, surgiram projetos propositivos que mudaram a cara da cidade de São Paulo e outras cidades do Brasil, como o parklet.

O SESC como fomentador da cultura em seus mais variados temas percebeu a nossa atuação enquanto Coletivo e nos convidou para a competição do SESC Dom Pedro II. O nosso projeto foi vencedor, não apenas pelo desenho proposto, mas também pelo repertório de ativações urbanas que cada membro do Coletivo possuía.



Para além da arquitetura, os espaços públicos emergem a partir do desejo de uma comunidade ou da potencialidade de uma localidade, eles são a tradução da alma coletiva. Por esse motivo, costumamos envolver nos projetos o olhar e as falas das comunidades ao seu redor, em parceria com antropólogos e pesquisadores sociais.

Barão Di Sarno: Projetar coletivamente é uma grande oportunidade de rever a forma como criamos. Vivemos numa sociedade que cultua excessivamente a individualidade e, dessa forma, constrói esse mito do autor, do gênio. No entanto, criar é uma forma de juntar diferentes peças que já estão no mundo dando uma nova configuração. Essa nova configuração pode ser surpreendente, mas é importante constatar que o autor fez somente uma pequena parte desse trabalho: a última montagem de um amontoado de peças geniais que nós humanos seguimos produzindo. Portanto, pode-se dizer que toda criação é, de certa forma,

coletiva. Quando um projeto já é assumidamente coletivo, como foi esse, ele tem a chance de ser mais sincero. Se as pessoas forem realmente comprometidas com o objetivo, esse projeto pode ser um resultado verdadeiro das melhores escolhas, sem o viés gerado pela busca da autoria. Entendo que esse foi o caso.

O projeto do SESC se propõe a ir além de um espaço cenográfico. Nesse sentido, como lidaram com a singularidade e construção de caráter do projeto para que houvesse uma experiência genuína entre pessoas e obra?

LG: A base do projeto foi entender as necessidades da população ao redor, seu principal público, e atender essa demanda de espaços públicos ali. O intuito era estimular conversas, valorização e conhecimento sobre o entorno, um dos pontos históricos de São Paulo.



“ Vivemos numa sociedade que cultua excessivamente a individualidade e, dessa forma, constrói esse mito do autor, do gênio. No entanto, criar é uma forma de juntar diferentes peças que já estão no mundo dando uma nova configuração. ”

O programa se propõe a criar novas atividades, ao mesmo tempo em que convida para um grande passeio ao ar livre, que terminava com uma vista na cota da Praça da Sé. [Ou seja,] Dar entendimento sobre o que é a região central da cidade e como ela se construiu.

O diferencial do projeto — que motivou a escolha pelo SESC — é a possibilidade de ele ser desmontado e montado em outro lugar, sendo flexível para ocupar outros espaços e se adequar a novas histórias.

VE: Como disse o Lula, a proposta tinha um grande diferencial, nós a chamamos de “projeto-sistema flexível nômade, transitório, temporário”. Queríamos transpor a essência do SESC para uma cenografia que apresentasse a mesma essência, passível de mudanças, flexível e podendo ser reutilizada em outras unidades provisórias.

HC: Nosso ponto de partida foi criar um mirante voltado para o Mercado Municipal e fazer um percurso expositivo da cota da rua até o mirante. Esse espaço contemplativo, na cota do mirante, permitia ao usuário ver a cidade ao seu redor e perceber as conexões entre o Parque Dom Pedro II e o centro. Tudo isso, como mencionado por Lula e Vanessa, feito com andaimes de obra e sistemas desmontáveis, algo ainda pouco explorado no Brasil, estruturas efêmeras transitórias.

Em um cenário de crescente envolvimento popular com o campo político, qual o papel de um projeto como o de ocupação temporária do SESC?

LG: O projeto transitório foi feito não só para ocupar um local até então sem utilidade pública, mas para entender as necessidades da região e da população local antes de uma construção definitiva. Por ser totalmente reaproveitável, ele pode ser transferido para outra cidade e cumprir a mesma função.

Vale lembrar, mais uma vez, a função importante de gerar um novo olhar para a cidade, estimulando que o visitante conheça melhor a cidade, suas origens e história.

VE: Milton Santos escreveu que o espaço urbano possui algumas densidades, uma delas é a densidade comunicacional,² que, segundo ele, é o tempo plural do cotidiano partilhado, da co-presença, do acontecer solidário. Acredito que as unidades provisórias do SESC potencializam essa densidade do lugar quando constroem relações mais ho-



Fonte: Maíra Acayaba.

“Para além da arquitetura, os espaços públicos emergem a partir do desejo de uma comunidade ou da potencialidade de uma localidade, eles são a tradução da alma coletiva.”

rizontais com as comunidades e o entorno nos quais estão instaladas. Acredito também que esse tempo compartilhado, de realidade vivida e experimentada no lugar, essa troca, é algo que pode transformar as pessoas estimulando novos olhares, interesses em comum e visões de mundo que podem influenciar o próprio entorno, pensando numa dimensão mais política. Sendo assim, eu acho incrível que o SESC faça as ocupações temporárias antes mesmo de iniciar a obra de projeto final. Mostra que estão realmente alinhados com o tempo presente. Eu só acho uma pena que as ocupações não sejam usadas como campo de testes e pesquisa também para o projeto arquitetônico que irá estar fixo e definitivo naquele espaço.

HC: O centro da cidade de São Paulo conforma um ambiente plural no âmbito da memória, da cultura e da ocupação territorial. O preenchimento de vazios urbanos com a instalação de equipamentos culturais como a Ocupação SESC, que promovem o encontro e a troca, torna-se fundamental para o desenvolvimento da nossa sociedade.

Ocupar os espaços públicos com diversidade é um ato político, não basta criarmos polaridades e vivermos apartados uns dos outros. A maturidade de uma comunidade vem da sua capacidade de conviver com as diferenças em todos os âmbitos do pensamento humano. Precisamos desse

olhar coletivo para lidar com questões globais que atingem a todos nós. Sem o coletivo, não existe o indivíduo.

BS: Como designer, sempre vi com certo estranhamento o caráter “imóvel” dos projetos arquitetônicos. Os objetos de design costumam evoluir constantemente, modificando nossa vida cotidiana. Do contrário, ainda estaríamos falando com telefones enormes e com fio. Acho que as edificações deveriam dialogar mais com as mudanças que ocorrem na experiência da cidade a partir das relações entre as pessoas, sobretudo os espaços culturais, como é o caso aqui. Por isso, acredito em arquiteturas mutáveis, que se transformam a partir dos aprendizados que ocorrem neste diálogo entre os atores e os espaços. Uma arquitetura mais adaptativa. Vi a proposta do SESC como uma oportunidade de materializar esse pensamento a partir de uma estrutura fácil que pode ser montada, transformada e modificada. Mais do que o projeto temporário de uma unidade, trata-se de um sistema construtivo que pode ser utilizado em diversos lugares, tornando-se um

2.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996; SANTOS, Milton. O lugar: encontrando o futuro. *Revista de Urbanismo e Arquitetura* 6, Salvador, v. 4, n. 1, p. 35–39, 1996.



Fonte: Maíra Acayaba.



Fonte: Maíra Acayaba.

laboratório de co-criação coletiva que se vale dos aprendizados do urbanismo tático para fazer emergir um outro pensamento de construir cidades. Entendo que o SESC deveria aproveitar essa oportunidade para testar mais os espaços antes de idealizar seu programa definitivo ou até — por que não? — criar unidades capazes de se transformar constantemente a partir desse constante diálogo com o público. Concluindo a pergunta, vejo que a própria lógica do projeto é em si uma forma de dar voz a esse crescente envolvimento popular nas decisões que dizem respeito à cidade.

No cenário atual, o que acham que é fazer arquitetura no Brasil?

LG: Fazer arquitetura no Brasil é um grande desafio, mas que cabe à gente resolver. Um desafio entendendo que, de modo geral, não temos tantos recursos para resolver as questões — falta investimento, capacidade e vontade política. Ao mesmo tempo, é uma grande responsabilidade. Se nós, arquitetos brasileiros, não nos dedicarmos a essas soluções, quem vai? Apesar de tudo, ver um projeto pronto e em uso é uma grande alegria e a maior recompensa que um arquiteto poderia ter.

VE: Não sou arquiteta de formação, eu sou designer, vim da escola do design, então acredito que posso opinar a partir desse meu lugar e da experiência com o projeto de cenografia para o SESC. O projeto de cenografia para o SESC Dom Pedro II, por si só, é uma crítica à arquitetura

atual, fixa, não flexível e imutável, e que o seu desenrolar, o que foi proposto como projeto e o que foi implantado no local, conta um pouco da história do fazer arquitetura no Brasil.

HC: A arquitetura no Brasil está em transformação, pela primeira vez depois do Modernismo brasileiro sinto que voltamos a estar na vanguarda. Digo isso porque vejo surgir um caminho novo em solo nacional, onde o arquiteto se aproxima e se apropria de técnicas vernaculares como a nossa raiz indígena. Unindo tecnologia e ancestralidade ao conceber os projetos, como exemplo, uma escola [Edifício de moradia para crianças e adolescentes na Escola-fazenda de Canuanã, Tocantins] projetada por um arquiteto brasileiro [Aleph Zero e Rosenbaum] ganhou o prêmio RIBA [Royal Institute of British Architects] 2018.³

Apesar da adversidade enfrentada com a desvalorização cultural pela diminuição de políticas públicas que incentivem essas práticas, existe uma resistência silenciosa. O Brasil pode ser um dos grandes vanguardistas da “arquitetura verde” tão desejada pelo mundo. Temos todos os recursos para isso. Embora falte desejo político e investimento, não nos falta território e técnica para fazer isso acontecer.

BS: Como designer, não falo como um profissional de arquitetura, mas como quem faz projetos de diferentes naturezas e escalas e, assim, acaba falando de arquitetura e urbanismo também. Dessa forma, creio que posso falar sobre a tarefa de projetar no Brasil atual. Entendo que projetar

3.

RIBA International Awards 2018. RIBA Architecture.com, 2018. Disponível em: <https://www.architecture.com/awards-and-competitions-landing-page/awards/riba-international-awards/riba-international-awards-2018>. Acesso em: 13, dez. 2021.

Fonte: Maira Acayaba.



Fonte: Maira Acayaba.





Fonte: Maíra Acayaba.

é uma busca constante de tentar dar forma ao Brasil e ao mundo que se quer. Projetar (PRO-, “à frente”, + JACERE, “lançar, atirar”) é lançar algo à frente. Pensar no presente algo que só vai existir no futuro. É, portanto, a habilidade de construir futuros, de “futar”. Trata-se de um trabalho constante de criar possibilidades de novos “Brasis”. Eu acredito numa forma de projetar que considera o indivíduo como um coautor e não como um mero usuário ou um cliente. Um tipo de projeto que empodera o cidadão, dando voz para ele intervir e perceber que a cidade é um direito e uma responsabilidade. Nós construímos nosso entorno da forma como ele é e, se estamos insatisfeitos, temos que nos juntar para construir uma outra cidade que seja melhor para todos. Por isso, entendo que o trabalho do arquiteto no século XXI é muito menos na prancheta e muito mais fora do estúdio, articulando novos futuros. Acredito que essa mudança de paradigma está vindo do micro para o macro. Da arquitetura temporária, das ocupações, do urbanismo tático. O urbanismo do séc. XX foi top down enquanto o urbanismo do séc. XXI precisa ser bottom up.

“ Entendo que projetar é uma busca constante de tentar dar forma ao Brasil e ao mundo que se quer. ”



**PERFORMANCE,
PROGRAMA
E CIDADE:
URBANISMOS DO CHÃO**

BÁRBARA SILVA DA VEIGA CABRAL
Urbanista-performer. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes
da Cena da UFRJ
barbara.svcabral@gmail.com

Política-Pólis-Performance

Começo por contar que, entre março e julho de 2019, no início de todas as minhas tardes de quinta-feira, presenciei a construção de espaços por palavras. Sim, palavras. Destas ditas, saídas das bocas, num misto de vento, silêncio, língua, vibração e som. Explico: como exercício proposto por Eleonora Fabião, em disciplina do mestrado em artes da cena da UFRJ, líamos uma série de textos e separávamos, para cada aula, algumas epígrafes que nos interessassem. E, então, cada qual lia as citações que havia escolhido, sem ordem pré-estabelecida, seguindo o desejo da mente e do corpo de falar.

Sem entender muito como, eu, arquiteta e urbanista recém-formada e recém-lançada à performance, deixava a sala de aula impressionada. A sensação, no ato e na memória, era mesmo essa: a de que estávamos construindo ali, por meio de nossas interações e composições de relevos entre ideias, vozes e temas distintos, uma espacialidade diversa. Um espaço suspenso em temporalidades breves e sustentado por palavras, no lugar — ou para além — de paredes. Por relações e durações. Assemblar efêmeros enquanto operação espacial.

Lembro-me do trabalho *Six blown lines* (1970), de Barry Le Va. O artista dispunha cuidadosamente, uma a uma, seis longas linhas de farinha sobre um chão de madeira e, depois, as soprava lateralmente com um compressor de ar — até que a superfície da sala restasse basicamente coberta. As fileiras de pó recuadas pelo vento, a sobreposição de resíduos: novos relevos estabelecidos pela obra — dialética entre matérias e manipulação. ■ As inter-relações e ativações, momentâneas como um sopro, conformando chão. Exemplo um pouco mais concreto, ainda que não experimentado, de criação de espaço-corpo por meio de brevidades.

Digo espaço-corpo, pois que, como nos conta Gilles Deleuze a partir de Espinosa: “Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro [como no primeiro exemplo], [...] uma coletividade” (DELEUZE, 2002, p. 132) — sendo definido pelos encontros e afetos que é capaz de gerar e gerir e por suas velocidades e lentidões. Neste sentido e segundo o que entendo, espaço é também corpo. Afeta e se afeta conosco. Compõe-se e decompõe-se das relações que o atravessam. E das brevidades de que falo, ações efêmeras, também.

Sobre elas, gostaria de trazer um texto — e alguns caminhos. Em *Coreopolítica e Coreopolícia* (2012) e em conversa com escritos de Hannah Arendt (2007), Giorgio Agamben (2008) e Jacques Rancière (2010), o professor e teórico da dança André Lepecki realiza uma aproximação entre artes efêmeras e política. Conta-nos dessa política que, à diferença da politicagem, é feita a cada ação, contextualmente, e cujo produto é o próprio processo.

Uma política que se aproximaria de artes como a dança, o teatro e a performance por seu âmago estético, instável, agente e dissensual. Definida em termos estéticos por intervir no “visível e no dizível” (RANCIÈRE apud LEPECKI, 2012, p. 43) e fundamentada no dissenso ao romper com “hábitos [...] e clichês que empobrecem a vida e seus afetos” (LEPECKI, 2012, p. 44), a verdadeira política seria aquela responsável por uma “abertura de potências” (AGAMBEN apud LEPECKI, 2012, p. 44), praticada em um campo sempre provisório de disputa e diferença.

Política, como dança, teorizando — no ato — o contexto social a partir do qual e sobre o qual se move. Efêmera, precária, processual. Política, como performance, agenciando e (re)fazendo corpo com.

Mas se aqui o produto da ação é o próprio processo, qual a relação entre epígrafes, linhas sopradas, política, arquitetura, urbanismo e cidade? Penso, primeiro, nas configurações espaciais que as ações políticas — enquanto atividades performativas, dissensuais e sempre à beira de seu próprio desaparecimento — instauram, ainda que momentaneamente. Aí onde vocábulos compõem corpo sonoro espacial, afetante e afetado, modulado cinética e dinamicamente. Em sequência, busco considerar as implicações de ações efêmeras para além de suas durações. O que mobilizam e conformam, os afetos que instauram e, mais além, as possíveis relações entre política e arquitetura. Política e cidade.

Se com as epígrafes a espacialidade é suspensa em sua própria temporalidade breve, perdurando no corpo enquanto memória, com a farinha e o vento, os efeitos das condições de campo ali criadas, também a partir de efemeridades, tornam-se mais sólidos. Pergunto-me: que marcas deixam os gestos mínimos? Que espaços configuram?

“[...] qual a relação entre epígrafes, linhas sopradas, política, arquitetura, urbanismo e cidade?”

Demos um passo — atrás. Nesse mesmo texto e a partir de Arendt, Lepecki aponta o urbano contemporâneo como espaço construído por tangíveis imóveis, “suporte material necessário para conter a efemeridade, a precariedade, o deslimite e a imprevisibilidade ontológica da política” (LEPECKI, 2012, p. 48). Nessa perspectiva, projeto e construção de espaço urbano aparecem como fabricação necessária e anterior à ação — ou seja, como atividade produtiva “que precede a política e lhe dá chão” (LEPECKI, 2012, p. 48).

Enquanto a fabricação é definida por Hannah Arendt como atividade de produção, “um meio de produzir um objeto” (ARENDR, 2007, p. 193), seja ele de uso ou mesmo uma obra de arte, a ação é puro instante intangível — termina quando as atividades são suspensas. Desse modo, se a fabricação pressupõe meios para atingir fins ou realizar feitos pensados a priori, ou seja, projetados para existirem como obras autônomas de quem os cria (mesas, prédios, cadeiras, calçadas, quadros, praças), as ações políticas — como toda ação — operam de outra maneira: como eventos, se dão entre as pessoas, tendo como produto o próprio processo.

A separação radical que Arendt realiza entre ação e fabricação é, ainda, conforme indica Lepecki, uma diferença fundamental entre agir (verbo ligado à verdadeira ação política) e fazer (da ordem da fabricação) — e, em última instância, entre ação política e espaço urbano, experimentação e projeto, performance e cidade. Nesse sentido e partindo do que a autora nomeia como “a solução grega original e pré-filosófica” para a fragilidade da ação ■ — nomeadamente: a constituição formal da pólis, sua fabricação — Lepecki lê a cidade contemporânea.

Coloca que a arquitetura — o fazer cidade — é fundamentalmente anterior à ação política — agir cidade. Nessa perspectiva, há sempre um “chão urbano” antecedente que propicia os encontros. Perceber uma anterioridade da fabricação urbana em relação à ação política é compreensível, afinal, conforme defende Arendt, a solução da construção da pólis grega fundou o imaginário e a organização política ocidental; é preciso ter/fazer um espaço onde agir. Uma experiência que vivi nos chãos da Barra da Tijuca, no entanto, me leva a pensar de outro modo — embaralhando categorias, borrando separações. Entre agir e fazer, política e projeto, performance e cidade: TECIDO-NÃO-TECIDO.

1.

Ver mais em Stan Allen (2001, p.7) e em ELVIRA, Juan. *Formworks*. Murado & Elvira - Architecture. Disponível em: <https://muradoelvira.com/formworks>. Acesso em: 29, jul. 2019.

2.

Seu caráter processual e imprevisível, já que quem age o faz no aqui e agora, sem saber com precisão das consequências.

Panos e Pregos: práticas de chão

Em 20 de junho de 2018, TECIDO-NÃO-TECIDO acontece. Ressoando no corpo, o programa da ação: cobrir, com tapetes vermelhos, caminhos — percursos marcados pelo caminhar de corpos em solo urbano. Mais especificamente: entapetar trilhas abertas por pés em gramados íngremes, situados entre vias expressas, na desembocadura de duas pontes paralelas batizadas Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Barra da Tijuca, Rio de Janeiro: bairro cuja urbanização modernista, baseada no Plano Piloto (1995) de Lucio Costa, privilegia uma automobilidade sobre rodas.

TECIDO-NÃO-TECIDO consistia, então, em cobrir com tapetes vermelhos esses caminhos de terra (também vermelha) abertos na grama verde por passos cotidianos que, por desejo ou necessidade, criam passagens para além das oferecidas pela estrutura urbana funcional, lucrativa e moderna. Assim, ao agir o programa na manhã do 20 de junho com outras quatro mãos parceiras, desenrolei e fixei com pregos, sobre os caminhos já abertos, centenas de metros de TNT vermelho.

TNT (sigla para tecido não tecido) é o nome dado ao material agenciado nessa experimentação — semelhante a tecido, mas obtido por prensa de fibras e polímeros. Vendido a metro no Saara e em lojas especializadas em diferentes cores e gramaturas, o TNT é amplamente conhecido. Matéria de baixo custo, fina, porosa, biodegradável e largamente utilizada (de decorações de festinhas e trabalhos de escola à forração de móveis de luxo), aqui, é também o tecido-não-tecido do projeto urbano — malha urbana não desenhada por urbanistas, mas sim pela prática de corpos nos vaivéns cotidianos.

Marcas no chão que, enquanto para o urbanismo francês são “linhas do desejo” (lignes de désir), no vulgo brasileiro são conhecidas como caminhos de rato — mamífero desprezado em ambientes urbanos, associado a esgotos, doenças e mundos subterrâneos. A relação, que acontece porque os roedores deixam traçados seus percursos em vegetações herbáceas, evoca, ainda, nas cidades, o desprezo de determinados projetos urbanos aos corpos caminantes.

Nesse sentido, agir TECIDO-NÃO-TECIDO consistiu em oferecer tapetes vermelhos aos caminhos de rato como quem entapeta cerimônias luxuosas, desfiles e premiações. Estender tapetes de TNT vermelho e popular para que os corpos caminantes

pisem. Pregar panos no chão como quem deita bandeiras vermelhas às trabalhadoras e trabalhadores que por ali passam. Ou como quem expõe chagas, demarca veias e sangue derramados. Rastreia rasgos na terra, cicatrizes do chão Brasil. Vermelha é também a tinta da caneta que corrige o que falha — esse desenho urbano nos falha. Uma tinta-tecido-não-tecido que reforça o traço dos pés no chão.

Curioso pensar que, à diferença de tecidos convencionais, compostos por malhas ortogonais ou ordenadas, a trama do TNT quando vista no microscópio é multidirecional, como as trilhas abertas no gramado — característica curiosa da matéria, significativa para o trabalho. Do mesmo modo, enquanto o urbano planejado e construído da Barra da Tijuca é ordenado feito tecido (trama urbana fabricada que privilegia uma automobilidade eficiente e motorizada), os caminhos abertos por nossos pés (terra batida pelos passos) desenham outro tipo de espaço, determinado pelas iniciativas dos corpos caminantes.

É na contramão desse fazer urbano ordenado que corpos indisciplinados perfuram a lógica espacial estabelecida e instauram outra (uma corpográfica), desenhando novos trajetos, abrindo caminhos, instaurando dissenso pela caminhada. Nesse dia, um deles se aproxima e me conta histórias, enquanto eu, sentada no chão, bato martelos e furo panos e terras. É uma mulher. Ela me diz, entre outras coisas (os olhos cheios d’água), uma frase que ressoa ainda: “Eu faço esse caminho há doze anos”.

Com licença, qual o propósito disso? [...] Percebi que era uma demarcação em vermelho, mas não sabia o porquê. Achei muito interessante. [...] Esses caminhos têm muita história. Já vi muita gente

chorar aqui, muita gente rir, se abraçar, brigar, já fiz amigos e já consolei pessoas que nem conhecia, que precisavam de um apoio. [...] Esses caminhos têm muita história. Histórias que muita gente não sabe, talvez nem vocês saibam. Achei muito bonito isso que vocês estão fazendo, mexeu com meu emocional. [...] Eu faço esse caminho há 12 anos. (CABRAL, 2018, p. 77–78)

Doze anos. Pergunto o que ela vem fazer ali há 12 anos. Trabalho. “Sou empregada doméstica no Atlântico Sul” — um dos primeiros e mais caros condomínios da Barra da Tijuca. Me diz que sai às cinco, quem sabe nos vemos, que Deus nos abençoe, e segue seu caminho. Seu caminho. Repito porque acho que vale, sinto que devo: Eu faço esse caminho há 12 anos. Ela faz o caminho. Nos dois sentidos: da passagem à construção. Caminha o caminho e o caminho é porque ela — e os tantos outros corpos que com ela vão — caminha.

A ação do caminhar, aqui, enquanto construção de espaço urbano, de espaço-corpo, de corpo-cidade. Uma feitura de cidade que passa pelos passos. Pelos gestos mínimos e cotidianos. Ações. Uma feitura de cidade, enfim, política. Ou ainda: um agir que faz, concretamente, o urbano. Vozes e passos que, disparados por uma proposição performativa, expandiram em mim as noções de política e arquitetura que compartilho agora — reforçando que agir cidade é, de fato, fazê-la.

A partir desse encontro passo a entender arquitetura e política, urbanismo e ação, enquanto atividades coconstitutivas e concomitantes, no lugar de sequenciais. É no espaço proibido e

3.

Pela lateral de uma série de condomínios fechados (o que habito há 10 anos incluso), conectando duas importantes avenidas da Barra da Tijuca, passam duas pontes que têm o nome dos mais famosos arquitetos modernistas do país — vias de alta velocidade ladeadas por estreitas calçadas sem conexão. A impossibilidade de travessia segura/sinalizada é situação corriqueira no bairro.

4.

Giuliana Almasio (que, praticamente sem me conhecer, descalçou sapatos e dobrou espinha para entapetar caminhos) e André Porto (a quem agradeço pelas imagens aéreas e solidárias mãos na terra). Além dessas, outras quatro mãos foram fundamentais para que a obra acontecesse — as de minha mãe e de meu pai que, na noite anterior, cortaram comigo os panos.

5.

Sociedade dos Amigos da Rua da Carioca e Adjacências, tradicional mercado popular a céu aberto no centro do Rio.

6.

O Plano Piloto de Brasília (1957), também projetado por Lucio Costa e bastante pensado para a circulação de automóveis, é repleto de caminhos de rato: atalhos e percursos traçados por pés.

“impróprio para pedestres”, nesse chão difícil, íngreme e não pavimentado, que a política entre pés e chão acontece — agenciamento de efêmeros que conforma percursos. Contra a determinação do projeto urbano, a fazeção de cidade — fazer e agir conjuntos, construindo espaço na medida em que o praticam.

De fato, práticas cotidianas como esse caminhar borram os limites entre as categorias de ação e fabricação definidas por Arendt e ensinam que há outros modos de pensar, projetar e viver cidade. Embaralhamentos que, para além dos realizados e pensados por proposições artísticas, estão presentes já na vida cotidiana. Vale dizer que o pensamento que separa arquitetura de ação, para além de defendido por Arendt, é senso comum, inclusive na academia, em disciplinas de arquitetura e urbanismo que me formaram. Usual pensar que arquitetura e urbanismo são a fabricação desse espaço, sua predeterminação; enquanto a ação, uso e experiência dos espaços são coisa à parte e posterior. Embaralhar categorias, portanto, abre potência para pensamentos de projeto e práticas de construção urbana menos utilitárias e predeterminadas, feitas mais a partir de encontros, afetos e políticas que de formatos e funcionalizações.

Nesse sentido, para além de pensar o urbanismo anterior, que orienta usos e espaços atualizados pelos corpos em experiência, me interessa buscar agir urbanismos que não propõem soluções e previsões, mas conversas, no aqui e agora, com as políticas e matérias existentes. Urbanismos performativos, da ação.

Se insisto no termo urbanismo, é em disputa pelas palavras que, sabemos, não são fixas ou neutras. ⁷ Nomear urbanismos o que faço me parece importante na defesa de um campo aberto, em constante refazimento e desprogramação. Urbanismos performativos, da ação, mobilizam os campos convocados em experiências transdisciplinares e críticas porque sempre apoiadas em chãos instáveis (repletos das mais variadas forças e matérias).

É em oposição à tendência geral do urbanismo acadêmico e profissional — uma tendência-herança baseada na “história oficial” do movimento moderno que, como define a pesquisadora e professora Paola Berenstein Jacques, está calcada no “mito do progresso, do desenvolvimento técnico acrítico e do excesso funcionalista que está na base da emergência da própria disciplina do urbanismo (criada para ordenar o crescente ‘caos’ urbano no século XIX)” (JACQUES, 2018, p. 19) — e em alternativa a práticas pouco implicadas com os processos, corpos e contextos já existentes nas cidades, que me interessam as fazeções de urbanismos performativos, da ação.

Urbanismos que, de partida, solicitam o que propõe Jacques (2009, p. 115): uma “co-implicação direta entre corpo e cidade, e que poderia vir a ser a base de uma prática de urbanismo mais ‘incorporada’”. Assim, é habitando o paradoxo entre projeto e prática/construção e como urbanista-performer, que arrisco experimentar urbanismos da ação inventados a cada novo programa que elaboro — plurais porque não se querem como modo único de fazer, ou modelo de fabricação, “da ação” porque implicados em práticas cotidianas e efêmeras que constituem cidade; políticas urbanas.

7.

Faço esse adendo inspirada em uma nota de Paola Berenstein Jacques que, em sua tese para professora titular, escolhe traduzir o Town Planning de Patrick Gueddes como urbanismo, afirmando que “as palavras não são neutras e mudam de significado ao longo do tempo [...] mas, em nossa defesa da ampliação do campo do urbanismo, nos parece importante manter essa terminologia” (JACQUES, 2018, p. 48).



Fonte: Bárbara Cabral.

Figura 1. TECIDO-NÃO-TECIDO, 2018.



Fonte: Bárbara Cabral.

Figura 2. TECIDO-NÃO-TECIDO, 2018.

Da proximidade entre dança, política e esses urbanismos da ação e das reflexões provenientes da experimentação dos tapetes me interessa, ainda, pensar arquitetura e urbanismo enquanto políticas do chão. Conforme define Lepecki (2012, p. 47) a partir de Paul Carter, uma política do chão é nada mais, nada menos que “um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história” — e, penso eu, chamado também: cidade.

Nesse sentido, tenho como partido projetar-agir em atenção aos afetos, corpos, gestualidades e ações cotidianas. Em atenção às materialidades, durações e aos rastros que corporificam. Operar a partir das matérias, forças e potências urbanas presentes já. Dos fluxos e encontros que nos compõem como corpo-cidade. Em conversa com as práticas dos chãos do urbano, experimentar fazeções.

Planos e Pisos: imanência e experimentação

Enquanto escrevo estas linhas, as viaturas da nova cidade ⁸ já fizeram suas passagens, vejo da janela de casa. Viaturas que abrem o caminho para as outras todas e afirmam o espetáculo urbano da circulação e uso disciplinados. Do suposto chão liso e neutro que agora soterra os caminhos antes marcados em vermelho e os pregos da ação, ignorando o que há anos os corpos caminhantes andam fazendo.

Retroscavadeiras, pás carregadeiras, rolos compressores, caminhões... Obra recém começada, resultada do atrito público-privado: um homem quer seu terreno de volta e para isso é preciso passar por cima. Garante-se, no entanto, a livre circulação dos veículos. A mobilização de terras, máquinas, corpos, enfim, é imensa. Imagem: afirmação do projeto urbano que não passa pela fazeção de cidade, que constrói todos os melhores atalhos e vias para os automóveis, ignorando fluxos e forças operantes que rompem com os limites por ele estabelecidos. Passando por cima.

Da mesma janela, vejo três pontos que agitam um quarto, menor. Durante a obra da via, três pessoas jogam uma altinha. Meio da rua. A bola de futebol entre o chão proibido — ou suspenso — e o ar; dissenso e coreopolítica se fazendo ao vivo. Corpos que insistem em agir e fazer cidade, sobre os

escombros daquela outra, recém soterrada pelas viaturas do novo projeto. Entre os alisamentos do chão urbano — que sempre, sempre racha —, seguem os quatro seus caminhos em direção à praia e fico eu, pensando: como seriam urbanismos que assemblam esses efêmeros? Quais as faces, ou, talvez mais importante, quais os processos dessa outra cidade?

Interessa-me considerar práticas cotidianas — essas que rompem com lógicas espetaculares ou determinadas — enquanto feitura de cidade. Projetar a partir delas. Nesse sentido, lembro-me de uma frase anotada em um caderno de 2017 enquanto lia *Condições de Campo* do arquiteto e teórico Stan Allen. Busquei a frase no texto e não estava. Parece ser da ordem do que ressoa no corpo na duração da leitura: “ação é arquitetura”.

Há ações que são e fazem, de fato, arquitetura, cidade. Movimentos que, interessados no deslocar-se, desenham e constroem espaço. E a iniciativa dos corpos enquanto disparador da fazeção. Como em *Park Fiction*, outra nota em cadernos. Um parque construído em St. Pauli, distrito da luz vermelha de Hamburgo, Alemanha, planejado pela vizinhança. Possibilitado pelas chamadas Produções Coletivas de Desejos, ali organizadas desde 1995, e localizado em zona portuária ameaçada à época de ser vendida pelo governo a investidores privados, o parque que hoje existe foi projetado pelos moradores — sendo inaugurado em 2005, após dez anos de lutas.

Uma rede inteligente se formou na comunidade, organizando um Processo de Planejamento Paralelo para a área, que funcionava como um jogo e estabelecia trocas entre residentes de diferentes campos e produções — músicos, crianças, artistas, cozinheiro, psicóloga, sacerdotes, donas de cafés etc. Por meio de ferramentas especiais que acessibilizavam o planejamento — como um Arquivo de Desejos, o Kit de Ação portátil e uma linha telefônica para receber chamadas de pessoas que tivessem inspirações noturnas —, as ideias foram sendo colocadas e posteriormente transformadas em projetos edificáveis por residentes e pela *Park Fiction* em colaboração com paisagistas.

8.

O termo “viaturas da nova cidade” remete a Carvalho (2016).



Fonte: Bárbara Cabral.

Figura 3. TECIDO-NÃO-TECIDO, 2018.

O processo incluía palestras, filmes e debates ao ar livre sobre política, espaço público e suas relações (nomeado Infotenimento); a distribuição de tabuleiros de jogo (e não de panfletos) que mostravam os pontos de acesso ao processo de planejamento; visitas a residentes com o Kit de Ação portátil (uma maleta com plantas baixas, questionários, um panorama do porto, massinha de modelar, lápis, uma câmera instantânea “para capturar ideias” e um gravador de fita cassete); uma biblioteca no jardim, mesas e materiais de desenho; e um contêiner que abrigava oficinas, o Arquivo de Desejos e a caixa postal da linha telefônica noturna. A vizinhança desenvolveu um conceito de parque a partir dos desejos existentes — um processo de planejamento paralelo e acessível “conectando artes e movimentos sociais sem cair na armadilha de seguir o caminho ‘legal’ de participação limitada do sistema burocrático [...], desafiando o sistema dominante de planejamento urbano” (SCHÄFER, 2004, on-line, tradução própria).

No parque, inspirado na teoria do Direito à Cidade de Henry Lefebvre (2011) encontramos, por exemplo: uma Ilha de Palmeiras (gramado circular, rodeado por um banco, com duas palmeiras artificiais baseadas em um desenho feito em 1997 por um menino chamado Yusuf), um Tapete Voador (topografia ondulada e gramada, com mosaicos nas bordas, inspirados na Alhambra, Espanha), um campo estampado com tulipas (projetado por uma vizinha turca em referência a uma época de florescimento artístico e tolerância na Turquia do século XVI), e um Jardim de Cachorro (onde cresce uma árvore podada em formato de poodle). Há ainda o que construir por falta de financiamento — o que representa, segundo o site [9](#) do parque, o dano que acontece aos desejos quando envolvidos em burocracias. Inaugurado com um Piquenique Contra a Gentrificação, o parque foi renomeado em 2013 como Gezi Park Fiction, em solidariedade às lutas de Istambul e contra o esvaziamento, por operação militar truculenta, da ocupação Gezi, na Turquia — país em que alguns dos vizinhos nasceram.

Produções coletivas de desejos, kits de ação, jogo, lutas, colaboração: procedimentos, arrisco, de um possível urbanismo incorporado e político. Do chão porque atento às materialidades e desejos que se coformatam no plano de composição da cidade, e que incluem os corpos tantos. Exemplos de “como as pessoas podem se firmar no terreno escorregadio do pós-fordismo, conectando lutas espaciais” (PARK FICTION, 2013, on-line). Mais que ferramentas, entendo, os procedimentos são a própria cadência da construção do parque, ritmo de um processo: uma dança, que, enquanto “teoria social da ação” — posto que sobre ela se debruça, ao refletir agenciamentos sociais — é “também teoria social em ação” (LEPECKI, 2012, p. 45) — a vizinhança dançando o projeto, em experiência e concepção.

9.

Ver: Park Fiction (2013).

Nos caminhos de uma cidade plano de composição — aposta minha a partir da ideia de Paul Carter de uma história que se faz “entre corpo e chão” (LEPECKI, 2012, p. 47) e que relaciono aos pensamentos de Deleuze e Félix Guattari (2012a, p. 36), que definem o plano de composição ou de consistência em oposição ao de organização e formação ¹⁰ —, arrisco, ainda: obrar cidade enquanto campo imanente do desejo — que não é falta, é produção.

Conforme evocam os filósofos, o plano de consistência próprio do desejo, “construído pedaço a pedaço”, seria composto de corpos-passagens e regiões de intensidade contínua, sempre em fluxo (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 22, 25 e 27). Sua imanência (qualidade daquilo que lhe é inerente e substancial, não transcendente) no desejo se justifica porque é dele e a partir dele que o plano se faz. E, sendo assim, nele, o que acontece são experimentações desejantes.

Dessas propostas, traço por horizonte: pensar cidade como plano de consistência — cuja operação é a experimentação. ¹¹ E se, a partir de Carter, compreendo cidade como o plano de composição entre corpo e chão: interessa fazê-la por meio do que imana de desejo desta relação — políticas imanentes do chão do urbano em fazeção. Nesse sentido, vale a pergunta: de que modos existir desejante enquanto agente do chão? Como resistir desejante?

Reviso as Condições de Campo de Stan Allen: “fenômenos de baixo para cima, definidos não pelos esquemas geométricos abrangentes, mas por conexões locais intrincadas” (ALLEN, 2001, p. 2, tradução própria). Matrizes cujas formas gerais são fluidas e produtos provisórios de processos: importam menos que as relações internas das partes que, ao determinar o comportamento do campo, estabelecem as condições locais conformadoras de espaço. Nesse sentido, via agenciamentos do desejo entre corpo e chão, traço o plano: cidade enquanto meio que não para de se fazer.

Encontros, intensidades, desejo, processos, imanência, chão: corpo-campo experimentado; corpo-cidade em fazeção. No mesmo artigo, ao refletir sobre arquitetura e contexto urbano, Stan Allen repensa a relação entre figura e fundo. Aponto para o fato de que a expressão “figura e fundo” em inglês se escreve “figure and ground” — e que a palavra ground significa também chão. Com Allen, figuras passam a ser entendidas não enquanto objetos demarcados e lidos contra o fundo, mas como efeitos emergentes do campo em si, de suas intensidades.

“[...] conectando artes e movimentos sociais sem cair na armadilha de seguir o caminho ‘legal’ de participação limitada do sistema burocrático [...], desafiando o sistema dominante de planejamento urbano [...]”

Em atenção à produção de diferença que se dá em escalas locais, sugestão de Allen (2001, p. 7), é possível perceber políticas arquitetando o urbano. Figuras que emergem — ou imanam — das práticas do fundo; ações de chão. Como o Tapete Voador ou o Campo de Tulipas em Park Fiction: quando a ficção dos desejos pouco a pouco, pedaço a pedaço, se materializa em espaço público.

Na relação entre urbanismos enquanto processos e políticas do chão, em um texto chamado Terra Fluxus, o arquiteto e teórico da paisagem James Corner conceitua sobre uma prática híbrida que traduzo aqui como Urbanismo de Paisagem, endereçando enquanto tema provisório os processos — de urbanização — ao longo do tempo. Muito mais significativos para a formação das relações urbanas que as formas espaciais do urbanismo em si, processos como globalização, acumulação de capital e proteção ambiental, fluiriam, se manifestariam e sustentariam, segundo Corner (2006, p. 28), as estruturas formais do urbano.

A sugestão do autor é, então, por deslocar a atenção das qualidades objetivas do espaço para os sistemas que condicionam a distribuição e densidade da forma urbana. Por exemplo: atentar aos preceitos modernistas, economia petrolífera, lógicas segregacionistas e especulações imobiliárias que conformam o tecido urbano da Barra da Tijuca; ou à espetacularização urbana, gentrificação, lutas sociais e ocupações que, em disputa, fizeram chão para Park Fiction em St. Pauli. Ao alertar que ordens espaciais não podem controlar história e processo, a partir do geógrafo David Harvey, o convite que Corner faz é a um olhar direto e ativo para os fluxos, forças e relações das cidades na concepção e construção urbanas. Entendimento de processos enquanto prática urbanística.

Penso, no entanto, numa atenção aos processos que não se descola das materialidades e que, inclusive, entende as coimplicações entre matéria e fluxo, debruçando-se sobre as coisas. Que busca considerar os efeitos dos efêmeros para além de suas durações —

10.

“Tanto nas ciências nômades como nas ciências regias, encontraremos a existência de um ‘plano’, mas que de modo algum é o mesmo. Ao plano traçado diretamente sobre o solo do companheiro gótico opõe-se o plano métrico traçado sobre papel do arquiteto fora do canteiro. Ao plano de consistência ou de composição opõe-se um outro plano, que é de organização e de formação. Ao talhe das pedras por esquadrejamento opõe-se o talhe por painéis, que implica a ereção de um modelo a reproduzir” (DELEUZE e GUATTARI, 2012a, p. 36).

nos tangíveis conformados por políticas e delas conformadores. Uma atenção às coisas chás. Como propõe Thiago Florêncio (2018, p. 64), etnógrafo e historiador, — o que aqui entendo enquanto possível procedimento de urbanismos imanentes e do chão: “operar pela imanência do terreno áspero e pela multiplicação de perspectivas singularizantes das materialidades, através das quais as coisas falam”.

Fato é que as coisas chás têm muito a dizer sobre processos de urbanização — mesmo aquelas soterradas por anos de práticas de cidade; mesmo aquelas removidas, desterradas; mesmo as que ainda v irão. Em Terra Fluxus, Corner elabora outro tema do Urbanismo de Paisagem que muito me interessa e que concerne justamente à superfície horizontal, ao plano do chão, ao campo de ação: a “preparação de superfícies”. Ao sugerir que o campo urbano é constituído por superfícies variadas — que, em uma ampla gama de escalas, vai das calçadas às ruas e à matriz infraestrutural completa de superfícies urbanas —, o texto estabelece um contínuo em que tetos e chãos se tornam um só campo de ação ou, como gosto de tensionar: um só plano de consistência composto por mil platôs de intensidade. Essa visão, ao borrar as separações usuais entre paisagem e edifícios, aponta também para um urbanismo que opera pela “irrigação de territórios com potencial” (KOOLHAAS apud CORNER, 2006, p. 30–31): semeia futuras possibilidades e, a partir de forças e relações atuantes no urbano, prepara o solo para novas atividades e padrões de ocupação.

Preparar o chão pelas políticas do chão. Pelas (an)danças que o constituem. Um chão de tropeços. Irregular. Repleto de toda sorte de coisa. Buscando reconhecer, portanto, que a cidade já é feita de cotidianos e efêmeros, me pergunto, enfim: como atentar a estas políticas e, então, trabalhar por uma espécie de urbanismo imanente e do chão — em contraposição à determinação de usos comumente realizada na arquitetura?

11.

“[...] a experimentação como operação sobre este plano [de consistência]” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 25).

Programa-Programa-Programa

Desta pergunta e na chave dos usos predeterminados pela arquitetura e pelo urbanismo, proponho um breve ensaio sobre a palavra programa. Muito frequente no vocabulário de projetos, “programa”, nesse contexto, se refere usualmente a um estabelecimento prévio de funções ou usos estanques para os espaços que se pretende trabalhar. Também denominado “programa de necessidades”, reúne uma série de demandas ou propostas utilitárias e de atividades a serem abrigadas pelo projeto, podendo acompanhar metragens quadradas.

Programa: museu com cinco salas de exposição, setor administrativo, depósito, três banheiros, um café, uma lojinha. Programa: apartamento com dois quartos, uma suíte, um banheiro, sala de estar integrada à de jantar, uma cozinha. Programa: parque com área de descanso, de brinquedos para crianças, academia da terceira idade, ciclovias. Programa: zona urbana de uso misto, zona industrial, zona de residências unifamiliares, zona gastronômica e corporativa.

Radicalmente funcionalistas, esses programas norteiam e definem — mais que projetos — corpos, encontros e afetos. Um programa que programa organismo e meio. Ao impor supostas soluções ou modos de agir nos espaços e disciplinar usos e circulações, o programa canaliza experiências e produz hábitos, gestos e subjetividades. É até você perceber que está reproduzindo um programa que não é seu — como apontou o performer e professor Caio Riscado em conversa ¹² sobre performance e cidade —, demora...

Há projetos, no entanto, que operam de outros modos ¹³ e buscam revisar a questão programática, garantindo maior liberdade aos ditos “usuários” ao propor estruturas de usos indeterminados. Um exemplo é o projeto do arquiteto Bernard Tschumi construído entre 1982 e 1998 — o Parc de la Villette.

Elaborado a partir de três sistemas ou camadas — superfícies, linhas (caminhos) e pontos (estruturas metálicas) —, o parque tem uma área de 55 hectares. A camada de pontos, que ordena o projeto em grande medida, se organiza por uma malha, ou grelha, ortogonal de aproximadamente 120 metros na qual se dispõem as chamadas folies (loucura em francês): ¹⁴ 26 edificações distintas, pintadas em vermelho, que resultam de variações formais de cubos de 10 metros de aresta. Não possuindo, em sua maioria, funções pré-determinadas, esses espaços abrigam

12.

Essa conversa teve lugar no curso Performance e Arquitetura, ministrado pelos professores Caio Riscado e Yuri Quevedo em julho de 2019 na Escola da Cidade (SP).

programas informais, efêmeros e cambiantes, estabelecidos pelos corpos agentes do parque. Ainda que estejam todos cobertos de uma mesma tinta (monocromo vermelho que pontua o espaço e gera uma espécie de identidade visual), as diferenças formais e a abertura programática permitem atividades e interações diversas e uma maior determinação dos agentes estimulada pela indeterminação dos usos.

A operação formal abstrata do grid, sistema de grelha que caracteriza o campo, estende uma estrutura por toda a vasta superfície de modo a garantir um “desenvolvimento flexível e mutável” (CORNER, 2006, p. 31, tradução própria) da paisagem ao longo do tempo. A paisagem aqui, segundo o que projeto, engloba os processos, fluxos e corpos todos; incluindo as alterações formais que elaboram. Folies e rios de concreto, passos, falas e gestos enquanto elementos de paisagem. Ao operar por paradoxo, o grid de folies vermelhas, ao mesmo tempo em que ordena e torna legível a superfície, consente “autonomia e individualidade a cada parte” (CORNER, 2006, p. 61, tradução própria) — e a cada corpo que dela tome parte, possibilitando uma vasta gama de acomodações do, e no, campo.

E se o campo, como queria Stan Allen, é fundamentalmente um fenômeno horizontal de superfícies por vezes espessadas, penso o Parc de la Villette enquanto operação de campo pelo campo, que prepara chão e permite que ele se faça com o tempo: das feições de cidade e das intensidades que conferem dimensões outras aos planos.

De volta à questão dos programas, Tschumi opera, conforme descreve em seus desenhos, por uma “Desconstrução Programática” (Deconstruction Programmatique).¹⁵ Atendendo aos requisitos de atividades culturais, educacionais, esportivas e de lazer do concurso internacional que vence em 1982, o arquiteto opta por distribuir as demandas pelo terreno e propor edificações abertas às definições que se queira dar na ação desses espaços. Desse modo, agencia um programa de indeterminação parcial que foge dos padrões de uma mercado-lógica (sempre seguidos por programas funcionais): um reprograma. No parque, a repartição do programa de base (áreas construídas, cobertas e ao ar livre) é explodida diagramaticamente sobre o terreno e, então, recomposta em pontos distribuídos pela grade. Se algumas folies têm função (restaurante, café, posto de primeiros socorros), outras muitas não. Instauram-se essas estruturas, portanto, como o maior denominador comum da desconstrução proposta: o programa em ação.



Como aposta destas linhas e caminhos que venho construindo, gostaria de pensar uma outra possibilidade de programa em arquitetura e, especialmente, urbanismo. Nem o programa do uso que determina o espaço, nem a desconstrução programática do espaço que abriga a indeterminação dos usos. Entre resistência e aderência, determinação e indeterminação — um outro programa: o programa performativo enquanto prática projetual.

Intencionando operar por modos de existência imanentes — portanto, atentos à materialidade das coisas — e não previamente determinados, que disparem afetos outros e trabalhem por lógicas distintas das de mercado, função e reprogramação via indeterminação parcial de usos, me pergunto sobre a possibilidade de agenciar o “programa performativo”, conceito de Eleonora Fabião, em substituição a e em subversão dos arquitetônicos e urbanísticos determinantes. Definido pela professora, performer e teórica da performance a partir do texto 28 de novembro de 1947 - Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos, de Deleuze e Guattari (2012b), o programa performativo é o “motor da experimentação — enunciado [da performance] que norteia, move e possibilita a experiência” (FABIÃO, 2013, p. 1).

Programa: “Sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras de minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO. Exibir o chamado e esperar.” (FABIÃO, 2015, p. 12); Programa: “Cobrir com tapetes vermelhos caminhos — percursos marcados pelo ca-

13.

Tema desenvolvido em: CABRAL, Bárbara Silva da Veiga URBANISMOS DO CHÃO: o programa performativo nas feições urbanas. Orientação: Elizabeth Jacob; Caio Riscado. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Na primeira parte da dissertação, trabalho alguns modos de operação do conceito programa para além da abordagem funcional brevemente descrita aqui — modos de operação percebidos por meio de diferentes acontecimentos em arquitetura e urbanismo, em aposta à ideia de Penelope Dean (2006, p. 49) de que mais vale perguntar o que o programa “pode fazer” que buscar definir o que o programa é. Já na segunda parte do texto, sugiro a elaboração e ação de “programas performativos” (FABIÃO, 2008) como práticas de projeto e feição urbanas, propondo urbanismos performativos, da ação e do chão ao pensar práticas artísticas minhas, como TECIDO-NÃO-TECIDO, e de outras pessoas, Rio de Janeiro, 2021.

14.

Carlos Gonçalves Terra (1993, p. 6) destaca que o termo francês folie “denomina o monumento arquitetônico situado em um jardim e caracterizado por um certo grau de excentricidade ou inutilidade manifesta”. O autor aponta ainda que a palavra correspondente em inglês é folly e também se refere à loucura.

15.

Ver mais em: PARC DE LA VILLETTE. Bernard Tschumi Architects. Disponível em: <http://www.tschumi.com/projects/3/#>. Acesso em: 29, jun. 2021 Para visualizar o diagrama de Desconstrução Programática, acessar: PARC DE LA VILLETTE, 1983-1992. FRAC Centre - Val de Loire. Disponível em: <https://bit.ly/2Oo-QkRZ>. Acesso em: 29, jun. 2021.

minhar de corpos em solo urbano” (CABRAL, 2018, p. 71); Programa: “Um grupo de brasileiros, vestindo camisas com as inscrições 2016 (frente) e 1964 (costas), caminha lentamente, silenciosamente e de costas pelas ruas com as mãos espalmadas para baixo. Os pontos de início e término da caminhada são preestabelecidos em consonância a fatos históricos” (ELILSON, 2017, p. 25).

Vale notar que as práticas de programas performativos não são quaisquer; têm como potência “des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo” (FABIÃO, 2008, p. 237) — vetores disparados pelos exemplos acima. Desse modo, ações programadas em performance lidam com mundos por vias alternativas, visibilizando lógicas e sistemas estabelecidos, resistindo a eles, correndo por suas margens, rompendo-os ou os ignorando completa e intencionalmente. Criam, assim, situações de dissenso e dissonância nas mais diversas ordens: “econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...” (FABIÃO, 2008, p. 237). (Des)programam. 16

Ao reunir as “ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas” a serem realizadas sem ensaio prévio, Fabião propõe que “quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo—mais fluida será a experimentação”, de modo a garantir “precisão e flexibilidade” (FABIÃO, 2013, p. 4). Nesse sentido, poderíamos aproximar o programa performativo de uma estrutura ou grid a partir da qual encontros, agenciamentos, negociações e circulações afetivas outras serão deflagrados.

Ainda segundo a artista, o programa é um “procedimento composicional específico” (FABIÃO, 2013, p. 4) através do qual suspendem-se automatismos e hábitos — resistindo à passividade do pertencimento e ao torpor das aderências. As performances, colocadas a partir de programas e enquanto “composições atípicas”, são também “práticas de negociação e de criação de corpo” (FABIÃO, 2008, p. 245) — aqui e agora. Fazem corpo-cidade na medida em que são agidas.

A execução dos programas constrói, desse modo e de fato, espaço. Compõe espaço-corpo a realização de enunciações elaboradas contextual e, portanto, politicamente. Isso porque, importa lembrar, tais enunciados ou iniciativas devem ser inventados a cada vez, de modo a condizer com as questões em pauta e aderir aos contextos vigentes (FABIÃO, 2013, p. 5 e 10). Como as

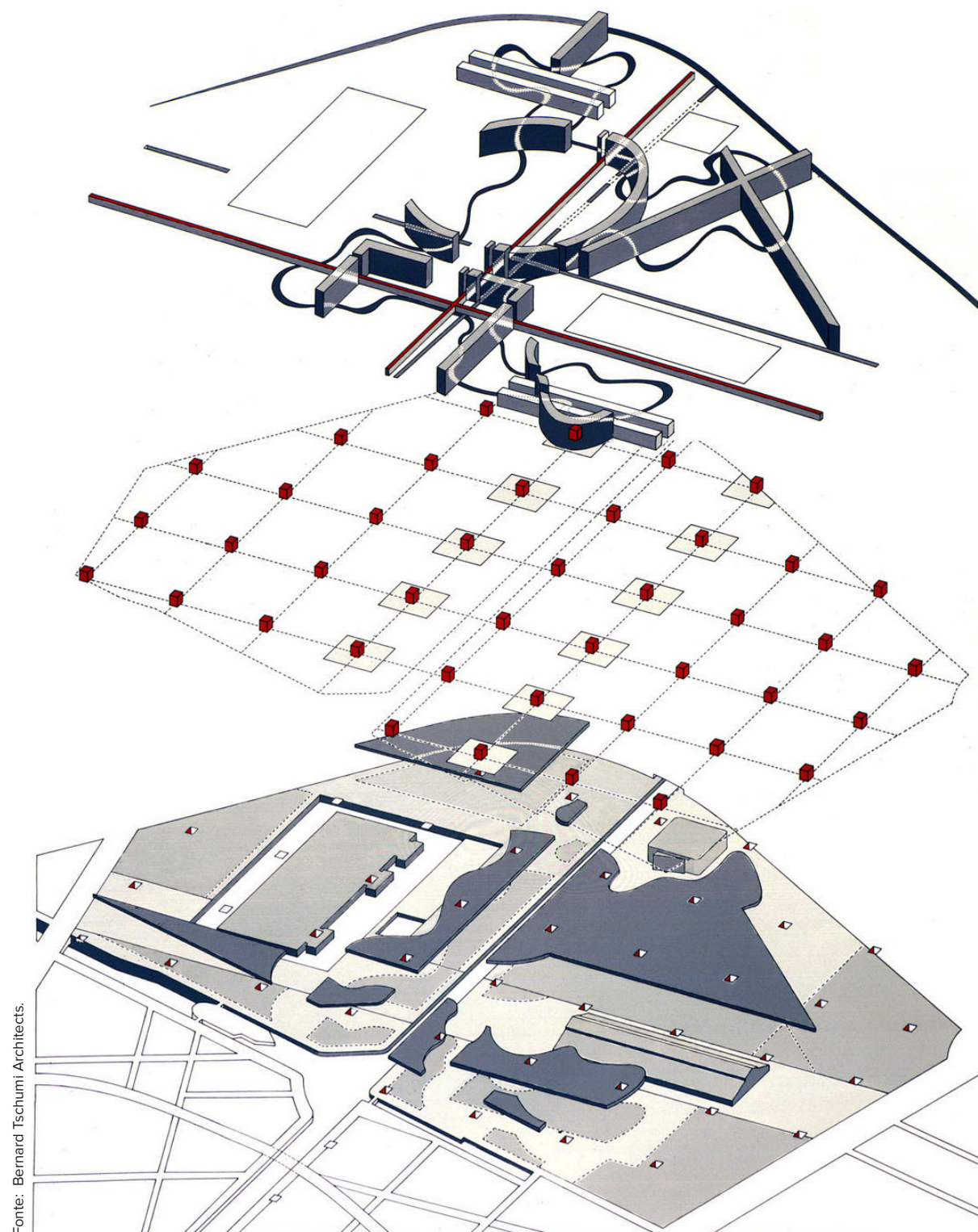
16.

“O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo [...]. Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio” (FABIÃO, 2008, p. 237).

políticas do chão, como os agenciamentos do desejo, como as preparações de um território que consideram os efêmeros, cotidianos. Dessas ideias me pergunto, ainda sem qualquer resposta, mas como quem se lança a experimentações: como pensar urbanismos agenciados por procedimentos composicionais frasais, contextuais e, portanto, políticos, que conformam situações dissensuais — tão fundamentais ao espaço urbano?

O programa performativo, enquanto prática urbanística que aqui proponho, operaria pela imanência do plano de consistência da cidade. Pelos desejos e pelo dissenso. Fazendo corpo com. Fato é que o programa performativo é da ordem da construção. Da ordem da ação. E do fazer. Implica uma fazeção de corpo todo — não mais e apenas dos braços para cima; prática usual em escritórios e escolas de arquitetura e urbanismo que debruçam corpos humanos sobre mesas, mapas e papéis, delimitando projeto a membros superiores e cabeças distantes das ruas.

Ressalto que convoco o programa aqui não como método de levantamento, mas enquanto prática efetiva de projeto urbano: de negociação e composição, a cada vez, de corpo-cidade; de desprogramação de corpo e meio; de criação de “situações políticas” que desautomatizam e turbinam a “relação do cidadão com a pólis” (FABIÃO, 2008, p. 237); de construção de cidades que se descrevem mais em termos de encontros, velocidades e potências que de formas e funções. O programa performativo, enfim, enquanto operador de um urbanismo imanente, do chão.



Fonte: Bernard Tschumi Architects.

Figura 4. Parc de la Villette, Paris, 1982–1998.



Figura 5. Parc de la Villette, Paris, 1994

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALGER, Douglas. The art of data center: A look inside. Nova Jersey: Prentice Hall, 2013.

ANDRAE, Anders S. G.; EDLER, Tomas. On global electricity usage of communication technology: Trends to 2030. Challenges, v. 6, n. 1, p. 117–157, 2015.

BANHAM, Reyner. The architecture of well-tempered environment. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

_____. High Tech and Advanced Engineering. In: GANNON, Todd. Reyner Banham and the Paradoxes of High Tech. Los Angeles: Getty Publications, 2017.

CISCO. Cisco anual internet report. 2018. Relatório. Disponível em: cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/executive-perspectives/annual-internet-report/white-paper-c11-741490.pdf. Acesso em: 2, jul. 2020.

DATA REPORTAL. Digital around the world. 2020. Relatório. Disponível em: <https://datareportal.com/global-digital-overview>. Acesso em: 7, dez. 2020.

DIGUET, Cécile; LOPEZ, Fanny. The spatial and energy impact of data centers on the territories. Angers: ADEME Report, 2019.

DUCCOURTIEUX, Cecile. La France esquisse des pistes pour faire payer plus d'impôts aux géants du Web. Le Monde, dez. 2012. Disponível em: https://www.lemonde.fr/economie/article/2012/12/20/la-france-esquisse-des-pistes-pour-faire-payer-plus-d-impots-aux-geants-du-web_1808875_3234.html. Acesso em: 5, mai. 2020.

EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: A arquitetura na era da mídia eletrônica. (1992) In: NESBITT, Kate (Org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica (1965–1995). Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 600 - 607

FARD, Ali. Grounding the Cloud. Tese (Mestrado) - Universidade de Harvard, Cambridge, 2018.

GALLAGER, Ryan; MOLTKE, Henrik. TITANPOINTE: The NSA's Spy Hub in New York, Hidden in plain sight. The Intercept, 2016. Disponível em: <https://theintercept.com/2016/11/16/the-nsas-spy-hub-in-new-york-hidden-in-plain-sight/>. Acesso em: 30, jun. 2020.

_____. The wiretaps rooms: The NSA's Hidden Spy Hub in eight U.S. Cities. The Intercept, 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/06/25/att-internet-nsa-spy-hubs/>. Acesso em: 30, jun. 2020.

GANNON, Todd. Reyner Banham and the Paradoxes of High Tech. Los Angeles: Getty Publication, 2017.

GLANZ, James. Power, pollution and the Internet. New York Times, 22, set. 2012. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/09/23/technology/data-centers-waste-vast-amounts-of-energy-belying-industry-image.html>. Acesso em: 20, mai. 2020.

GRAHAM, Stephen. Data Archipelagos. In: MAY, Kyle (Ed.). Data Space. Nova Iorque: CLOG, 2012, p. 20–22.

GREENPEACE. Clicking Clean: Who is winning the race to build a green internet?. Washington, 2017.

HOLT, Jennifer; VONDERAU, Patrick. "Where the internet lives" Data Center and Cloud Infrastructure. In: PARKS, Lisa; STAROSIELSKI, Nicole (Ed.). Signal Traffic: critical studies of media infrastructures. Chicago: Board of Trustees of the University of Illinois, 2015.

JOHN GERRARD. Works. Site do artista. Disponível em: <http://www.johngerrard.net/farm-pryor-creek-oklahoma-2015.html>. Acesso em: 20, mai. 2020.

KAHN, Louis. Forma e Design. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KOOLHAAS, Rem. Museum in the Countryside: Aesthetic of the Data Center. Architectural Design. Número especial: Machine Landscapes: Architectures of the post Anthropocene, Nova Jersey, v. 89, n. 1, p. 60–65, jan./fev. 2019.

_____. Nova York Delirante. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

METREVELI, Irakli. Georgian pensioner devastated after 'cutting Internet'. The Sydney Morning Herald, 9, abr. de 2011. Disponível em: <https://www.smh.com.au/technology/georgian-pensioner-devastated-after-cutting-internet-20110409-1d837.html>. Acesso em: 20, mai. 2020.

REINSEL, David; GANTZ, John; RYDNING, John. DataAge 2025, The Digitalization of the World: From Edge to Core. Massachusetts: IDC, 2018. Disponível em: <https://www.seagate.com/files/www-content/our-story/trends/files/idc-seagate-dataage-whitepaper.pdf>. Acesso em: 20, mai. 2020.

ROSER, Max; RITCHIE, Hannah; ORTIZ-OSPINA, Esteban. Internet. OurWorldInData, 2015. Disponível em: <https://ourworldindata.org/internet>. Acesso em: 5, dez. 2020.

TIC CULTURA 2018: Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros = ICT in culture 2018: survey on the use of information and communication technologies in Brazilian cultural facilities. Relatório bilingue. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/1/tic_cultura_2018_livro_eletronico.pdf. Acesso em: 30, nov. 2021.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

WISNIK, Guilherme. Dentro do Nevoeiro. São Paulo: Ubu, 2018.

YOUNG, Liam. Neo-machine: Architecture without people. Architectural Design. Número especial: Machine Landscapes: Architectures of the post Anthropocene, Nova Jersey, v. 89, n. 1, p. 6–13, jan./fev. 2019.



Desdobramentos de uma arquitetura do *Data Center* ¹

MICHEL ZISMAN ZALIS

Arquiteto pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.
michelzzalis@gmail.com

Introdução

“Eu não tenho ideia do que é a Internet” (METREVELLI, 2011). Foi o que disse Hayastan Shakarian, após ter sido presa por cortar um cabo enquanto procurava cobre para vender ao ferro velho. A georgiana de 75 anos foi acusada pelo rompimento do cabo que alimenta a infraestrutura da Internet da Armênia, deixando milhões de pessoas off-line. Por não ter acesso direto ao mar, os cabos de fibra ótica submarinos que conectam a Armênia aos grandes centros econômicos e culturais são recepcionados na zona industrial de Poti, no litoral da Geórgia. A partir daí, os cabos de fibra ótica, enterrados sob a paisagem caucasiana, chegam até ramais das operadoras de telefonia armênias que distribuem os dados de Internet em todo o país.

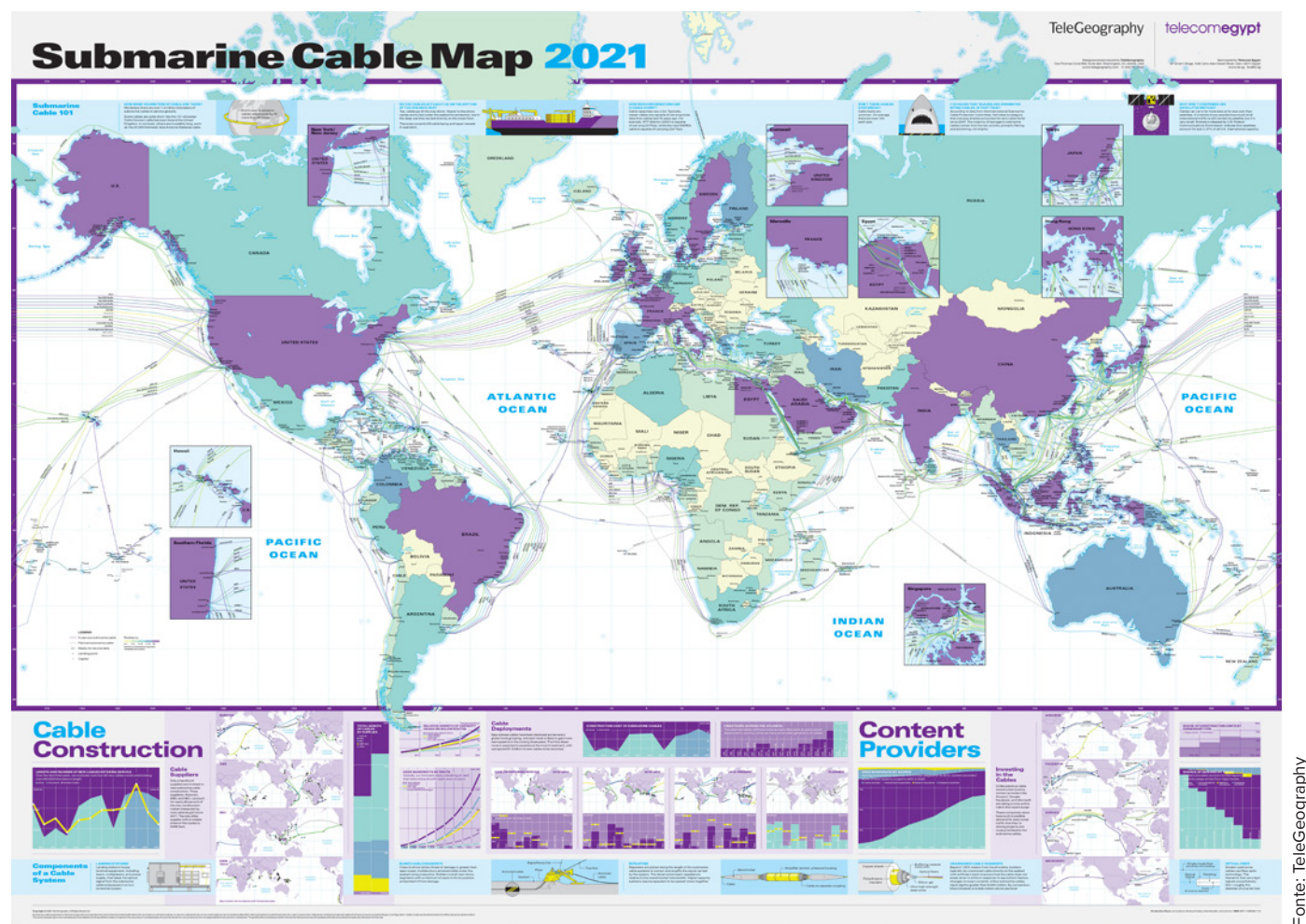
É pouco provável que Hayastan, até o incidente ocorrido em 2011, não tivesse se conectado à Internet, seja através de redes sociais, compras on-line ou até serviços públicos. Talvez não teria facilidade de explicar o que é a Internet, mas provavelmente reconheceria sua utilidade por meio de celulares ou computadores. Essa “ideia”, portanto, assim colocada por ela, não estaria relacionada de fato ao desconhecimento da existência da Internet, mas sim ao encobrimento da materialidade de sua infraestrutura. Além de evidenciar sua fisicalidade, Hayastan, com seu fortuito poder, revela a fragilidade dessa rede global de telecomunicações.

Sublinhada por suas terminologias como nuvem, wifi e bluetooth, a Internet é apresentada como uma entidade “(...) onipresente, efêmera, em todo lugar e em nenhum lugar” (YOUNG, 2019, p. 59, tradução do autor), comandada por empresas da chamada GAFAM, que, através de seus serviços de armazenamento de dados, têm atribuições que tangem a onipotência e onipresença. Essa percepção abastece um sentido interpretativo como algo que percorre a ordem do nebuloso, ofuscando a fisicalidade de sua infraestrutura de funcionamento, como coloca Guilherme Wisnik:

Metaforicamente, ela (a nuvem) nos aparece como um meio informe, transparente e cada vez mais acessível, que naturaliza, no entanto, as redes de poder a ela associadas, ocultando toda a gigantesca gama de infraestrutura física que existe para realizá-la e mantê-la em funcionamento 24 horas por dia segundo padrões seguros, com baterias e geradores suplementares. (WISNIK, 2018, p. 101)

1.

O presente artigo foi extraído de ZALIS, Michel. Entre Aparência e Performance: desdobramentos de uma arquitetura da Internet. Orientação: João Masao Kamita. Trabalho de Conclusão de Curso (Arquitetura e Urbanismo) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, jun. 2020.



Fonte: TeleGeography

Figura 1. Mapa de Cabos de fibra ótica Submarinos desenvolvido pela TeleGeography, 2019.

Ou seja, a nuvem se posiciona como uma ferramenta de abstração do funcionamento da Internet. Por um lado, acredita-se na proximidade com a tecnologia devido a sua autonomia, sua ubiquidade e a quase onipotência da interface, por outro lado, há um distanciamento real entre o usuário e a infraestrutura. O incidente da georgiana revelou, portanto, a falaciosa percepção de que a Internet funciona através de redes metafísicas que interconectam pessoas, empresas e governos ao redor do globo através de uma nuvem diluída no éter, derivando pelo ar. O fio fissurado, em realidade, participa de uma infraestrutura pesada de escala planetária transnacional (Fig. 1), composta por cabos, antenas, modems, prédios, leis e protocolos, esfomeada por recursos minerais e sedenta por água. Toda essa infraestrutura precisa estar sob um regime de alta segurança, no qual sistemas de vigilância se tornam um imperativo de sua existência.

2.

GAFAM é o acrônimo para Google, Apple, Facebook, Amazon e Microsoft.

3.

Banham começou a escrever o livro *Making Architecture: the paradox of high tech*, sobre a arquitetura High Tech, em 1987, seguindo a sugestão de seu editor Axel Menges. Após sua morte, em 1988, haviam apenas manuscritos da suposta introdução, que foram compilados e publicados como *High Tech and Advanced Engineering* (GANNON, 2017, p. 233).

O ocultamento desse sistema pode ser analisado a partir de sua performance legislada por uma velocidade imperceptível ao olho humano, como também por sua política de aparência que resguarda, esconde e defende. O pretexto da segurança dos dados se embaralha com a opacidade das dinâmicas de transição e domínio, que amplia a nebulosidade dos funcionamentos internos, se mantendo de forma abstrata para a maioria dos usuários.

A revelação da fisicalidade da Internet foi um alerta para meu Trabalho de Conclusão de Curso no ano de 2020, no qual busquei investigar as manifestações físicas da Internet e as possíveis interações entre sua infraestrutura e o campo da arquitetura. A pesquisa se utiliza da ambígua paridade conceitual entre aparência e performance postulada por Reyner Banham na comparação entre a bota de esqui Salomon Downhill e a bicicleta Moulton AM7, no que viria a ser a introdução de seu próximo livro sobre a arquitetura High Tech dos anos 1970.

A partir de leituras como essa, pode-se interpretar que, para Banham, projetos que se aventuram na aproximação com a tecnologia estão sujeitos a tal ambiguidade, haja vista que a aparência de um edifício é confrontada pela capacidade do olhar humano de compreender sua performatividade tecnológica. O processo arquitetônico de revelação coincide, portanto, na possibilidade de aliar a performance tecnológica com a aparência do edifício.

Desnudar, revelar, exibir e evidenciar são operações introdutórias no percurso investigativo de interpretação e análise de um sistema disposto em rede, descentralizado e quase invisível das errâncias do dia a dia. De todo modo, a presente pesquisa se dedicou a investigar pontos de interseção entre arquitetura, cidade e Internet na busca por possíveis caminhos da disciplina no debate contemporâneo sobre os desdobramentos da era digital.

4.

Do inglês, "centro de dados".

5.

Dados de abril de 2020 da quantidade de usuários de Internet no mundo (DATA REPORTAL, 2020).

Desdobramentos de uma arquitetura do Data Center

É só dar o sinal que, como um bumerangue, ondas de rádio são transmitidas de seu celular para seu roteador do wifi. Então, transformadas em fótons codificados, atravessam o cabo de rede da sua casa, que é ligado ao cabo de rede do prédio, que, por sua vez, se junta a uma grande estrutura de cabos enterrados debaixo das cidades para serem recepcionados em um ponto de intercâmbio de rede local. Lá, essa grande estrutura se aglutina a um cabo de maior capacidade — os chamados backbones — para então ser direcionado às estações de cabos submarinos, onde se concentram em cabos que atravessam os oceanos. Chegando à estação de recepção do país que lhe é direcionado, a informação percorre cabos e pontos de intercâmbio para chegar até algum Data Center, onde captura a informação e volta, possivelmente pelo mesmo caminho.

O Data Center é uma arquitetura em ampla expansão. Seu crescimento acompanha o exponencial crescimento de dados gerados e difundidos (Fig. 2), suscitando uma arquitetura baseada em oferta e demanda. Um relatório da International Data Company (REINSEL; GANTZ; RYDNIN, 2018, p. 6) estimou que, em 2018, haviam 33 Zetabytes (ZB) na chamada Datasphere — toda a esfera sistêmica dos dados — e previu que em 2025 chegará a 175ZB. Entretanto, a velocidade de acúmulo exponencial do software não é acompanhada pelos avanços do hardware, restando apenas a produção massiva de Data Centers para ser o armário utilitário para guardar toda a produção massiva de dados previstos nos próximos anos.

O Data Center oferece uma nova possibilidade para a arquitetura. Se a tradição humanista nos direcionou para uma construção dedicada à centralidade humana, a arquitetura de arquivamento de dados coloca em seu centro a máquina. Na mesma ótica da discussão sobre espaços serventes e servidos proposta por Louis Kahn (2010, p. 78), a paisagem do empilhamento de servidores reverbera sua etimologia como uma arquitetura servidora — mantém-se na periferia do núcleo na hierarquia espacial e concentra uma tecnologia disposta a servir à razão do projeto. Ampliando a escala de tal conceituação, rasgando os limites do envelope, o Data Center possui como função o armazenamento e processamento de dados de 4,57 bilhões de pessoas no mundo, que utilizam interfaces autônomas, abstraindo todo processo que lhes serve por trás. Esse movimento de olhar para arquitetura que serve, e não para a arquitetura que é servida, é um processo de revelação daquilo que não é usualmente visível (BANHAM, 1984, p. 12).

Data Centers não são prédios de fácil reconhecimento a partir de sua aparência. Por exemplo, um Data Center da empresa Equinix (Fig. 3) se encontra na esquina da Rua Voluntários da Pátria com a Rua Martins Ferreira, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. O edifício de esquina, revestido de pedras amarronzadas, é incorporado pelo contexto de altos prédios de escritórios e moradias na rua principal do bairro. Contudo, certos aspectos sugerem a presença de um Data Center. A tubulação exposta anexada à fachada indica uma adaptação da estrutura predial para alimentar um programa sedento por refrigeração. Tal fato pode ser também reparado por fotos de satélite, que mostram a massiva quantidade de máquinas de ar-condicionado no terraço do edifício. Seu térreo é circundado por uma grade preta e câmeras suspensas sob a marquise, que protege da chuva e do sol a pequena entrada de portas envidraçadas. A entrada é permitida por dois seguranças que guardam, atrás de um vidro à prova de balas, a recepção com o logo da Equinix, um signo que representa uma das maiores empresas de Data Center do mundo.

Um Data Center é, predominantemente, uma infraestrutura envelopada contendo gabinetes e computadores de alta tecnologia em um ambiente climatizado, circundada por um sistema de alta segurança. No caso do Equinix Botafogo, requalificou-se um prédio de escritórios para servir como essa estrutura de arquivamento tecnológica.

Equinix é uma empresa de Data Center de colocação, ou seja, que oferece hospedagem de servidores para clientes corporativos. As empresas podem adquirir espaço nos servidores ou até comprar uma quantidade de metragem quadrada privada para alocar sua própria biblioteca de dados. Dependendo da escala, esse tipo de edifício pode se instalar em centros urbanos, mais perto dos usuários e dos pontos de troca de tráfego. São lugares de interconexão de redes compartilhadas entre os provedores de Internet (DIGUET e LOPEZ, 2019, p. 18) — no caso do Brasil, as grandes empresas de telecomunicação: Oi, Tim, Claro e Algar.

A requalificação é facilitada em edifícios que já abrigaram tecnologias passadas, como pontos de telefonia, pois já oferecem um espaço técnico generoso, um piso resistente para aguentar a carga das máquinas, antenas e grandes espaços abertos (DIGUET e LOPEZ, p. 32). Esse é o caso do edifício 60 Hudson Street (Fig. 4), em Nova Iorque, construído pelo arquiteto Ralph Walker para hospedar a empresa de telégrafo Western Union. Hoje, o edifício acomoda diversas empresas de tecnologia de informação. A construção Art Déco de 1930 é um sintoma da cultura de congestão citada por Rem Koolhaas em seu manifesto retroativo sobre Nova Iorque. A “conquista de cada

“ Um Data Center é, predominantemente, uma infraestrutura envelopada contendo gabinetes e computadores de alta tecnologia em um ambiente climatizado, circundada por um sistema de alta segurança. ”

6.

Dados de abril de 2020 da quantidade de usuários de Internet no mundo (DATA REPORTAL, 2020).

quadra por uma estrutura única” (KOOLHAAS, 2008, p. 151) se apresenta como um grande monolito lapidado sob custódia da Lei de Zoneamento de 1916 — o famigerado “bolo de noiva” que oferece pequenos terraços. Nestes, são percebidas as condensadoras de ar-condicionado distribuídas verticalmente nos espaços que lhe cabem, transformando esse edifício em uma grande máquina limitada pela retícula nova-iorquina. É um prédio feito para máquinas, diferentemente de seu entorno, onde a corrida fálca para o céu agrupa empresas e habitações que mantêm a congestão e vitalidade urbana de Nova Iorque.

Se o elevador é o facilitador da tecnologia do fantástico (KOOLHAAS, 2008), que se manifesta na sobreposição de andares desconexos, são os prismas verticais onde passam os cabos e tubos que permitem o funcionamento da tecnologia digital. Assim, cria-se uma relação entre a retícula racionalista de Manhattan e a retícula racionalista do Data Center. Enquanto programas autônomos e desconexos se empilham na simultaneidade dinâmica e heterogênea do arranha céu, servidores são empilhados até o limite industrial de um gabinete — sua altura de fabricação (cerca de 2 metros) — que acumula, a cada andar, variáveis subjetividades, memórias, planilhas e documentos. Nesse caso, a lobotomia, como Koolhaas coloca, é a mesma. Se

o indecifrável 60 Hudson Street “poupa ao mundo externo as agnias das mudanças contínuas que grassam” (KOOLHAAS, 2008, p. 126), em seu interior, a aparência externa do monolito eletrônico não oferece nenhuma pista para o seu funcionamento interior.

Dessa forma, é importante criar estratégias de identificação dessa tipologia. Enquanto um Data Center urbano está suscetível a limitações — tal como a quantidade de servidores disponibilizados levando em conta a impossibilidade de expansão, a quantidade de equipamentos de resfriamento necessária para mantê-los e a quantidade de energia consumida que uma cidade pode suportar —, “instalações gigantescas estão aparecendo sobre belas paisagens” (KOOLHAAS, 2019, p. 64, tradução do autor). Em áreas rurais, onde espaço disponível e a quantidade de energia gerada são abundantes, a capacidade de ampliação e multiplicação se potencializa — é onde se desenvolve uma paisagem decorrente do crescimento da infraestrutura da Internet, pela multiplicação de edifícios inexpressivos que podemos confundir com tipos familiares, como uma fábrica ou um shopping center do subúrbio estadunidense. Sobretudo, um olhar atento perceberia as nuances formais desses “galpões não decorados” que incorporam sua performance tecnológica.

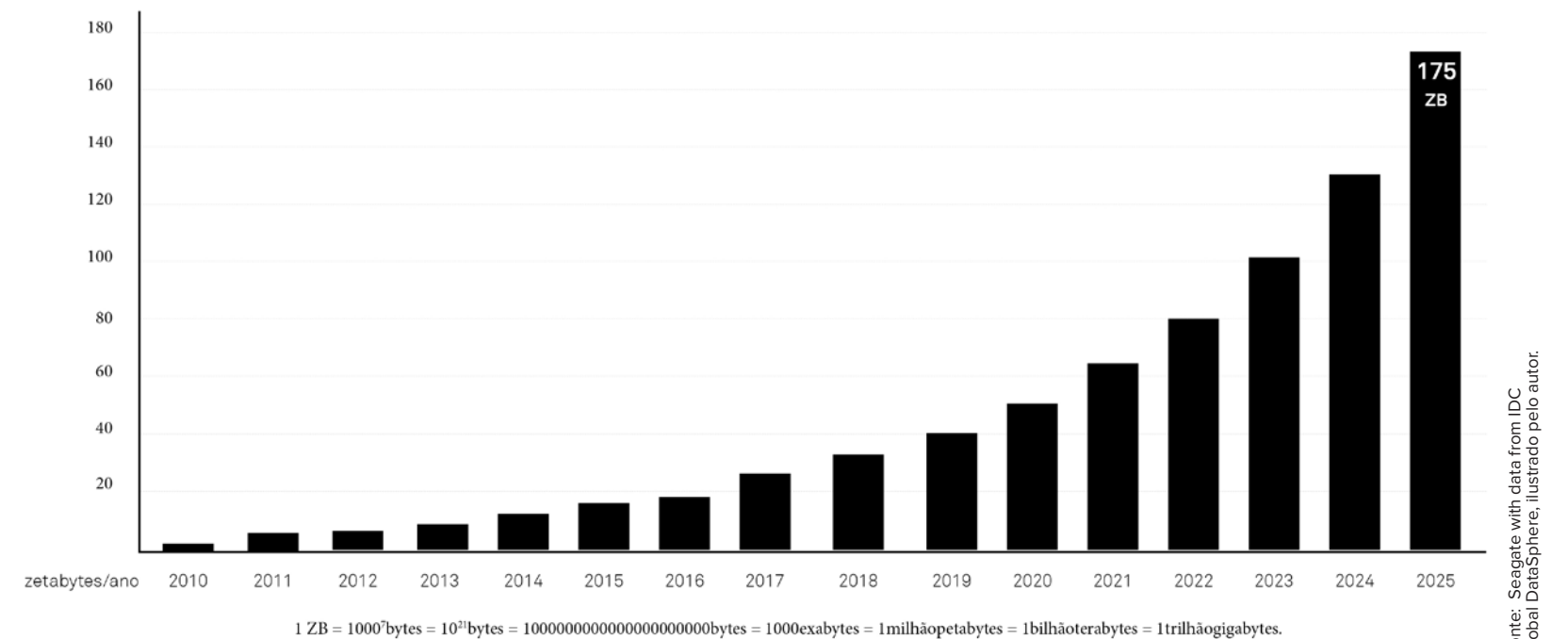


Figura 2. Gráfico da previsão de crescimento da geração de dados até 2025, 2018.

Fonte: Seagate with data from IDC Global DataSphere, ilustrado pelo autor.

O Data Center não permite ventilação natural, são grandes envelopes fechados sem janelas. A temperatura deve ser mantida na faixa dos 22 graus Celsius para equilibrar o vento quente de exalação das máquinas e manter a umidade na faixa dos 0,006g/kg, evitando o aquecimento das máquinas ou condensação de água. Sobre um piso aberto, uma paisagem de malha regular horizontal é habitada por colunas e colunas de gabinetes de servidores, que armazenam os dados que compõem a história coletiva digital (Fig. 5). Não há demanda para luz natural, restando apenas o piscar das luzes dos servidores, como vagalumes que brilham ao receber um sinal de interação, que se intercalam com as luzes frias que iluminam o solitário trabalho dos técnicos de servidores (YOUNG, 2019, p. 8).⁷

Todo esse aparato tecnológico requer grandes infraestruturas de resfriamento. Ao visualizar as fotografias de John Gerrard em sua série Farm (Fig. 6)⁸ é possível observar o contraste formal entre a infraestrutura acoplada e a arquitetura em si como uma hiperbolização da serventia espacial. O interessante é o contraste da tecnologia exposta nas fachadas do edifício, digna do paradigma mecânico, que serve aos servidores no interior do edifício, pertencentes ao paradigma eletrônico (EISENMAN, [1992], 2013) e legislados por outros protocolos: dos bytes e da hipervelocidade. É justamente a quantidade anormal de uma infraestrutura exposta que se tornou um signo para identificação de um Data Center, tal como a cruz identifica a igreja.

Impactos Energéticos

Esse cenário de um maquinário pesado representa, também, uma arquitetura agressiva ao meio ambiente. Em um relatório sobre os impactos energéticos e espaciais dos Data Centers, as francesas Celile Diguët e Fanny Lopez avaliam que os principais problemas de energia e de recursos se resumem principalmente a: fome de energia das infraestruturas de resfriamento; redundância necessária para manter um backup no caso de qualquer colapso; excesso e falta de efetividade dos servidores; e o longo ciclo de vida de metais raros e sílica usados para os equipamentos eletrônicos e digitais em comparação a sua rápida obsolescência (DIGUËT e LOPEZ, 2019).

Como já mencionado, o resfriamento das salas é vital para a funcionalidade dos servidores. Cada servidor funciona como um computador, o qual necessita de ventiladores internos para liberar o ar quente consequente da atividade. Ar, este, que é

liberado pela sua parte traseira. Uma fileira de gabinetes com dezenas de servidores libera uma quantidade significativa de ar quente, gerando ilhas de calor intercaladas. Dessa forma, se utiliza um sistema de resfriamento a partir de um piso elevado que faz o ar frio, mais denso, expelir o ar quente para os exaustores.

Em um artigo notável sobre a poluição gerada pelos centros de dados, o jornalista estadunidense James Glanz (2012) sinaliza a quantidade exagerada de energia consumida, na qual apenas um prédio pode representar a quantidade de energia de uma cidade média. Segundo Glanz, em 2010, foram utilizados 78 bilhões de KW/h, cerca de 2% da energia utilizada em todo os EUA naquele ano.

O alto gasto energético se refere também à responsabilidade de manter os servidores sem qualquer interrupção. Não deve haver espaço para qualquer ameaça, como possíveis quedas de energia, de tal forma que existem salas com grandes motores de combustão a óleo diesel (Fig. 7), potente poluente do ar, à espera de quaisquer problemas para serem acionados e autossustentar o Data Center por alguns dias. Porém, como os geradores demoram alguns minutos para começar a operar, pilhas e pilhas de baterias automaticamente despertariam para manter os servidores ligados durante esse hiato em uma potencial catástrofe.

Uma outra medida para evitar o colapso dos dados é a redundância, pela qual os dados são replicados duas ou três vezes em mais de um Data Center, possivelmente em diferentes países. O que nos leva a crer que existem prédios de gastos energéticos exorbitantes, danosos ao meio ambiente, com apenas a função de dar apoio emergencial. A lógica da infraestrutura da nuvem é enraizada no excesso, redundância e contingenciamento, governados pelo preparo para o pior dos cenários. Basicamente, uma arquitetura na iminência de uma emergência.

De acordo com a ONG Greenpeace (2017), se o sistema da Internet fosse um país, que agrupa, além dos Data Centers, a produção de eletrônicos, a utilização de interfaces e toda a infraestrutura de funcionamento estaria em terceiro lugar no ranking de consumo energético mundial, atrás apenas da China e dos EUA. O sistema cresce exponencialmente e é potencializado pelo processo de digitalização que cada vez mais se faz de todas as instâncias da vida humana. Seu excesso de redundância, o alto gasto energético e a obsolescência programada transformam o Data Center em uma “tipologia construtiva quintessencial da era da informação” (FARD, 2018, p. 69, tradução do autor).

7.

Liam Young, na abertura da edição especial da *Architectural Design, Machine Landscapes*, afirma que apenas um engenheiro de Data Center do Facebook é capaz de monitorar 25 mil servidores (YOUNG, 2019, p. 8).



Fonte: Matheus Amorim.

Figura 3. Data Center da Equinix no Bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, 2020.

8.

Após ter sido recusada uma visita a um Data Center solicitada ao Google, Gerrard contratou um fotógrafo e um helicóptero para retratar o edifício. O trabalho se utiliza das fotografias para pesquisar e usar como molde para renderizar vídeos e imagens hiper-realísticos do Data Center do Google em Oklahoma. A simulação foi feita com os mesmos softwares para modelar videogames, abordando o tema da computação através da computação em si.



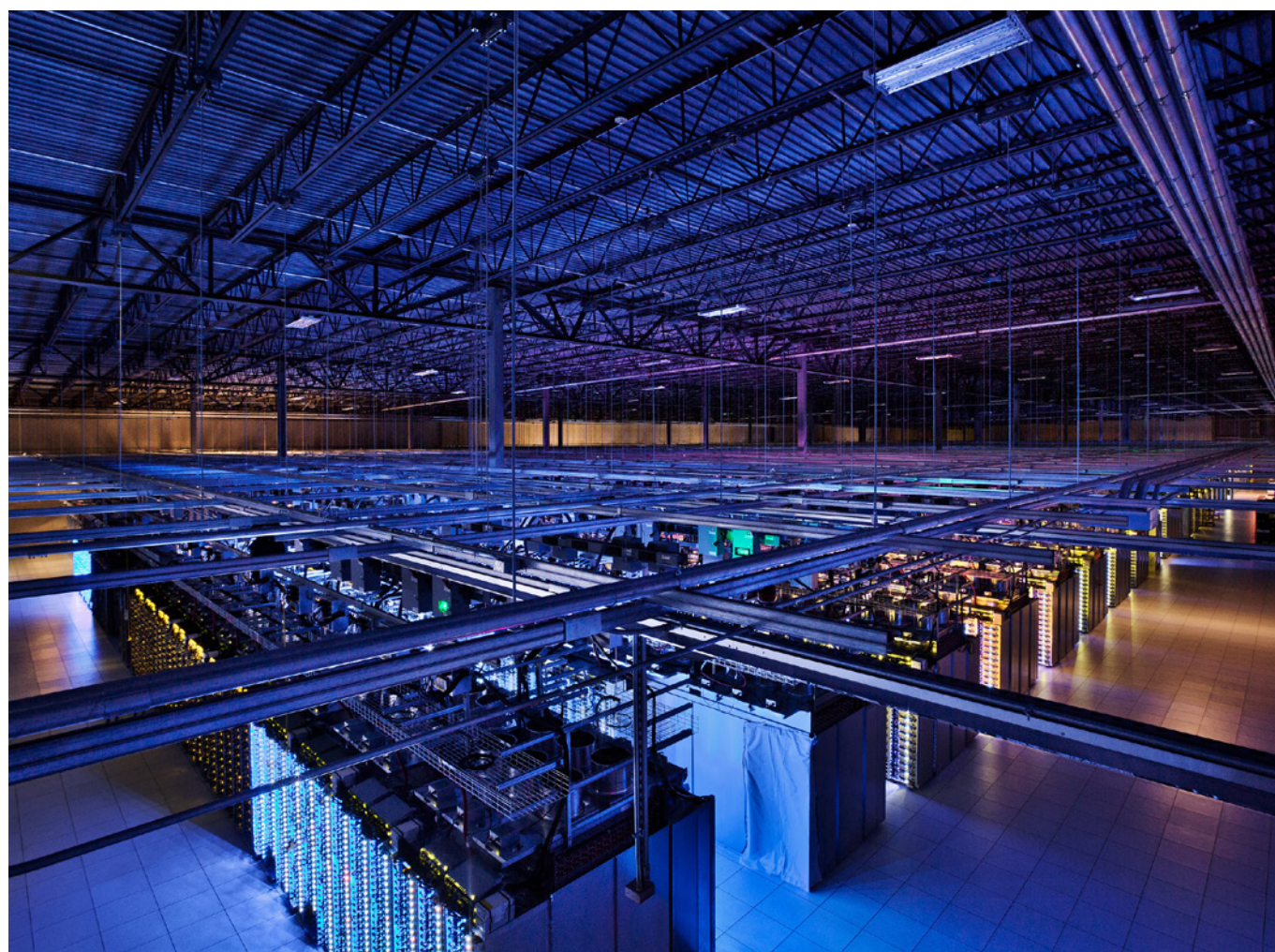
Fonte: Musik Animal, Wikimedia Commons.

Figura 4. 60 Hudson Street, Nova Iorque, 2015.

A empresa de tecnologia Cisco (2018) prevê um crescimento exorbitante da utilização das tecnologias da informação até 2023, no qual equipamentos ligados à Internet chegarão à marca de 15 bilhões. Uma previsão feita por Anders S. G. Andrae e Tomas Edler (2015, p. 137) prevê que, em 2030, o pior cenário incluiria 51% da energia mundial sendo consumida somente por equipamentos pertencentes à Internet das coisas.

É uma geração de informação que pode não possuir qualquer importância e nunca mais ser revisitada, porém é guardada em edifícios sob um regime de alta segurança, dependentes do consumo massivo de recursos energéticos. Anders e Tomas (2015, p. 133) mencionam também que até 2030 os Data Centers podem ser responsáveis por 13% do consumo energético do planeta.

Como já indicado, a relação direta entre o acúmulo crônico de dados e a reprodução em massa dos Data Centers propõe uma condição contemporânea dominada pela tecnologia de informação que prevê cada vez mais o desgaste do meio ambiente. Nesse sentido, os processos de modernização se apresentam na condição de hipervalorização e preservação do mundo digital, escorados por montes de lixo eletrônico (Fig. 8) distribuídos pela periferia do planeta, que evidenciam o resultado de uma obsolescência programada amparada pelo avanço tecnológico. O Data Center se encontra como o guardião dessa digitalização, com a responsabilidade de defender, manter e assegurar que aquilo guardado nunca seja esquecido.



Fonte: Divulgação Google.

Figura 5. Data Center Google, Iowa, EUA.



Fonte: Brake Gowrillu, John Gerrard.

Figura 6. Registro do Data Center Google em Oklahoma para a série Farm, 2015.

Aparência performática de segurança

Sua importância e responsabilidade de ser guardião das memórias digitais de indivíduos, empresas e governos ao redor do globo exigem a necessidade de um complexo sistema de segurança, como bolhas dentro de bolhas. Senhas, cartões, reconhecimento facial, sensores de movimento e muitas câmeras de vigilância mantêm a integridade do sistema de dados. Os Data Centers mais seguros possuem até uma balança na porta de acesso para garantir o mesmo peso da pessoa que entrou e que saiu. Como há espaço para desconfiança, cria-se um teatro publicitário da vigilância, pois todos os usuários devem confiar na empresa para depositar suas vidas em bytes. Não é suficiente ser seguro, há de parecer seguro.

Por esse motivo, a segurança performática do Data Center pode, também, recorrer a uma aparência performática de segurança. A necessidade de ser um lugar seguro levou certas empresas a buscarem arquiteturas pré-existen-

tes que são aparentemente seguras, como afirma Stephen Graham: Além de sua aparência protetiva, empresas utilizam a imagem atraente do contraste entre o vernacular e o tecnológico para desenvolver um conteúdo publicitário, se aproveitando de um cenário irreverente para atrair empresas e usuários.

“ O Data Center se encontra como o guardião dessa digitalização, com a responsabilidade de defender, manter e assegurar que aquilo guardado nunca seja esquecido.”

(...) longe dos principais centros metropolitanos, silos de mísseis balísticos, minas de sal fechadas e fortes antiaéreos estão sendo transformados em centros de armazenamento e backup de dados. Eles oferecem instalações de arquivamento de dados ultra seguras, usando o regolito acumulado da arquitetura militar abandonada desde o final do século XX. (GRAHAM, 2012, p. 20, tradução do autor)

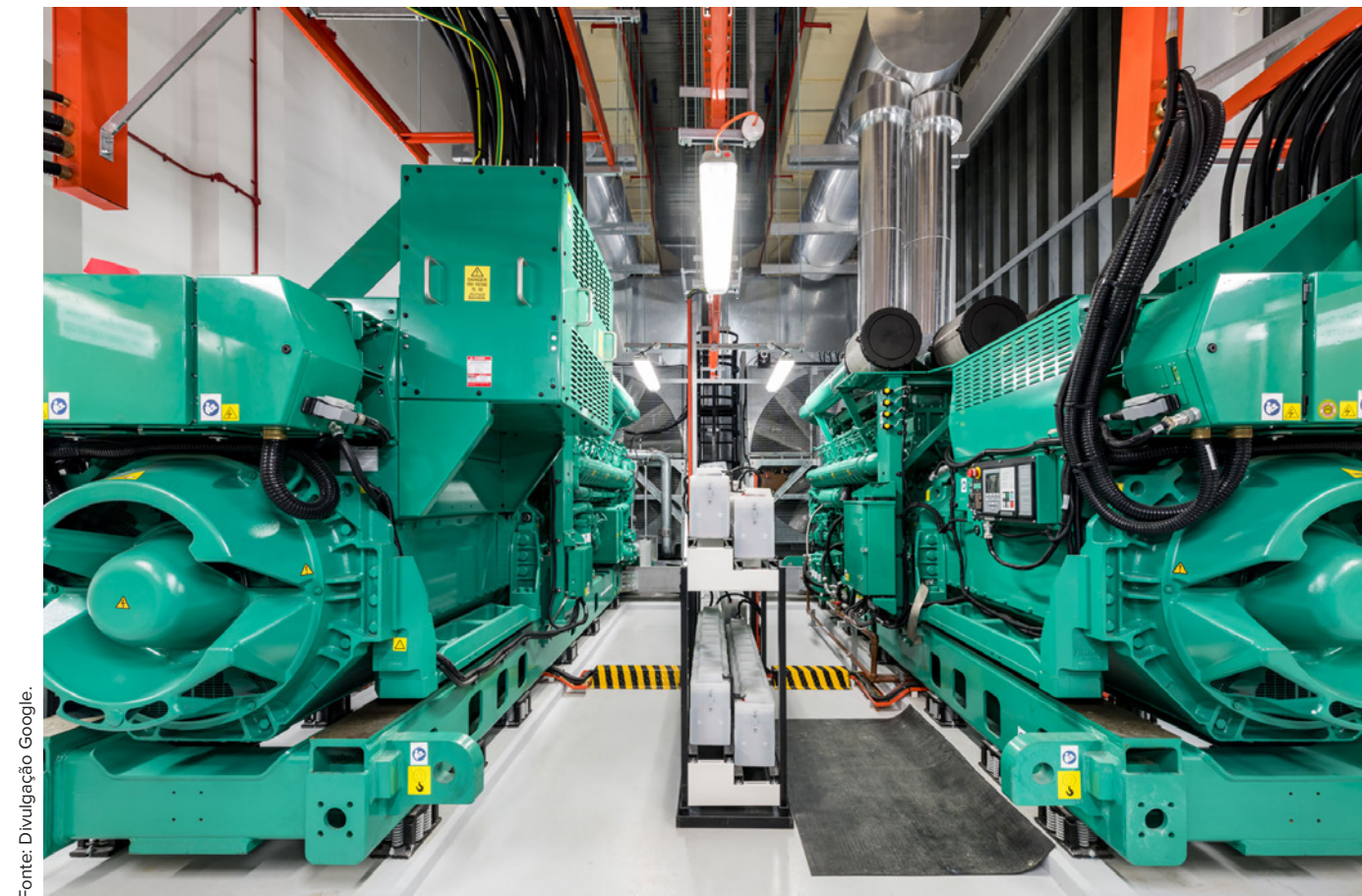
Esse é o caso da Bahnhof AB (Fig. 9), na Suécia, que opera 30 metros abaixo do chão, em um antigo bunker originalmente usado para proteger civis de possíveis ataques nucleares durante a Guerra Fria. Projeto do escritório sueco Albert France-Lanord Architects, o Data Center, inaugurado em 2008, “oferece vistas particularmente dramáticas, completas com motores a diesel de submarinos alemães para backup e paredes de pedra brilhantes e sem janelas, protegendo servidores que piscam, empilhados no subsolo” (HOLT e VONDERAU, 2015, p. 72, tradução do autor). As referências aos filmes de ficção científica ou os antigos James Bond — um briefing do cliente (ALGER, 2013, p. 60) — remetem a uma intencionalidade de criar uma aparência baseada na estética futurista, enraizada em filmes como Star Trek e 2001: Uma odisseia no espaço, nos livros de William Gibson como Neuromancer, ou nos programas de TV como Os Jetsons, que guiam uma ideia coletiva dos impactos estéticos da tecnologia, influenciando a imagem desses artefatos. Entre os panos de vidro e os revestimentos metálicos, um paisagismo artificial com cachoeiras e máquinas de fazer fumaça transformam esse bunker de dados em uma miscelânea de nostalgia militar, tecnologia avançada e cenografia publicitária.

Já o Swiss Fort Knox, autoproclamado como o Data Center mais seguro da Europa, se localiza dentro dos Alpes Suíços. As duas sedes, a 10km de distância, operam em dois bunkers desativados da Guerra Fria. Além de ser dentro de uma montanha, oferecendo risco mínimo à infraestrutura, a empresa oferece um sistema de vigilância de alarmes, seguranças treinados, câmeras, controle de biometria, salas privadas de servidores e diversos outros sistemas para manter tranquilos aqueles que lá arquivam seus dados. Além disso, inclui um hotel para convidados conhecerem a instalação e acesso direto a um aeroporto internacional. Seu sistema de resfriamento é também exclusivo, por meio da extração de águas glaciais em um lago subterrâneo profundo.

“[...] ver as fotos dos centros de dados, publicadas pela própria empresa, parece revelar uma arquitetura que está normalmente por trás dos panos, [...]”

9.

Ex-analista de sistema da Agência Central de Inteligência (CIA) e da Agência Nacional de Segurança (NSA) que tornou público, em 2013, documentos sigilosos que revelaram um sistema de vigilância global operado pelo Governo dos Estados Unidos.



Fonte: Divulgação Google.

Figura 7. Geradores a diesel, Data Center Google, Singapura.

Assim como esse, existem muitos outros, como o The Bunker, na Inglaterra, o Cavern Technologies, nos Estados Unidos, o Data Bunker, no Canadá, ou o CyberBunker, na Alemanha. É notável que a publicidade da segurança começa no próprio nome, sinalizando o lugar pelo seu programa de origem em um contexto bélico, antes da requalificação.

De certo modo, ver as fotos dos centros de dados, publicadas pela própria empresa, parece revelar uma arquitetura que está normalmente por trás dos panos, como uma possível política de transparência. Entretanto, como afirmam Jennifer Holt e Patrick Vonderau (2015, p. 74, tradução do autor), “precisamos reconhecer que muitas das operações, padrões e dispositivos que estamos tentando descrever ao analisar a infraestrutura digital permanecerá oculta, trancada ou, em termos de engenharia, uma ‘caixa preta’”. Seu próprio sistema de segurança e os locais

escolhidos, na verdade, revelam que o Data Center é um lugar a ser escondido.

O caso do Edifício 33 Thomas Street, em Nova Iorque, pode contribuir para o debate sobre Data Center e segurança. Projetado em 1974 pelo arquiteto estadunidense John Carl Warnecke, o arranha-céu não possui nenhuma janela, apenas orifícios para ventilação no 10º e 29º andar. Um grande monolito revestido de granito sueco, construído para ser a central de telefonia da AT&T, remete à imagem de um abrigo vertical para suportar um ataque nuclear em um mundo imerso na Guerra Fria. Porém, uma investigação (GALLAGER e MOLTKE, 2016) feita pelo canal de jornalismo The Intercept a partir dos documentos vazados por Edward Snowden, em 2013, revelou que a aparência performática de segurança pode ser explicada pela relação obscura entre a Agência de Segurança Nacional dos Estados Unidos (NSA) e a AT&T.



Fonte: Jürgen Horn, Ghana Travel Blog, <https://ghana.for91days.com/>.

Figura 8. Lixão eletrônico, Agbogbloshie, Acra, Gana, 2019.

Com o codinome TITANPOINTE, os documentos revelados levam a crer que o Edifício 33 Thomas St. (Fig. 10) é um local de vigilância da NSA, onde seriam feitas intercepções de ligação, processamentos e arquivamentos de dados obtidos com grampeamento da Organização das Nações Unidas, Fundo Monetário Internacional e Banco Mundial em diversos países. Os fatos de o arquiteto John Carl Warnecke ter projetado diversos edifícios institucionais para o governo e ter construído outros prédios para AT&T demonstram uma possível relação entre a empresa de telecomunicação e a NSA.

A descoberta de outros Data Centers da NSA (GALLAGER e MOLTKE, 2018) com uma semelhante aparência performática de segurança são documentos reais dos aspectos obscuros da política de transparência de dados e, principalmente, das potencialidades governamentais de vigilância e da falta de privacidade dos cidadãos. As revelações de Snowden sobre os programas de vigilância global feita pela NSA despertaram um maior foco sobre como os dados e as informações privadas são gerenciados e, principalmente, as formas de armazenamento e fluência da Internet. É possível afirmar, portanto, que o Data Center é uma tipologia arquitetônica estrutural para a manutenção de um modelo de sociedade na qual a vigilância desempenha papel primordial. Dessa forma, a revelação dos lugares em que estão tais Data Centers e toda sua infraestrutura global representam uma luta política pela transparência dos dados e, sobretudo, das vicissitudes de um sistema, que permanece oculto e distante de seus usuários.

Considerações Finais

A conceituação política por trás dos aspectos transcendentais da Internet deve mover a disciplina da arquitetura a buscar uma possível resistência debruçada na materialidade visível, sensível e real. A revelação e conscientização do poder dessa infraestrutura não deve depender de incidentes repentinos como de Hayastan Shakarian, mas da contínua investigação dos impactos ambientais, sociais, urbanos e paisagísticos decorrentes da ampliação de uma infraestrutura global. De Data Centers a Cabos Submarinos, de infraestruturas urbanas à Internet das coisas, a fisicalidade da Internet desempenha um papel fundamental nas questões econômicas, sociotécnicas e ambientais dentro das geografias em que estão enraizadas, revelando-se como um proeminente articulador dos processos urbanos que estão remodelando a

geopolítica planetária. Organizando em diversos territórios, interagindo com diversos agentes e revelando arquiteturas pouco interpretadas, a centralidade vital da infraestrutura em uma sociedade cada vez mais conectada reverbera desafios existentes, mas cada vez mais complexos, como processos de urbanização, acesso desigual e alto impacto ambiental.

Nesse sentido, os processos de digitalização da vida, intensificados durante a pandemia de COVID-19, se expandiram no trabalho, educação, economia e políticas públicas, nas quais a transposição de átomos para bytes se torna um subterfúgio para a continuidade. O que tornou ainda mais visível a desigualdade no acesso à Internet no Brasil, país que ocupa o quarto lugar (ROSER; RITCHIE; ORTIZ-OSPINA, 2015) no ranking de número absoluto de usuários de Internet, mas que não conta com uma infraestrutura universal de telecomunicações. Exemplos recentes, como o programa federal de auxílio emergencial — no qual, no primeiro momento, era necessário acessar o aplicativo da Caixa Econômica Federal para realizar o cadastramento —, ou o acesso desigual a plataformas de pedagogia digital — para o qual

muitos estudantes e escolas da rede pública não conseguiram se adaptar — descortinou desafios significativos para um país com cerca de 70 milhões de pessoas off-line (TIC CULTURA 2018, 2019) e outros 70 milhões sem acesso de alta velocidade ou qualidade. Assim, o debate sobre o acesso à Internet se estende junto com novos conceitos de cidadania. Se para exercer a cidadania precisamos estar conectados, o acesso à infraestrutura de Internet deve ser um direito fundamental.

De fato, o acesso à Internet está relacionado à forma como sua infraestrutura está distribuída pelo território. Assim, amplia-se a necessidade da análise urbana e arquitetônica dessa infraestrutura. A revelação dos Data Centers deve se juntar a pesquisas sobre backbones, cabos de fibras ópticas, antenas e transmissões por satélite, a partir da análise de suas especificidades e como esses componentes se relacionam com as geografias que estão inseridas. Assim, contribuir para territorializar essa desigualdade e estimular interpretações dos diversos processos de urbanização decorrentes da infraestrutura da Internet.



Fonte: Åke Eison Lindman.

Figura 9. Data Center Bahnhof AB, Suécia.



Fonte: Jim.henderson, Wikimedia Commons.

Figura 10. 33 Thomas Street, Nova Iorque, 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALGER, Douglas. *The art of data center: A look inside*. Nova Jersey: Prentice Hall, 2013.

ANDRAE, Anders S. G.; EDLER, Tomas. On global electricity usage of communication technology: Trends to 2030. *Challenges*, v. 6, n. 1, p. 117–157, 2015.

BANHAM, Reyner. *The architecture of well-tempered environment*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

_____. High Tech and Advanced Engineering. In: GANNON, Todd. *Reyner Banham and the Paradoxes of High Tech*. Los Angeles: Getty Publications, 2017.

CISCO. *Cisco anual internet report*. 2018. Relatório. Disponível em: [cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/executive-perspectives/annual-internet-report/white-paper-c11-741490.pdf](https://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/executive-perspectives/annual-internet-report/white-paper-c11-741490.pdf). Acesso em: 2, jul. 2020.

DATA REPORTAL. *Digital around the world*. 2020. Relatório. Disponível em: <https://datareportal.com/global-digital-overview>. Acesso em: 7, dez. 2020.

DIGUET, Cécile; LOPEZ, Fanny. *The spatial and energy impact of data centers on the territories*. Angers: ADEME Report, 2019.

DUCCOURTIEUX, Cecile. La France esquisse des pistes pour faire payer plus d'impôts aux géants du Web. *Le Monde*, dez. 2012. Disponível em: https://www.lemonde.fr/economie/article/2012/12/20/la-france-esquisse-des-pistes-pour-faire-payer-plus-d-impots-aux-geants-du-web_1808875_3234.html. Acesso em: 5, mai. 2020.

EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: A arquitetura na era da mídia eletrônica. (1992) In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica (1965–1995)*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 600 - 607

FARD, Ali. *Grounding the Cloud*. Tese (Mestrado) - Universidade de Harvard, Cambridge, 2018.

GALLAGER, Ryan; MOLTKE, Henrik. TITANPOINTE: The NSA's Spy Hub in New York, Hidden in plain sight. *The Intercept*, 2016. Disponível em: <https://theintercept.com/2016/11/16/the-nsas-spy-hub-in-new-york-hidden-in-plain-sight/>. Acesso em: 30, jun. 2020.

_____. The wiretaps rooms: The NSA's Hidden Spy Hub in eight U.S. Cities. *The Intercept*, 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/06/25/att-internet-nsa-spy-hubs/>. Acesso em: 30, jun. 2020.

GANNON, Todd. *Reyner Banham and the Paradoxes of High Tech*. Los Angeles: Getty Publication, 2017.

GLANZ, James. Power, pollution and the Internet. *New York Times*, 22, set. 2012. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/09/23/technology/data-centers-waste-vast-amounts-of-energy-belying-industry-image.html>. Acesso em: 20, mai. 2020.

GRAHAM, Stephen. Data Archipelagos. In: MAY, Kyle (Ed.). *Data Space*. Nova Iorque: CLOG, 2012, p. 20–22.

GREENPEACE. *Clicking Clean: Who is winning the race to build a green internet?*. Washington, 2017.

HOLT, Jennifer; VONDERAU, Patrick. “Where the internet lives” Data Center and Cloud Infrastructure. In: PARKS, Lisa; STAROSIELSKI, Nicole (Ed.). *Signal Traffic: critical studies of media infrastructures*. Chicago: Board of Trustees of the University of Illinois, 2015.

JOHN GERRARD. *Works*. Site do artista. Disponível em: <http://www.johngerrard.net/farm-pryor-creek-oklahoma-2015.html>. Acesso em: 20, mai. 2020.

KAHN, Louis. *Forma e Design*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KOOLHAAS, Rem. Museum in the Countryside: Aesthetic of the Data Center. *Architectural Design*. Número especial: Machine Landscapes: Architectures of the post Anthropocene, Nova Jersey, v. 89, n. 1, p. 60–65, jan./fev. 2019.

_____. *Nova York Delirante*. São Paulo: Cosac Naify. 2008.

METREVELI, Irakli. Georgian pensioner devastated after ‘cutting Internet’. *The Sydney Morning Herald*, 9, abr. de 2011. Disponível em: <https://www.smh.com.au/technology/georgian-pensioner-devastated-after-cutting-internet-20110409-1d837.html>. Acesso em: 20, mai. 2020.

REINSEL, David; GANTZ, John; RYDNING, John. *DataAge 2025, The Digitalization of the World: From Edge to Core*. Massachusetts: IDC, 2018. Disponível em: <https://www.seagate.com/files/www-content/our-story/trends/files/idc-seagate-dataage-whitepaper.pdf>. Acesso em: 20, mai. 2020.

ROSER, Max; RITCHIE, Hannah; ORTIZ-OSPINA, Esteban. Internet. *OurWorldInData*, 2015. Disponível em: <https://ourworldindata.org/internet>. Acesso em: 5, dez. 2020.

TIC CULTURA 2018: Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros = ICT in culture 2018: survey on the use of information and communication technologies in Brazilian cultural facilities. Relatório bilíngue. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/1/tic_cultura_2018_livro_eletronico.pdf. Acesso em: 30, nov. 2021.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*. São Paulo: Ubu, 2018.

YOUNG, Liam. Neo-machine: Architecture without people. *Architectural Design*. Número especial: Machine Landscapes: Architectures of the post Anthropocene, Nova Jersey, v. 89, n. 1, p. 6–13, jan./fev. 2019.



Policronia arquitetônica¹

BEATRIZ CARNEIRO

Arquiteta e urbanista pela PUC-Rio.

Contato: beatrizmcarneiro@gmail.com

Introdução

“Eu não projetei o espaço, projetei o tempo”.

A afirmação é do arquiteto Eduardo Souto de Moura no documentário *Reconversão* (2012) sobre o seu projeto de requalificação do Mercado Municipal do Carandá (1980–1984) em Escola de Dança e Música (1999–2001; 2008–2011) em Braga, Portugal. Com essa observação, a questão que se abre é: como um projeto de arquitetura pode elaborar temporalidades a ponto do tempo ser entendido como uma dimensão arquitetônica capaz de ser projetada?

Se no presente da sua experiência fosse possível fazer emergir organizações do curso temporal, talvez pudéssemos pensar na obra arquitetônica não só como desenho de espacialidades, mas também de temporalidades. O projeto poderia, assim, ser capaz de conferir uma presença corpórea à passagem do tempo, no sentido de dar a ver sua ação de modos específicos pela manipulação de diferentes camadas e referências espaço-temporais. Para tal, seria preciso ter em vista que a experiência do tempo é uma construção histórico-social, cujas diferentes apreensões e significações culturais abrem o projeto para a concepção de tempos arquitetônicos próprios. Mais do que pensar que o desenho de arquitetura poderia elucidar o antes e depois da experiência projetual, em sentido linear e progressivo, interessa para este artigo pensar a possibilidade de tempos arquitetônicos como sobreposição e interferência das camadas espaço-temporais que o projeto articula. Desse modo, o desenho de arquitetura poderia conferir ao espaço sua própria medida de tempo, conforme indicado no século XVIII pelo filósofo Herder (1799, apud KOSELLECK, 1979, p. 14):

1.

Este texto é um desdobramento de CARNEIRO, Beatriz. *Modos de ser do tempo na arquitetura contemporânea*. Orientação: Ana Luiza Nobre. Trabalho de Conclusão de Curso (Arquitetura e Urbanismo) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, jul. 2021.

Na verdade, cada coisa [*Ding*] capaz de se modificar traz em si a própria medida de seu tempo; essa medida continua existindo, mesmo se não houver mais nenhuma outra ali; não há duas coisas no mundo que tenham a mesma medida de tempo (...). Pode-se afirmar, portanto, com certeza e também com alguma audácia, que há, no universo, a um mesmo e único tempo, um número incontável de outros tempos.

Herder introduz a possibilidade de pensarmos a policronia ao supor que diferentes medidas e concepções temporais coexistem. É a partir dessa questão que vamos buscar explorar o que poderia significar a simultaneidade para um projeto de arquitetura, como a reconversão do Mercado Municipal do Carandá em Escola de Dança e Música de Braga pelo arquiteto português Eduardo Souto de Moura.

Se, por um lado, esse projeto carrega questões relevantes para a pesquisa do tempo arquitetônico devido ao retorno do arquiteto à própria obra — o que, conforme veremos, confere ao espaço relações específicas a respeito de preexistências e temporalidades —, por outro, se insere no contexto cronológico de interesse desta pesquisa. Isso se dá pois a policronia introduzida por Herder potencialmente ressoa com a experiência temporal que toma como marco a derrubada do Muro de Berlim, em 1989, e a promessa de unificação política do mundo a partir do final do século XX.

Como analisaremos pela perspectiva de Hans U. Gumbrecht, esse contexto histórico e político é um momento chave para a elaboração de temporalidades que supostamente funcionam como pano de fundo para as experiências arquitetônicas de Souto de Moura. Construímos essa relação posto que o conceito de policronia sustentado neste artigo parte do questionamento da ideia de modernidade e o sentido progressista de experiência do tempo.



Fonte: Manuel Magalhães, cortesia de Souto Moura Arquitectos.

Figura 1. Vista aérea do Mercado Municipal do Carandá. Braga, Portugal, 1984.

“O tempo moderno tem a ver com um futuro que não só é diferente do passado como se pretende melhor.”

1.

O conceito de “progresso” cunhado por Kant sob influência de eventos radicais da Revolução Francesa e Revolução Industrial no final do século XVIII (KOSELLECK, 2006, p. 317) procura reunir a passagem temporal de experiências passadas e futuras. Para o historiador Reinhart Koselleck, a ideia de “progresso” também caracteriza uma concepção de futuro aberto para o aperfeiçoamento humano.

Koselleck defende, em meados do século XX, que o tempo moderno tem a ver com um futuro que não só é diferente do passado como se pretende melhor. Por isso, para ele, a ideia de tempo moderno tem a ver com uma assimetria temporal entre a experiência do passado e a expectativa do futuro. Sendo, então, compreendido como um grau de desenvolvimento contínuo e ininterrupto que não cessa de modificar os ritmos de experiência do tempo histórico.

Segundo Koselleck, tempo histórico é a articulação específica entre passado, presente e futuro sustentada pela experiência de modernidade (JASMIN, 2013, p. 400). O que significa dizer que a apreensão temporal não é natural ou constante, pois está associada aos modos de organização social e política de sociedades e instituições.

Nesse sentido, a experiência de modernidade permite, para ele, a acumulação de ritmos temporais diversos pela possibilidade de coexistência de diferentes organizações. Isso dá origem não a um tempo histórico singular, mas à simultaneidade de temporalidades e acelerações distintas que tendem a intensificar a velocidade de percepção do tempo pela ideia linear e progressiva (KOSELLECK, 1979, p. 14).

Contudo, para o autor Hans U. Gumbrecht, a modernidade não pode ser entendida senão como ondas sucessivas de modernização que se desdobram desde o final da Idade Média, com a invenção da imprensa e a chegada de europeus ao continente americano (GUMBRECHT, 1998, p. 19). O presente inaugurado na virada do século XX para o XXI, segundo ele, estaria ligado a uma alteração profunda na relação do presente com o passado e o futuro, dada a relativização dessas sucessivas ondas de modernidade.

Ainda segundo Gumbrecht, a noção de um futuro aberto para a formulação do tempo histórico se perde quando, nas últimas décadas do século XX — e, portanto, cronologicamente coincidente às primeiras investidas arquitetônicas do mercado por Souto de Moura —, o por vir é esvaziado da ideia de progresso e se torna uma ameaça em potencial. O apelo do futuro e da invenção como alicerces cruciais para a experiência de modernidade sugerida por Koselleck parecem não abertos para o aperfeiçoamento humano, mas saturados pelas consequências inesperadas e desagradáveis de ações e eventos situados no passado.

A perda da referência do tempo histórico como agente de mudança e transformação, conforme sustentado por Koselleck, indica para Gumbrecht a impossibilidade de organização de uma narrativa espaço-temporal em sentido evolutivo. Já que, como aponta o autor, tanto o presente quanto o passado e o futuro estariam seguidamente se modificando e se refazendo como meio de processar e organizar as múltiplas representações de fenômenos que estão simultaneamente disponíveis (GUMBRECHT, 1998, p. 22).

É nesse sentido que o presente concebido com o questionamento da modernidade é entendido como um constante agora em que tempos estão simultaneamente disponíveis. A experiência de temporalidades, nesse caso, poderia ser configurada por uma noção de presente como o ponto de convergência entre um passado que não se quer abandonar e um futuro no qual não se quer ingressar. Dessa maneira, seria conferida um sentido de alargamento: nem o presente perpétuo religioso à espera da Salvação, nem o presente que é a ponte de articulação entre o passado e o futuro, mas aquele que corresponde ao próprio presente dilatado que se renova sobre ele mesmo.

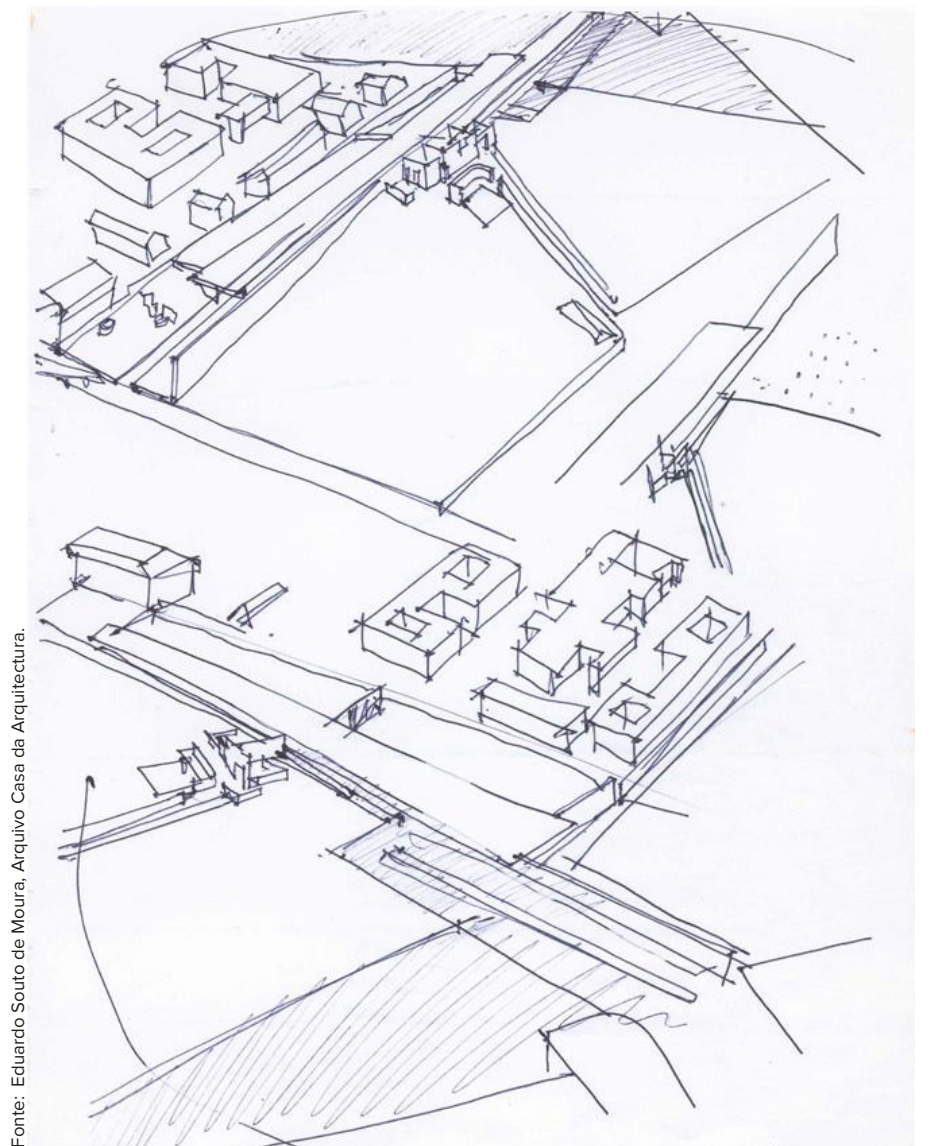
“[...] o presente concebido com o questionamento da modernidade é entendido como um constante agora em que tempos estão simultaneamente disponíveis.”



Figura 2. Implantação atual, 2019.

Fonte: Produção da autora sobre imagem de satélite, Google Earth.

“O tempo linear, progressista e cronológico não é mais que uma das formas do tempo.”



Fonte: Eduardo Souto de Moura, Arquivo Casa de Arquitectura.

Figura 3. Perspectiva de implantação do Mercado Municipal de Braga, s/d.

2.

Como colocado por Gumbrecht (1998, p. 23), o tempo linear, progressista e cronológico não é mais que uma das formas do tempo, dominante numa concepção tradicional de história como “concatenação narrativa”. Em contraste, a temporalidade do presente é não somente uma substituição do regime temporal, acentuada na virada para o século XXI, como também é formada por múltiplas emergências, lógicas e narrativas experienciadas simultaneamente.

A experiência do tempo se reconfigura como uma rede, cujas experiências não podem ser pinçadas ou claramente organizadas, pois não se baseia na estrutura do antes e depois, nem prioriza um sentido direcional do tempo. Essa configuração implica o que o filósofo Peter Pál Pelbart (2020) entende como uma navegação multitemporal de fluxos inter cruzados e, portanto, também uma outra relação com a história, como indicado por Michel Serres (1992, apud PELBART, 2020, p. 13):

(...) qualquer acontecimento da história é multitemporal, remete ao revolvido, ao contemporâneo e ao futuro simultaneamente. Tal ou qual objeto, esta ou aquela circunstância, são, pois, policrônicas, multitemporais, fazem ver um tempo amarrado, multiplamente dobrado.

Devido à essa multiplicidade, para Pelbart, o tempo presente não é nem métrico nem geométrico, mas topológico: uma massa modelável e modulável numa incessante transformação capaz de rearranjar pontos espaço-temporais e criar algo concomitantemente feito e por vir. Para ele, a apreensão do presente faz coincidir experiências aplainadas e acidentadas. Tanto tem a ver com o congelamento do campo do acontecimento, de modo que todos os tempos “se reciclam e se hibridizam com indiferenciação” (PELBART, 2020, p. 26) pelo desmoronamento da perspectiva temporal, quanto se relaciona com o tempo da informática, a possibilidade de conexão, edição e configuração do instantâneo do espaço virtual digital.

A contínua e súbita produção de novas temporalidades parece mudar o referencial a todo momento e, por isso, descentraliza

“Pode o tempo arquitetônico ser pensado à luz da multiplicidade?”

tanto a ideia de objeto quanto de sujeito. Para Pelbart, não há uma imagem central, pois as imagens ganham sentido ao se entrecruzarem segundo a lógica de um fluxo aberto, numa massa de tempo indeterminada onde se entra por qualquer lado e cada ponto se conecta com outro, onde as direções e sentidos são móveis, onde não há início ou fim e nem referência a uma unidade.

Talvez a pergunta que cabe fazer, então, seja como a arquitetura pode se liberar do tempo encadeado segundo uma visão tradicional de projeto para atingir uma narrativa multivetorial e topológica, da ordem da sincronidade. Mas pode o tempo arquitetônico ser pensado à luz da multiplicidade?

3.

Para o arquiteto e filósofo Ignasi de Solà-Morales, o projeto arquitetônico contemporâneo está de frente para a “necessidade de construir sobre o ar, de construir no vazio” (SOLÀ-MORALES, [1995] 2003, p. 65, tradução da autora), no sentido de que lida necessariamente com a decomposição do tempo histórico. Em seus textos *Arquitectura Débil* ([1987])² e *Da autonomia ao intempestivo* ([1991])³, Solà-Morales trata de um presente intempestivo, “uma temporalidade carente de justificação, casual e, por isso mesmo, carente de finalidade” (SOLÀ-MORALES, [1995] 2003, p. 94, tradução da autora). Refere-se a uma experiência de acontecimentos que elimina uma pretensão universal, pois não estabelece ou evoca estruturas reconhecidas para a interpretação de um objeto artístico ou arquitetônico. Por isso, tem a ver com o instante provisional que irrompe intempestivamente:

Intempestivo, como coágulos da realidade, como acontecimentos que se produzem não através da organização linear e previsível do real, mas através de dobras, rachaduras (...), que permitem de alguma maneira um refúgio, uma vibração, de um pequeno momento de intensidade poética e criativa. (SOLÀ-MORALES, [1995] 2003, p. 74, tradução da autora).

Para ele, a arquitetura intempestiva é aquela que é projetada por “qualquer sistema de princípios, tradições ou códigos linguísticos” e que, por isso, “se apresenta a partir da singularidade de um acontecimento” (SOLÀ-MORALES, [1995] 2003, p. 96, tradução da autora). Segundo Solà-Morales, isso aponta para uma organização espaço-temporal auto definidora dela mesma, pois se coloca alheia ao contexto e à tradição. É a própria expressão da mudança, do instante sem espessura ou extensão.

O espaço arquitetônico poderia ser entendido, nesse sentido, como potencializador de uma rede multitemporal tecida por uma memória labiríntica. Ou seja, não como uma experiência condensada de revisita ao passado, mas como trânsito entre camadas temporais que se somam, se sobrepõem, se apagam. O projeto pode ser menos da ordem do planejamento que pretende balizar o por vir. Ao contrário, se relacionaria à multiplicidade temporal pela disposição de elementos, suportes e fragmentos para que se choquem, como forças do tempo (ARENDDT, 1961, p. 38) e desconfiem de sua própria dimensão espacial e temporal.

2.

Publicação original: SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Arquitectura débil*. Quaderns d'Arquitectura i Urbanism, Barcelona, n. 175, p. 72–85, nov./dez. 1987. Republicado mais tarde em: Solà-Morales ([1995] 2003).

3.

Publicação original: SOLÀ-MORALES, Ignasi. *From Autonomy to Untimeliness*. In: Anyone. New York: Anyone Corporation, 1991. p. 172–185. Republicado mais tarde em: Solà-Morales ([1995] 2003).



Fonte: Manuel Magalhães, cortesia de Souto Moura Arquitectos.

Figura 4. Eixo longitudinal, acesso nordeste. Muro de concreto pintado de branco.



Fonte: Manuel Magalhães, cortesia de Souto Moura Arquitectos.

Figura 5. Eixo longitudinal, acesso noroeste. Muro de blocos de granito em junta seca.

4.

A partir dessa chave de pensamento, o modo de abordagem do arquiteto Eduardo Souto de Moura quando retorna ao Mercado Municipal do Carandá (1980–1984) e realiza sua reconversão em Escola de Dança e Música de Braga (1999–2001; 2008–2011), Portugal, pode ser lido como uma policronia arquitetônica.

O Mercado Municipal do Carandá foi projetado pelo próprio Souto de Moura na cidade de Braga, em Portugal, em um terreno sobre o qual, anteriormente, se localizava uma quinta murada. Àquela altura, a região do entorno começava a se urbanizar em ritmo acelerado e a implantação do mercado de alimentos frescos no lugar era questionada pelos moradores da cidade. Mas, para Souto de Moura, ocupar o terreno seria como instituir um fragmento na malha urbana. Com isso, na cota mais alta do terreno, onde antes estava situada a casa da quinta, traçou dois eixos ortogonais (Fig. 02). Ali demarcou o caminho que já existia entre dois tecidos urbanos, dando continuidade ao percurso agora aberto para a população.

O eixo longitudinal é definido por dois muros — um de blocos de granito em junta seca (Fig. 04) e outro em concreto pintado de branco (Fig. 05). O resultado é o delinear do percurso pedonal e a acentuação da horizontalidade do edifício, seguindo paralelamente às duas fileiras de pilares que sustentam a laje de cobertura. Como nas estoas gregas e romanas, o mercado se configura como uma rua coberta que garante o atravessamento urbano e a atividade comercial. Nesse sentido, a cobertura apoiada sobre colunatas e descolada dos eixos definidores do projeto não só protege comerciantes e passantes como remete às origens romanas de Braga. Já que a cidade, localizada ao norte de Portugal, foi fundada e permaneceu como importante cidade romana até a invasão islâmica por volta do século VIII.

O eixo transversal é definido por um outro muro (Fig. 06), também de blocos de granito em junta seca, mas que parece inacabado devido ao desencontro dos blocos. Do espaço mais amplo do mercado sob a cobertura contínua, esse eixo destaca dois momentos. Se uma metade é livre para permitir o atravessamento de passantes entre os pilares, a outra é fechada em dois níveis para atender a diferentes demandas do programa. Para além disso, a definição desse eixo aponta para a relação do projeto com a ruína agrícola da quinta, posteriormente ocupada como café do mercado (1982–1984).



Fonte: Manuel Magalhães, cortesia de Souto Moura Arquitectos.

Figura 6. Eixo transversal. Muro em bloco de granito com junta seca e área destinada ao comércio.

A ocupação urbana do mercado a partir da combinação entre os eixos, as colunas e a laje de cobertura configura uma relação intrínseca entre a atividade comercial e a rua pedonal coberta (Fig. 08). Mas não parece por acaso que a resolução arquitetônica encontrada para abrigar essas duas demandas se dê pela justaposição da referência histórica romana — a imagem das estoa (Fig. 09) — e os eixos enquanto elementos plásticos modernos. “Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa”, declarou Souto de Moura à época citando o poeta português Herberto Helder. A afirmação aponta para a busca da construção de um campo de experiências do qual podem emergir imagens dispersas capazes de orientar o espaço arquitetônico e estimular conexões com a história.

No projeto do Mercado Municipal do Carandá, Souto de Moura parece desenhar um tempo arquitetônico pela aproximação de referências temporalmente distintas. Como se a arquitetura pudesse produzir uma temporalidade própria a partir da coleção e ordenação de fragmentos extemporâneos que ativam continuamente a memória de quem a experimenta. No caso, essa colagem de tempos parece ainda ressaltada pelo fato de que a cobertura e as colunatas não encontram fisicamente os muros definidos pelo projeto, o que introduz uma zona de tensão entre esses elementos e, de certa maneira, os mantém distinguíveis.

Apesar do esforço em articular o mercado à expansão urbana de Braga, a obra foi sufocada pelas construções do entorno. Com o programa inicial inoperante, o mercado permaneceu fechado por cerca de vinte anos e se tornou mais

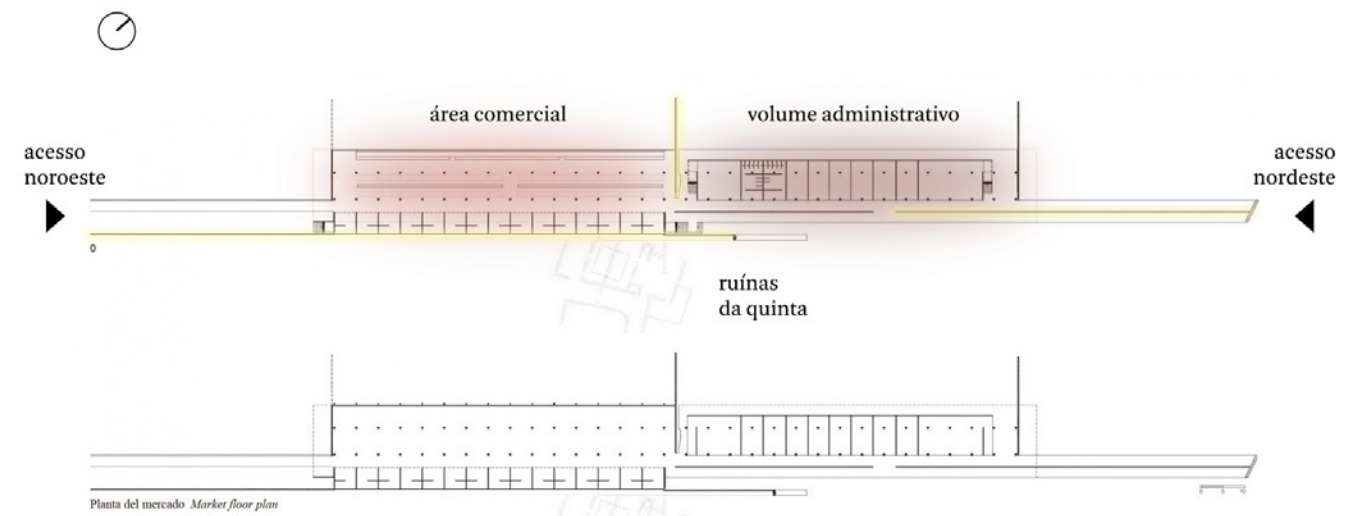


Figura 7. Plantas baixas do Mercado Municipal do Carandá.

Fonte: Produção da autora sobre desenho, cortesia de Souto de Moura Arquitectos



Fonte: Eduardo Souto de Moura, Arquivo Casa da Arquitectura.

Figura 8. Perspectiva do interior do Mercado Municipal de Braga, s/d.

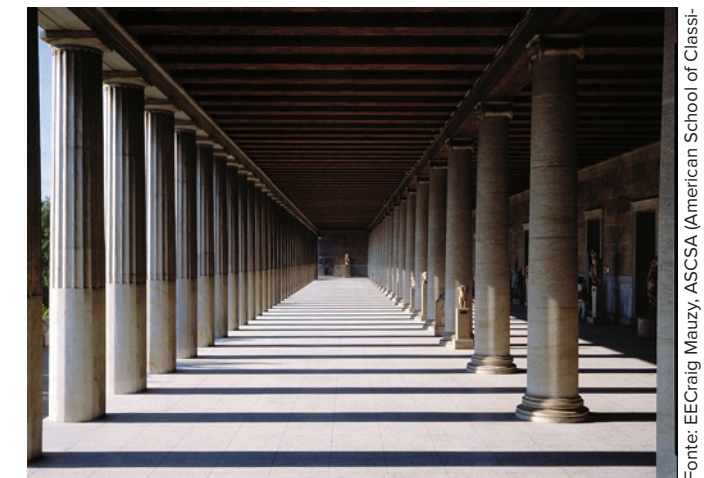


Figura 9. Estoa de Átalo (construída c. 150 a. C.) reconstruída nos anos de 1950.

Fonte: EECraig Mauzy, ASCSA (American School of Classical Studies at Athens) Digital Collection.

uma ruína na cidade portuguesa, como as tantas outras que Braga comporta. Nesse período, a cidade se expandiu ainda mais e o edifício projetado se manteve como ponte entre os dois tecidos urbanos, sedimentando sua ligação urbana.

Passadas duas décadas, o arquiteto foi chamado para retornar ao local pelo então prefeito de Braga e repensar um uso para a arquitetura abandonada. Ele propôs a reconversão do então mercado em um centro cultural a partir da sedimentação da arquitetura remanescente. Se o desenho do mercado, nos anos de 1980, tinha se orientado em grande parte pela presença de uma ruína (a quinta remanescente), na reconversão do mercado, Souto de Moura mais uma vez tem em vista uma ruína. Porém, dessa vez, de sua autoria, já que passa a entender sua própria obra como uma.

Nesse sentido, a intervenção que propõe a partir do seu retorno parece interessada em ativar essas camadas de tempo e resquícios de projetos anteriores para operá-las como matéria física e temporal. Desse modo, o projeto de reconversão do mercado busca dar continuidade ao processo de destruição do espaço já iniciado pela passagem dos anos.

Como o Palácio de Diocleciano, construído por volta de 300 d.C. na cidade de Split (atual Croácia), citado por Souto de Moura como referência para sua intervenção em Braga (ESPOSITO e LEONI, 2013, p. 76). O palácio foi digerido pela cidade e se tornou núcleo urbano, transformando seus espaços arquitetônicos em urbanos. De acordo com Souto de Moura, o mesmo aconteceu com a consolidação do mercado como rua, indicando o atravessamento entre partes da cidade.

Uma decisão fundamental no projeto de reconversão do mercado foi a demolição do plano horizontal da cobertura, que permitiu a inversão da ocupação anterior do espaço. Assim, a área interior, destinada originalmente ao comércio, se tornou exterior e ganhou um jardim, assumindo o caráter de rua pedonal. Nesse sentido, o arquiteto confirma o atravessamento urbano como espinha dorsal da intervenção que permaneceu apesar da decadência do edifício.

Contornando a rua definida como espaço público ao ar livre, foi mantido o volume que originalmente abrigava as baias do mercado e que passou a ser ocupado por lojas. Do outro lado da área livre e descoberta, um novo volume térreo foi construído para abrigar uma escola de dança junto à bancada original do mercado, que serviu como uma espécie de fachada cega para a escola.

O acesso ao edifício foi deslocado para o alinhamento do muro em granito de aparência inacabada do eixo transversal do Mercado Municipal do Carandá. Só então o muro foi “finalizado” com o empilhamento de blocos de granito. A solução programática é simples e procura fazer uso da estrutura existente. Ter assumido a ruína como permanência da memória coletiva, no entanto, significou agir como um “acelerador de partículas” para o arquiteto (RECONVERSÃO, 2012).



Figura 10. Rua pedonal definida como espaço público ao ar livre, 2011.



Figura 11. Escada remanescente da intervenção anterior coberta por vegetação, 2019.

O projeto arranca a laje de cobertura, porém mantém as colunas com seus vergalhões retorcidos e aparentes, como se fossem capitéis clássicos; preserva escadas que não levam a nenhum pavimento superior, senão ao céu (Fig. 11); conserva as bancadas dos comerciantes como enquadramento do jardim de fragmentos (PAMPLONA, 2019, p. 84) construído com os restos do mercado municipal.

O retorno aos estratos temporais introduz duração ao tempo arquitetônico, pois imprime no espaço o que já não é mais. Para o arquiteto, o jardim apenas seria compreendido em sua totalidade com o crescimento das árvores, quando se relacionariam com as colunas desconfiguradas e seriam como árvores minerais.

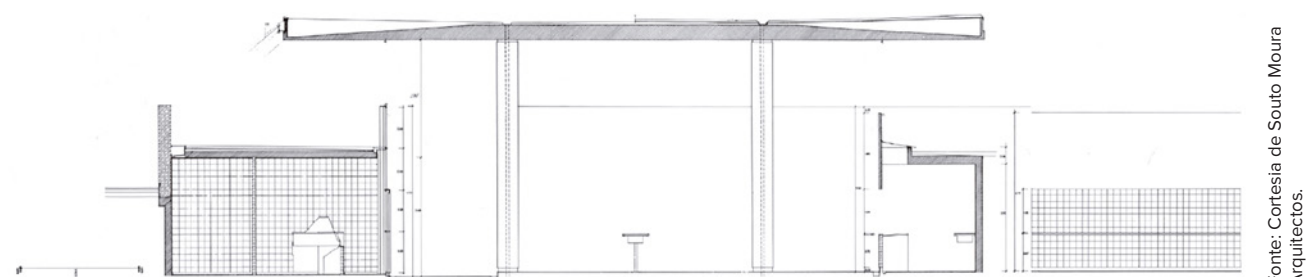
Na segunda fase do projeto de reconversão, passada quase uma década desde seu retorno ao mercado, Souto de Moura construiu um novo volume para abrigar uma escola de música. Após mais uma demolição parcial do volume pré-existente — que no mercado abrigava demandas administrativas —, foi erguido um outro edifício. Este, seguindo a cota do volume da escola de dança, mas com um subsolo que permitiu abrigar um auditório para 160 pessoas com zonas técnicas e camarins. À semelhança da última intervenção, foram mantidas colunas sem função estrutural (uma vez que a cobertura foi eliminada) e fragmentos da obra original, como a escada que antes dava acesso à cota superior do antigo mercado.

4.

HELDER, Herberto. O Corpo O Luxo A Obra, 1977, citado por Eduardo Souto de Moura em 1996 (ESPOSITO e LEONI, 2013, p. 76).

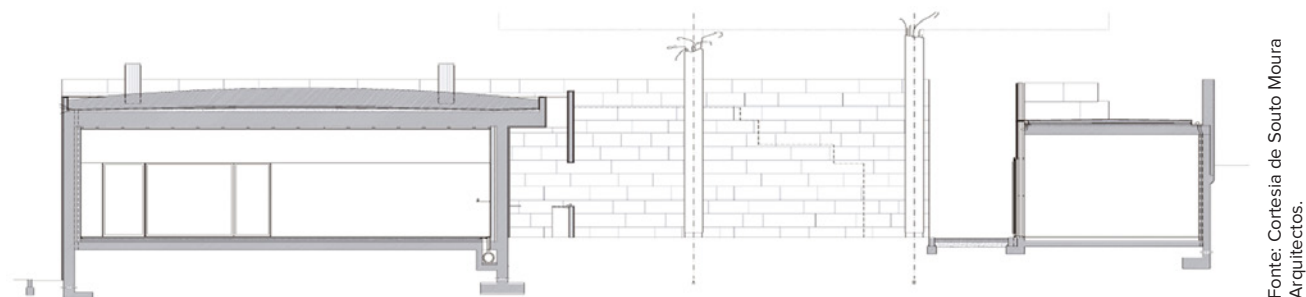
5.

Analisado por Aldo Rossi em ROSSI, Aldo. Arquitetura da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1966.



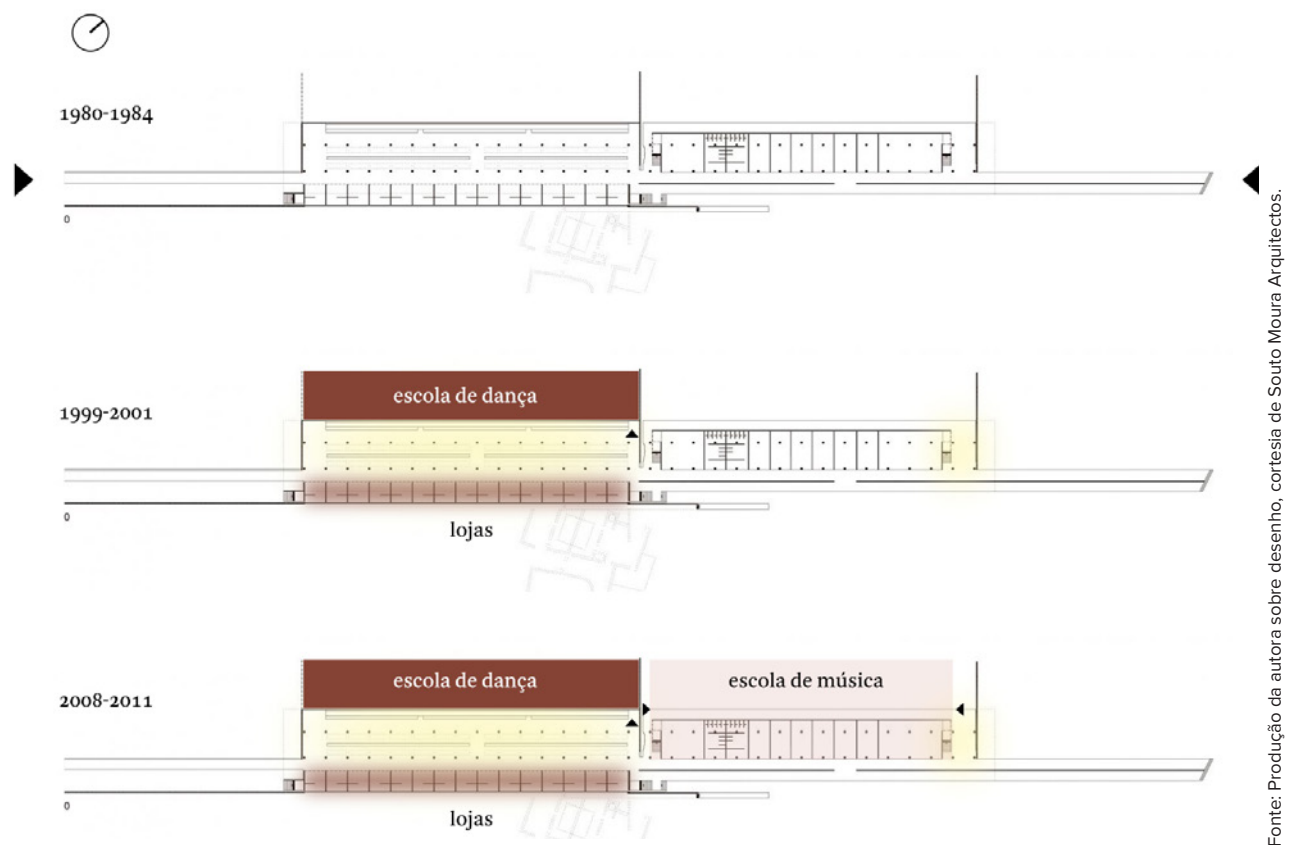
Fonte: Cortesia de Souto Moura Arquitectos.

Figura 12. Corte do Mercado Municipal do Carandá.



Fonte: Cortesia de Souto Moura Arquitectos.

Figura 13. Corte da reconversão em Escola de Dança de Braga.



Fonte: Produção da autora sobre desenho, cortesia de Souto Moura Arquitectos.

Figura 14. Respectivamente, de cima para baixo, plantas baixas do Mercado Municipal do Carandá, da Escola de Dança de Braga e da Escola de Dança e Música de Braga.

5.

Apenas um ano antes do projeto da Escola de Dança e Música de Braga, iniciado em 1999, Solà-Morales retoma a relação entre arquitetura e tempo anunciada em seus textos anteriores com o ensaio *Arquitetura Líquida* ([1998] 2002).⁶ Nesse momento, discute no campo teórico a possibilidade de uma arquitetura mais atenta à “primazia do tempo que do espaço” (SOLÀ-MORALES, [1998] 2002, p.127, tradução da autora), que parece crucial para Souto de Moura no campo prático do projeto.

A reconversão do mercado parece em grande medida voltada a dar sentido e intenção às categorias de tempo discutidas por Solà-Morales. Não à toa a citação do arquiteto e filósofo espanhol a respeito de uma arquitetura mais atenta à primazia do tempo que do espaço parece coincidir com o que Souto de Moura afirmou ter sido sua experimentação em estabilidade tem a ver com a solidez de sua forma material. É a condição material fisicamente consistente que delimita um espaço e faz com que a arquitetura seja um saber e uma técnica ligadas à permanência.

No entanto, ainda segundo o arquiteto e filósofo, pensar o tempo multivetorial exige a reorientação da condição de permanência. Por isso, para ele, uma arquitetura configuradora da possibilidade de mudança tem relação não com a estabilidade do sólido, mas com a capacidade de fluidez do líquido. Uma arquitetura mais atenta ao tempo que ao espaço procura dar uma forma física ao tempo pela experiência de durabilidade e de transformação, distinta da resistência ao tempo que caracteriza o modo clássico de operar.

Essa relação com a ideia de duração parece presente na postura de Souto de Moura em manter as colunas do mercado em Braga com os vergalhões retorcidos como capitéis (Fig. 15), como comentado. Nesse caso, há o registro da passagem do tempo pela possibilidade de transformação do espaço, como se a arquitetura desse a ver o acúmulo de ações provocadas pelo tempo. A postura do arquiteto frente a esses fragmentos, decidida na própria obra sem o acompanhamento de desenhos, evoca o imaginário provocado pelos elementos arquitetônicos greco-romanos que, muitas vezes, são deslocados de sua organização original por processos ao longo de séculos e permanecem enquanto partes desconexas de um todo desmembrado (Fig. 16).

Não à toa, parece que somente o tempo pode atribuir algum sentido aos vestígios da arquitetura. E a própria imagem da estoa clássica emerge de novo. Não pelo sentido do atravessamento urbano, mas pela sua permanência, como se materializasse o tempo como “grande destruidor” (LOPES, 2011, p. 137).

6.

Publicação original: SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Liquid Architecture*. In: Anyhow. Nova York: Anyone Corporation; MIT Press, 1998, p. 36–43.12.



Fonte: © Luis Ferreira Alves.

Figura 15. Pilares dispostos no acesso noroeste, 2007.

A arquitetura parece atenta à sua condição de finitude. A ideia de duração emerge numa arquitetura voltada para a possibilidade de desdobramento — não pela resistência ao decorrer cronológico, mas pela abertura e acomodação de processos e associações que escapam do projeto. Assim, para Solà-Morales, espaços fixos se convertem em permanentes dilatações e tempos cronometráveis se convertem em fluxos, numa multiplicidade virtual e contínua. O que ele chama de “arquitetura líquida” estaria referido, portanto, a um sistema de acontecimentos em que o espaço e tempo estão simultaneamente presentes como categorias abertas e não redutivas, organizadoras da multiplicidade como composição de forças criativas.

A possibilidade de representar esta dinâmica se aproxima de um palimpsesto em que sobreposições e rasuras se somam como camadas de tempo simultaneamente presentes. A experiência do tempo arquitetônico não se dá pela acumulação de estratos, mas de suas interações e descontinuidades, assim como as fotografias de longa exposição do fotógrafo alemão Michael Wesely, que registra a reconstrução de duas praças centrais em Berlim — Potsdamer e Leipziger Platz — entre os anos de 1997 e 2000 (Fig. 17). Ou seja, simultaneamente às pesquisas teóricas de Solà-Morales e projetuais de Souto de Moura.



Fonte: Clara Troia.

Figura 16. Ruínas do Fórum Romano em Roma, Itália, 2017.

Na Berlim pós-queda do Muro de Berlim em 1989, Wesely captura imagens em que o sentido do instantâneo de uma fotografia parece alongado pela noção de duração. A espessura do tempo, nesse caso, parece estar na capacidade de expor simultaneamente diversos estratos da história. Como forças de tempo que se espacializam (WISNIK, 2018, p. 133) pelo choque e contraste do período de mais de um ano que captura as imagens.

A cidade que é símbolo da promessa de reunificação após a polarização político-econômica da Guerra Fria é marcada pelas disputas de narrativas do seu passado. Inclusive numa condição muito distinta daquela com a qual Souto de Moura trabalha em Braga, no mesmo período. Pois se em Braga a memória parece mais próxima das ideias de permanência e acúmulo de construções pelas sucessivas ocupações e ruínas que coexistem, significativa para a elaboração do projeto do arquiteto português; em Berlim a memória se relaciona com as noções de fratura e descontinuidade devido às guerras e embates pelo território que geram contínuas desconstruções e fissuras, largamente exploradas pelas fotografias de Wesely. O tempo que se imprime a partir do trabalho fotográfico, nesse caso, diz respeito à duração daquilo que não se apaga e tampouco se vê, mas permanece latente enquanto imagens urbanas que ruminam os limites entre a presença e a ausência (WISNIK, 2018, p. 129).



Fonte: Michael Wesely. Cortesia da galeria Casa Nova Arte.

Figura 17. Potsdamer Platz, Berlim, Alemanha, 1997–1998.

Considerações finais

Assim como as fotografias de Michael Wesely, a reconversão do mercado de Braga pode ser entendida como um registro da passagem do tempo que não pretende produzir uma narrativa clara, linear ou cumulativa. A descontinuidade da história e a policronia parecem gerar uma relação com o espaço que surge a partir da coleção de imagens sobrepostas sem referentes temporais.

A simultaneidade de referências em ambos os casos sugere a impossibilidade de organizar camadas espaço-temporais pela lógica do antes e depois. A dissolução de uma triparti-

ção diacrônica — a divisão do tempo em passado, presente, futuro — mais parece interessada na manutenção do tempo embaralhado e desconexo voltado para a memória labiríntica.

Assim, a reflexão acerca do tempo pode expor decisões de projeto e desenho cruciais para a elaboração de tempos arquitetônicos. Não só isso, a arquitetura pode nos fazer senti-lo. Não pelo seu aprisionamento, mas pela sua permanência enquanto dimensão aberta e cambiante que não cessa de modificar o espaço. Do mesmo modo, uma reflexão acerca do tempo pode estimular outras maneiras de projetar, ler, presenciar e fazer a experiência espacial da arquitetura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDR, Hannah. A quebra entre o passado e o presente. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. 8. ed. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Eduardo Souto de Moura*. Londres: Pall Mall, 2013.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de Modernidade. In: _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução: Markus Heriger. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC–Rio, 2014.
- _____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas et al. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.
- PAMPLONA, Lis Dourado. *Atlas, memória e invenção em Eduardo Souto de Moura*. 2019. 129 f. Dissertação (Mestrado de Ciências em Arquitetura - Linha de Teoria e Ensino de Arquitetura) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- PELBART, Peter Pál. *Rizoma Temporal*. São Paulo: ECidade, 2020.
- RECONVERSÃO. Direção: Thom Andersen. Vila do Conde: Curtas Metragens C.L.R., 2012. 1 vídeo. (65min.). Disponível em: <https://dafilms.com/film/8572-reconversion>. Acesso em: 11, maio 2020.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Arquitectura Líquida*. (1998). In: _____. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- _____. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. (1995). Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- _____. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965–1995)*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ESPECÍFICO E INDETERMINADO:

a arquitetura de Grandjean de
Montigny e a Casa França-Brasil.



THIAGO DE ALMEIDA

Mestre pelo PROURB-UFRJ.

Contato: ta@agenciatpba.com

No texto *Arquitetura para Museus* ([1968] 1977), escrito dois anos após a publicação do famoso livro *Arquitetura da Cidade*, Aldo Rossi disserta sobre a importância das teorias de projeto — ou explicações racionais do fazer arquitetônico. Após utilizar uma declaração de Adolf Loos para descrever sua ideia da “boa arquitetura”, a qual acreditado ter sido a mais bela que já li, Rossi baseia a conclusão do texto em uma declaração do pintor francês Paul Cézanne: “pinto apenas para museus” (apud ROSSI, [1968] 1977, p. 209, tradução do autor). Ao estabelecer tal condição *a priori*, Cézanne relativizou qualquer futura circunstância real de uma encomenda. Cada trabalho seria pré-contextualizado intencionalmente, antes mesmo de concebido, em um campo cultural autônomo formado por um universo próprio de ideias. Trata-se de um referencial teórico pelo qual ele almejava que seus trabalhos fossem interpretados a partir da relação com uma seleção específica de obras de relevância histórica. Esse seria o único contexto no qual, para Cézanne, sua arte poderia ser compreendida integralmente.

A ideia que a arquitetura, para além da importante relação direta com seu contexto real de inserção, precisa ser entendida enquanto manifestação cultural parece ser o ponto que interessa a Rossi. Tal abordagem deveria se relacionar primeiro com questões intrínsecas à arquitetura para, depois, por meio dela, lidar com a cidade. ■

Em *Arquitetura para Museus*, o arquiteto italiano formula sua teoria de projeto — não exatamente no projeto de museus, como o título parece sugerir — no argumento que uma arquitetura também só pode ser plenamente avaliada e compreendida a partir da relação com o universo específico de ideias e premissas que baseou sua concepção. Nesse sentido, uma arquitetura deveria poder ser descrita pela analogia com outras arquiteturas como modo de comunicar seus significados e intenções.

Rossi exalta a arquitetura como técnica, enquanto conhecimento coletivo baseado em princípios essenciais transmitidos entre gerações. Na citação do filósofo romano Seneca — “é o tolo, que, ao começar, sempre retorna ao início e que se recusa a seguir, de maneira contínua, o caminho de sua própria experiência” (apud ROSSI, [1968] 1977, p. 202, tradução do autor) —, está a defesa por uma produção arquitetônica

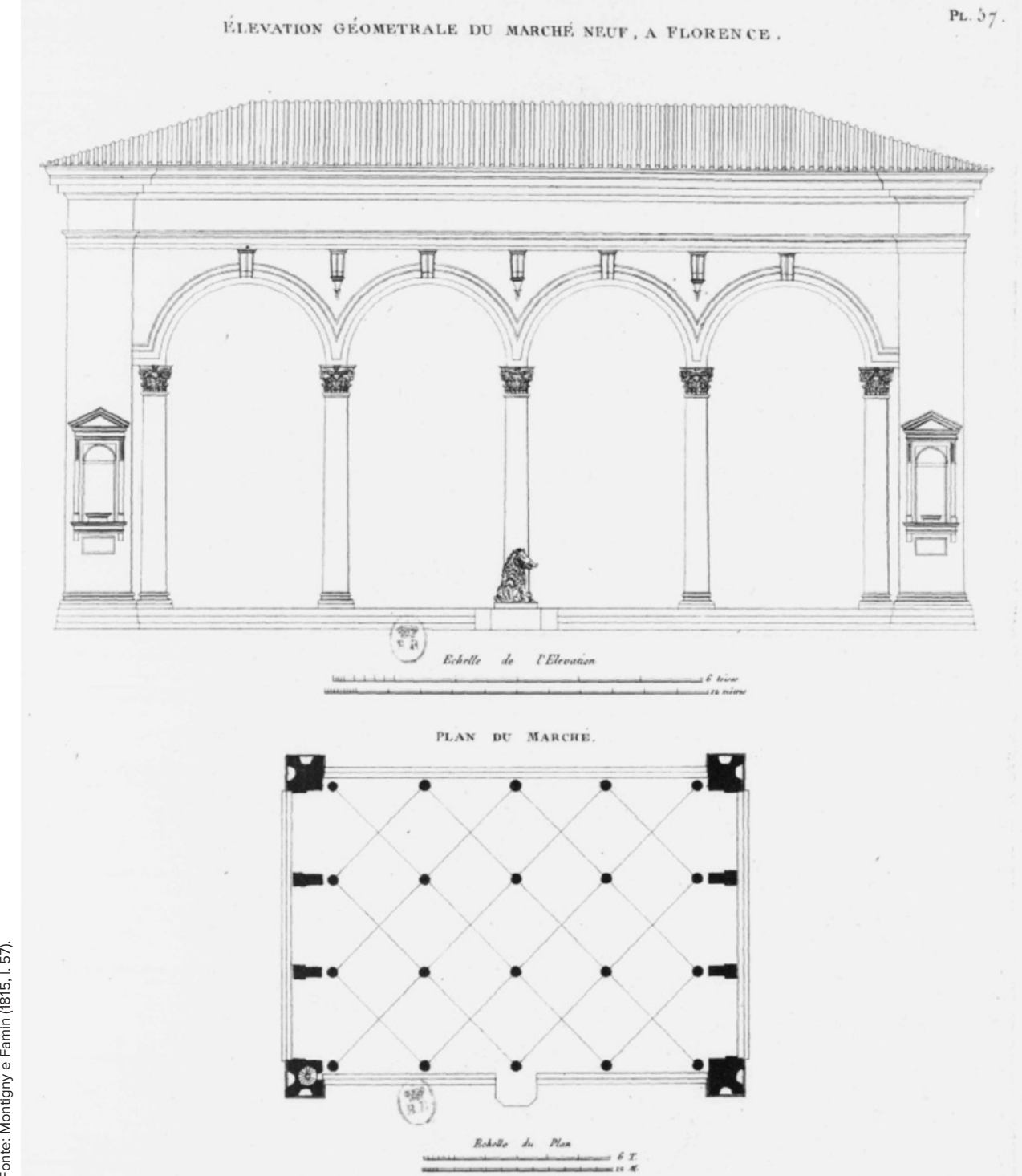
1.

Entre outros belos pensamentos desenvolvidos no texto, Rossi afirma: “Essa ideia pode ser encontrada nos escritos de Adolf Loos, onde ele declara que a arquitetura pode omente ser descrita e não desenhada. Este tipo de formulação lógica permite uma descrição característica da boa arquitetura. O Panteão pode ser descrito, os edifícios da Secessão (austríaca) não. (...) A arquitetura deve ser trazida de volta a si mesma” (ROSSI, [1968] 1977, p. 206, tradução do autor).

2.

Rossi alertava para a incoerência de uma nova arquitetura se basear somente em seu contexto urbano imediato, pois ao existir, ela iria inevitavelmente alterá-lo. O autor afirma que “devemos notar que seria tolice pensar que o problema da arquitetura pode ser resolvido apenas do ponto de vista composicional, ou revelado, por meio de um contexto ou de uma suposta extensão dos parâmetros de um contexto. Essas soluções não fazem sentido, porque o contexto é específico precisamente no que se refere à arquitetura” (ROSSI, [1966] 1984, p. 127, tradução do autor).

“[...] a arquitetura, para além da importante relação direta com seu contexto real de inserção, precisa ser entendida enquanto manifestação cultural.”



Fonte: Montigny e Famin (1815, I. 57).

Figura 1. Planta baixa e elevação do Mercado Novo de Florença.



Fonte: Montigny e Famin (1815, l. 37).

Figura 2. Perspectiva interior da Sala do Grande Conselho no Palácio Velho de Florença.

“[...] a intenção de Montigny era colaborar com a expansão de um vocabulário arquitetônico coletivo que seria utilizado como referência na construção da nova França revolucionária.”

desenvolvida de modo coerente por intermédio de um saber acumulado e de possível descrição através do seu referencial teórico. Como exemplos, menciona os estudos feitos por Le Corbusier e Adolf Loos sobre a arquitetura da Antiguidade no início do século XX, que serviram de base para o modernismo, e também os arquitetos neoclássicistas franceses que foram à Itália entre os séculos XVIII e XIX, em virtude do *Prix de Rome*. Nesse caso, a intenção era estudar exemplares da arquitetura greco-romana e renascentista que serviriam como base para a concepção dos edifícios que representariam os ideais da nova França Revolucionária.

Entre os arquitetos revolucionários franceses ganhadores do *Prix de Rome*, está Grandjean de Montigny, reconhecido como um dos principais integrantes da Missão Artística Francesa (RIOS FILHO, 1941, p. 291), vinda ao Brasil em 1816, e como o responsável pelo início da renovação da arquitetura brasileira (COSTA, 1995, p. 157). Na busca por um novo objetivo para sua arquitetura após a dissolução do Império Napoleônico, Montigny aceitou, junto com um grupo de notáveis artistas franceses, como Debret e Pradier, o convite de Portugal para participar da fundação de uma escola de ensino em artes visuais no Rio de Janeiro. Assim, teria a oportunidade de contribuir com a transformação cultural da simples cidade colonial na nova capital do reino português. Enquanto aguardava a inauguração da escola que, por razões políticas, só aconteceria em 1825, recebeu diversas encomendas para realizar intervenções efêmeras na arquitetura da cidade, como pavilhões, arenas e cenários de festividades. Em 1819, foi convidado a projetar o edifício da Praça do Comércio (atual Casa França-Brasil). Cercado de grandes expectativas, o *edifício-praça*, inaugurado rapidamente no ano seguinte, é hoje um dos mais importantes exemplares da arquitetura neoclássica de Montigny.

Um ano antes de vir ao Rio de Janeiro, para a conclusão de seus estudos feitos na Itália no decorrer do *Prix de Rome*, Montigny publicou, em 1815, o livro *Architecture Toscane* (MONTIGNY e FAMIN, 1815) com uma coleção de edifícios do Renascimento italiano projetados por arquitetos como Alberti, Brunelleschi, Palladio e Scamozzi. É possível analisar a investigação formal encontrada no livro — e todos os desenhos e textos produzidos de modo a coletá-la — como a convergência de uma intenção arquitetônica específica. Conforme seus mestres franceses Percier e Fontaine, que haviam publicado, em 1798, um livro sobre arquitetura romana, e Étienne-Louis Boullée, com a publicação, em 1795, de sua coleção de tipos de casas, a intenção de Montigny era colaborar com a expansão de um vocabulário arquitetônico coletivo que seria utilizado como referência na construção da nova França revolucionária.

3.

A Missão Artística Francesa foi um grupo de artistas franceses que vieram ao Brasil no início do século XIX, a convite de Portugal, com o objetivo de estabelecer o ensino e a promoção das artes plásticas na cidade colonial que viria a se tornar a nova capital do reino português.

Para esses arquitetos, a boa arquitetura de ordem pública, que representaria os valores da revolução social em curso na França, deveria recuperar as premissas da arquitetura clássica de modo a alcançar a mesma monumentalidade nobre, simples e precisa. Existia, entre os arquitetos neoclássicos franceses, a crença no poder da arquitetura em influenciar o modo de pensar e os valores de uma sociedade. Significava, portanto, trabalhar com os meios disponíveis de maneira econômica e essencial, oposta aos excessos de ordem estética na afirmação de um *status quo* exclusivo e superior antes vistos em construções ligadas à monarquia e à Igreja.

Produzir um livro a partir da seleção de protótipos era a maneira de tornar a história operacional visando a realização de uma arquitetura hipotética. A representação gráfica do livro, com destaque para as particularidades construtivas e para o espaço interior dos exemplares selecionados, além da quase total ausência de descrição sobre funções e contexto urbano de inserção, são sugestivas dessa intenção. Segundo Angela Telles, no seu livro sobre a obra do arquiteto francês, estava claro para Montigny que as arquiteturas de sua coleção eram “tipos que possibilitavam significações infinitas” (TELLES, 2008, p. 148).

Ao projetar por meio de uma coleção, Montigny poderia, conforme Cézanne, pré-contextualizar sua prática de modo a torná-la coerente dentro de um campo cultural autônomo. Em um possível paralelo com o conceito de “autonomia da arquitetura” defendido por Rossi, a concepção de um novo espaço era viável, para Montigny, através de visões anteriores daquele mesmo espaço construído em outras formas e circunstâncias como garantia de alcance de uma qualidade específica já conhecida. Entretanto, tal conceito aponta também para uma autonomia teórica e parcial, limitada no momento de confronto com a realidade. Sendo assim, todo novo projeto seria a encarnação da mesma ideia de arquitetura, concebida, cada vez, de maneira diferente de acordo com as condicionantes de seu contexto de inserção. A especificidade da arquitetura de Montigny residiria no modo como tais referências históricas seriam apropriadas e combinadas em novas soluções. Nesse processo, um caráter construtivo específico seria desenvolvido pela reprodução de certas qualidades identificadas como clássicas e universalmente inteligíveis, sejam elas de ordem formal, tectônica ou estética.

De modo consciente, Montigny estudou e catalogou sua coleção de exemplares arquitetônicos a fim de compreender o potencial de produzir, com base neles, novos projetos. Essa abordagem encontra um segundo paralelo na teoria de Rossi dentro do con-

4.

Entre as muitas referências ao conceito de autonomia feitas por Rossi no livro *Arquitetura da Cidade*, destaco a seguinte passagem: “Estou, portanto, disposto a acreditar que o momento principal de um artefato arquitetônico está na sua formação técnica e artística, ou seja, nos princípios autônomos segundo os quais é fundado e transmitido. Em termos mais gerais, está na solução concreta que cada arquiteto dá ao seu encontro com a realidade, solução verificável precisamente porque se apoia em certas técnicas” (ROSSI, [1966] 1984, p. 127, tradução do autor).

“ Existia, entre os arquitetos neoclássicos franceses, a crença no poder da arquitetura em influenciar o modo de pensar e os valores de uma sociedade. ”

Fonte: Departamento de Artes (1979, p. 153).

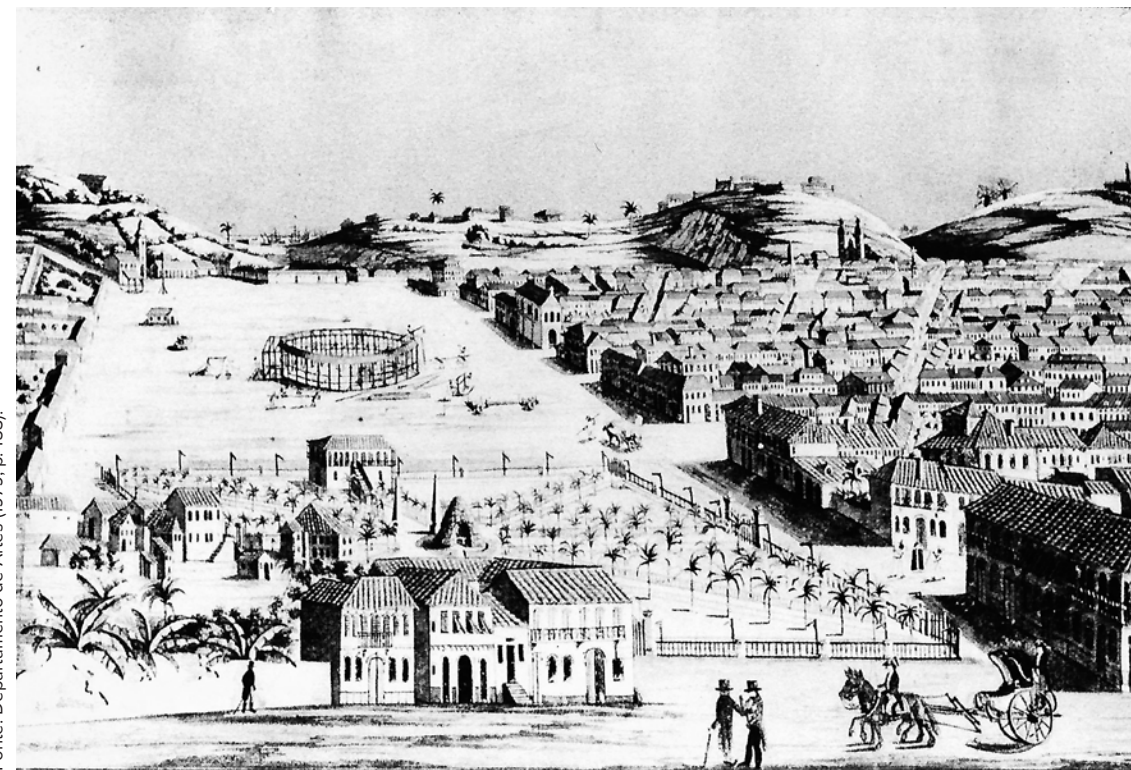


Figura 3. O Campo de Santana do Rio de Janeiro (com a construção de um estádio elíptico projetado por Montigny no centro), ilustração feita por Franz Fruhbeck, 1816.

Fonte: Departamento de Artes (1979, p. 236).

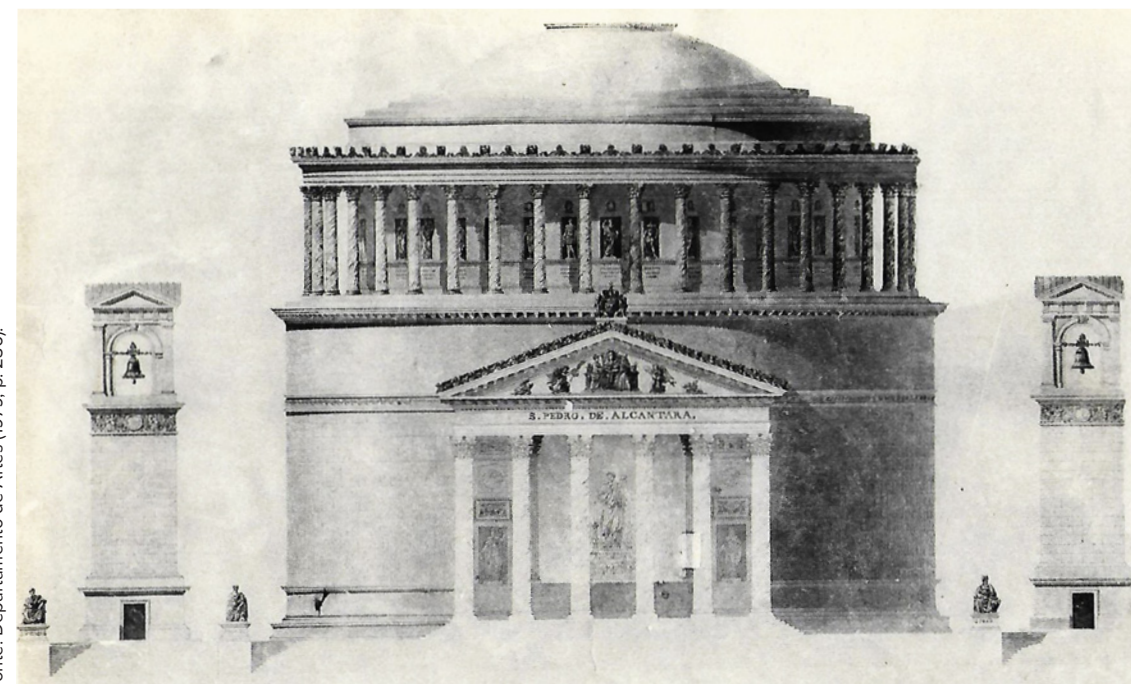
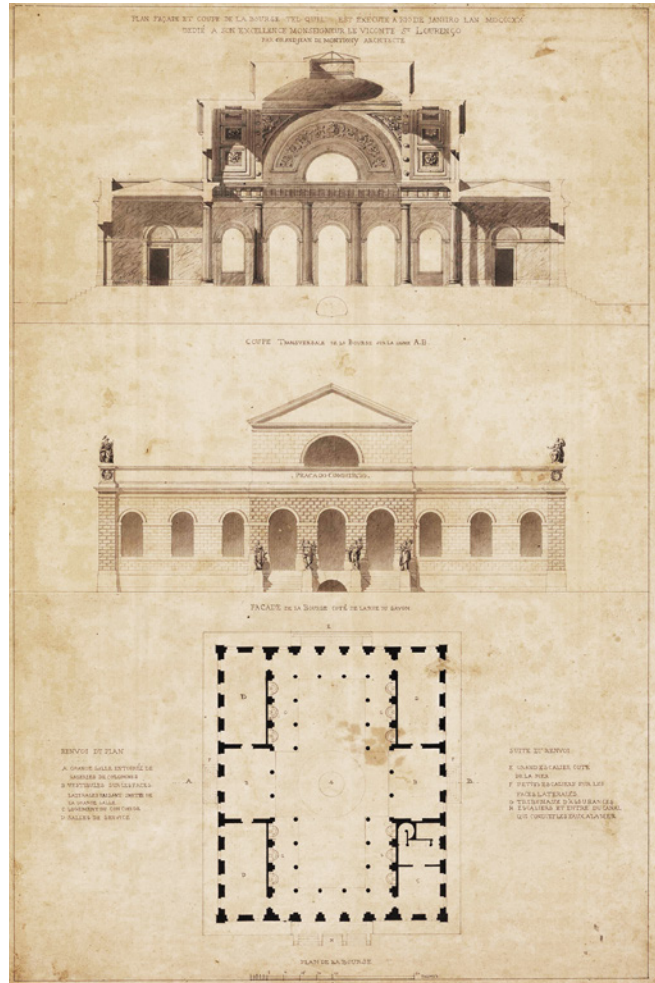


Figura 4. Elevação da Catedral São Pedro de Alcântara, projeto de Montigny, 1827.



Fonte: Biblioteca Nacional.

Figura 5. Planta, fachada e corte da Praça do Comércio, conforme projeto original de Grandjean de Montigny, cerca 1819.



Fonte: Casa da Marquesa de Santos; Museu da Moda Brasileira; FUNARJ.

Figura 6. Vista interior da Praça do Comércio no dia de sua inauguração. Grandjean de Montigny, 1820.

ceito de “tipo”, modo de categorizar grupos de edifícios não por suas funções, mas pelas características formais e espaciais que compartilham entre si. No livro sobre a arquitetura toscana, a predominância de ilustrações dos pátios, galerias e salões encontrados nos palácios, igrejas e equipamentos urbanos de Florença parece indicar um interesse primeiramente espacial de Montigny. Em principal, são tipos espaciais generosos que reúnem qualidades que os tornam aptos a abrigar diversos usos e funções. A partir desse caráter funcional indeterminado, seriam exemplares ideais na composição de um catálogo de protótipos universais para os edifícios públicos da nova França Revolucionária. Ainda de acordo com Rossi, é fundamental o

5.

O uso de tipos era técnica também comum entre os arquitetos neoclássicos. Foi recuperada por Rossi pelos estudos de Quatremère de Quincy, arqueólogo francês, contemporâneo a Montigny, autor da teoria sobre tipos que serviu de base para a arquitetura neoclássica.

6.

Longue durée (longa duração, em português) é um conceito histórico criado pelo historiador francês Fernand Braudel no estudo da história através da análise de fenômenos extremamente longos como a evolução das paisagens e a história da humanidade.



Fonte: Arquivo Nacional.

Figura 7. A Casa França-Brasil como Alfândega, 1954.

entendimento da cidade como uma construção coletiva que acontece no *longue durée*, tempo expandido onde transformações espaciais são geradas no decorrer do lento desenvolvimento de novos significados de ordem social e de sua influência no meio urbano. Nessa condição, também é possível o entendimento da indeterminação espacial como qualidade estratégica para uma arquitetura ser funcionalmente ambígua e assim se manter aberta a novas significações na esperança de continuar relevante no decorrer de sua existência.

Sendo um dos principais representantes da missão cultural encomendada por Portugal, o arquiteto francês encontrou no Rio de Janeiro uma segunda oportunidade para utilizar o seu repertório de

protótipos espaciais. Entre os diversos projetos de edifícios públicos produzidos por ele, estão, além da Praça do Comércio (Casa França-Brasil) (1819–20), a Academia Imperial de Belas Artes (1816–26, demolido), a Praça Monumental do Campo de Santana (1827, não construído), a Catedral de São Pedro de Alcântara (1827, não construído), o Edifício do Mercado (1834, demolido), o Chafariz da Carioca (1838, demolido), a Biblioteca Imperial (1842, não construído), o Paço do Senado (1848, não construído) e o Palácio Imperial (1848, não construído), entre muitos outros edifícios privados, infelizmente em grande parte também demolidos.



Fonte: Prefeitura do Rio de Janeiro.

Figura 8. A fachada da Casa França-Brasil como II Tribunal do Júri, 1960.

Nesse contexto, torna-se interessante analisar a Casa França-Brasil, único edifício público projetado por Montigny ainda existente. Enquanto primeira arquitetura a ser construída pela Missão Francesa, precisava corresponder às expectativas por um edifício magnífico como representação da nova cultura que marcaria a transição da cidade colonial para capital do Reino de Portugal. De acordo com a tipologia de *edifício-praça*, era almejado um grande recinto urbano coberto contíguo ao tecido da cidade, disponível para eventos públicos e para reunião de homens de negócios. As ambições estéticas e de escala contrastavam, como de costume ainda hoje, diretamente com as circunstâncias presentes na encomenda do edifício e em sua construção. No entanto, o precipitado cronograma de execução em apenas um ano e o orçamento limitado parecem ter servido para ressaltar o interesse de Montigny — destacado no livro *Architecture Toscane* — pela arquitetura baseada em uma economia de meios como maneira de negociar com o mundo real sua existência. “Quanto mais aumentamos a massa, menos devemos multiplicar os detalhes” (MONTIGNY e FAMIN, 1815, p. vj, tradução do autor). Na construção das fachadas, os poucos ornamentos existentes no projeto original foram suprimidos e suas ausências acentuam ainda mais a sobriedade da arquitetura. É possível imaginar que,

diante da necessidade em fazer escolhas, essa patente indiferença em relação à simplicidade externa do edifício tenha possibilitado a Montigny concentrar esforços na concretização da nobre monumentalidade do espaço interior como atributo formador da expressão pública almejada para a arquitetura.

No desenho das fachadas, grandes portais marcam o momento limiar de entrada no *edifício-praça* e conseqüente saída do Rio de Janeiro. No interior, um espaço generoso e funcionalmente ambíguo, o agitado contexto da cidade é suspenso em uma experiência de intensa percepção temporal. O ambiente anecóico reduz os ruídos urbanos aumentando a capacidade de introversão espacial dos visitantes. O vazio interior é dimensionado e visualmente expandido pelo ritmo constante dos elementos que compõem o espaço — piso, galeria, abóbodas e cúpula — unidos em uma mesma modulação, contribuindo para a criação da monumentalidade pretendida. No *mise-en-scène* de negociação entre o que a arquitetura pretendia ser e o que de fato era possível construir, Montigny não hesitou em aplicar abundantemente a técnica do *faux-marbre* em colunas e frisos da galeria que conformam o perímetro da praça interna. No projeto original, junto às paredes de fundo da galeria, ficavam os balcões de atendimento, única indicação visível de



Fonte: Thiago de Almeida.


Figura 9. Interior da Casa França-Brasil, 2020. Interior da Casa França-Brasil, 2020.

9.

Segundo a opinião do historiador Ferdinand Denis, a Praça do Comércio era “certamente um dos mais notáveis edifícios do Rio de Janeiro” (RIOS FILHO, 1941, p. 243). O sucesso do projeto rendeu a Montigny, no dia da inauguração do edifício, a condecoração da Ordem de Cristo diretamente das mãos do rei D. João VI.



10.

Essa combinação espacial também é encontrada em outros projetos de Montigny feitos à época da França Revolucionária de Napoleão.

sua função. A planta retangular do edifício é subdividida pela disposição espacial em cruz, resolvendo as áreas técnicas nas quatro salas criadas em cada extremidade enquanto libera totalmente uma vasta área central para o público. O óculo faz clara alusão ao Panteão de Roma, enquanto a planta cruciforme — até então incomum em uma construção laica — lembra a Igreja de Sainte-Geneviève (atual Panteão de Paris), combinação  de tipos espaciais que atribui um caráter sagrado e distinto à arquitetura, mesmo em um edifício ligado estritamente a questões utilitárias da cidade. Usar a Praça do Comércio deveria ser como apropriar um templo público. Tal intenção fica evidente na pintura de Montigny ilustrando a inauguração e o momento de apresentação do edifício ao rei e à sua corte. A imagem exalta a relação de escala entre os visitantes e o interior monumental, representado por uma perspectiva trabalhada no intuito de torná-lo ainda maior do que de fato é.

Assim como recorrente nos protótipos da coleção de Montigny, podemos analisar a indeterminação da arquitetura da Casa França-Brasil pelo modo como o projeto do seu espaço interior, não funcionalmente condicionado, possibilitou diferentes ocupações — mantendo o edifício socialmente relevante durante os últimos dois séculos. Além de inaugurado como Praça de Comércio em 1820, após a independência do Brasil, foi utilizado pela Alfândega por quase um século devido a sua proximidade com a região portuária da cidade; a partir de 1944, serviu de depósito do Banco Ítalo-Germânico e, de 1956 a 1978, abrigou a sede do II Tribunal do Júri. Após um longo período de restauro finalizado em 1990, o edifício foi transformado em centro cultural, status que possibilitou novos tipos de usos e apropriações da generosa “praça-interna” como espaço da cidade.

Desde então, a Casa França-Brasil tem sido palco de diversas exposições e eventos artísticos, feiras e festividades que a aproximaram novamente da sua condição pública original. Por outro lado, são também interessantes os intervalos na agenda cultural nos quais o edifício se apresenta vazio. É quando assume o simples papel de praça coberta de extensão da cidade, onde visitantes experimentam breves pausas de descanso e contemplação, o momento no qual a nobre monumentalidade democrática da arquitetura e de seu espaço interior, ligada ao cotidiano e a coletividade da vida urbana, se manifesta, assim como a premissa principal do projeto.

Em paralelo, a especificidade dessa arquitetura de Montigny, alcançada a partir de suas qualidades formais e espaciais clássicas — exaltadas desde o dia da inauguração  — contribuiu no *longue durée* para a formação de um entendimento social coletivo sobre sua importância para a cidade enquanto edifício e artefato histórico, em uma possível consumação do que Rossi chamaria de “monumento”.  Desse modo, podemos supor que tal especificidade também tenha tido certo grau de influência na manutenção da integridade física do edifício. Não somente diante das demandas espaciais derivadas das diferentes ocupações ocorridas, mas também em relação às transformações urbanas que aconteceram no Rio de Janeiro nos últimos séculos. Quando inaugurado, o edifício tinha implantação destacada e interface direta com a orla — a qual foi afastada nos anos seguintes devido ao aterramento da região portuária. Passou por décadas totalmente escondido por sobrados construídos ao seu redor em razão da rápida densificação ocorrida no Centro ao longo do século XIX. Hoje, como Casa França-Brasil, se encontra novamente em destaque na cidade após um processo de grandes intervenções urbanas, iniciado com a abertura da Avenida Presidente Vargas, em 1944, e com a construção e demolição do Elevado da Perimetral entre os anos de 1960–2014.

Em 2021, um ano após celebrar o seu segundo centenário, a Casa França-Brasil continua a representar um protótipo espacial único que nos permite analisar a importância que a teoria de projeto de Grandjean de Montigny pode ter para a prática contemporânea. O valioso entendimento da arquitetura como um saber coletivo e acumulado demonstra não só a viabilidade, como também a necessidade de aproximação com um repertório de referências projetuais de um passado que, à primeira vista, parece-nos longe demais para ser relevante.

Salvatore Settis (2006), no livro *The Future of the “Classical”*, define o Clássico como algo que não pode ter seu tempo de origem definido, tal qual uma qualidade encontrada de modo recorrente através das eras — inteligível ainda que em diferentes formas, materialidades e contextos. Enquanto representante e agente responsável pela continuidade dessa herança cultural, o que parecia elementar para Montigny não era exatamente o uso de ordens e ornamentos, mas um caráter construtivo específico que definiu a qualidade clássica e atemporal de uma arquitetura. Por outro lado, a precisa indeterminação espacial foi o fator que possibilitou a esta arquitetura se manter valiosa para a cidade ao longo dos anos — em especial por intermédio do generoso interior capaz ainda hoje de abrigar usos diversos para além daquele que serviu de alibi para sua construção.

A arquitetura nasceu da necessidade, agora é autônoma; na sua forma mais sublime, cria espaços de museu que são utilizados por técnicos de modo a serem transformados e adaptados para as múltiplas funções às quais devem servir. (ROSSI, [1968] 1977, p. 210, tradução do autor).

Acredito que a arquitetura da Casa França-Brasil possa ser descrita a partir de suas duas intenções principais, aparentemente opostas, porém complementares: a concepção de uma arquitetura distinta baseada em certas noções universais de qualidade formal/espacial e na analogia com um campo referencial teórico que comunica sua *raison d'être*; e a utilização da monumentalidade constituída para delimitar um vazio urbano com o objetivo de mantê-lo livre e repleto de possibilidades, em um modo simultaneamente específico e indeterminado. Uma verdadeira arquitetura da cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registros de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- DEPARTAMENTO DE ARTES, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Org.). *Uma cidade em questão: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1979. Catálogo de exposição. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1393187/icon1393187.pdf. Acesso em: 02, nov. 2021.
- MONTIGNY, Grandjean Auguste; FAMIN, Auguste. *Architecture Toscane: Palais, Maisons et Autres Édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*. Paris: P. Didot, 1815.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.
- ROSSI, Aldo. *The Architecture of the City*. (1966). Cambridge: MIT Press, 1984.
- _____. *Arquitectura para los museos*. (1968). In: _____. *Para una arquitectura de tendencia: Escritos 1956–1972*. Barcelona: Gili, 1977.
- SETTIS, Salvatore. *The Future of the Classical*. Hoboken: Wiley, 2006.
- TELLES, Angela. *Grandjean de Montigny: Da Arquitetura Revolucionária à Civilização nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.



PÍER MAUÁ COMO TERRAIN VAGUE

BIANCA MANZON LUPO
Doutoranda e Mestre em Arquitetura e Urbanismo, FAU USP
bianca.lupo@usp.com

1. Introdução. O conceito de terrain vague e o Píer Mauá

A expressão francesa terrain vague, proposta por Ignasi de Solà-Morales (2002) em 1995, é um conceito largamente utilizado do ponto de vista teórico, referindo-se aos espaços urbanos vazios que comumente permanecem abandonados, desocupados e às margens das iniciativas de planejamento urbano oficial. O termo “terreno” diz respeito ao espaço urbano, diferentemente da noção de “terra”, que se relaciona principalmente ao aspecto econômico. Por sua vez, o conceito “vago” possui distintas raízes etimológicas. Sua origem germânica woge alude semanticamente a instabilidade e oscilação. Do francês vacuus, indica vacância, vazio e disponibilidade. Do latim vagus, pode ser associado à condição de abandono, físico ou semântico, e à noção de potencialidade. A expressão terrain vague tem sido usada para enfatizar a condição de expectativa por um uso potencial de determinados espaços, apesar de muitos desses terrenos serem animados por eventos espontâneos, informais e efêmeros. Mesmo que sejam pretensamente esquecidos, esses locais podem repentinamente tornar-se alvos de disputas territoriais por diversos agentes, buscando sua incorporação aos mercados produtivos. O terreno vago não é um tipo de espaço, mas uma atitude especulativa que se alimenta das projeções sobre o que pode ser realizado futuramente num determinado local (DAVIDSON, 1994; FLORES, 2015; COLMENARES, 2019).

A disponibilidade casual de específicos lugares urbanos cria um campo de ação para as forças especulativas que tentam ocupá-los, geralmente mediante a implantação de programas arquitetônicos multifuncionais — tais como hotéis, shopping centers, projetos culturais e atrações turísticas. Os terrenos vagos podem ser criados a partir da demolição ou obsolescência de infraestruturas existentes, associando-se a processos de desindustrialização frequentes na fase pós-industrial do capitalismo, que ocorrem em paralelo à expansão da economia de serviços e entretenimento. A sensação de abandono se converte num estímulo para a reciclagem de arquiteturas presentes no lugar. Em particular, a ação especulativa se torna um fator fundamental para guiar processos de renovação do território, levando “à produção precoce de espaços esvaziados, particularmente em áreas centrais” (SANT’ANNA, 2017, p. 15). Nesse contexto, amplos setores urbanos e bairros antigos abandonados se converteram em importantes fronteiras de reprodução do capital imobiliário a partir de intervenções marcadas pela lógica do negócio, ancoradas em articulações entre poder público e

“Atualmente, o Píer atende às demandas da cidade?”

privado. Por essa razão, ações voltadas ao planejamento estratégico, city marketing e cidade-emprego contribuem para a criação de expectativa pela ocupação dos terrenos vagos (HARVEY, 2005; ARANTES; VAINER; MARICATO, 2013).

Localizado na região portuária do Rio de Janeiro, o Píer Oscar Weinschenck, mais conhecido como Píer Mauá, pode ser considerado um estudo de caso importante para aprofundar o entendimento do chamado “terreno vago”. Conforme veremos ao longo do texto, o atracadouro permaneceu por mais de seis décadas numa singular condição de vacuidade. Porém, desde os anos 1990, o vazio urbano tem se convertido num território altamente cobiçado por diversos agentes que vislumbraram em sua localização estratégica a potencialidade de implantação de projetos. Em sua maioria, apresentavam a intenção de criar ícones arquitetônicos capazes de simbolizar a renovação do porto carioca, em processos que envolvessem, simultaneamente, os campos do planejamento urbano, mídia e arquitetura. Apesar das acirradas disputas desencadeadas em torno da ocupação do Píer Mauá e da grande quantidade de projetos apresentados para o local, esse objeto tem sido mantido à margem de estudos acadêmicos específicos. O presente texto pretende discutir as dinâmicas territoriais envolvidas na querela, analisando os projetos de arquitetura propostos para o Píer Mauá (projetos dos anos 1990, Guggenheim Rio e Museu do Amanhã) em conexão com os respectivos planos urbanísticos (Rio Sempre Rio, Porto do Rio e Porto Maravilha) e com as imagens dominantes veiculadas pela mídia (Brasil + 500, Novo Milênio e Sustentabilidade). A análise empírica pretende contribuir para o aprofundamento teórico, refletindo sobre os processos contemporâneos de transformação territorial.

2. Metodologias e materiais

A pesquisa adotou a metodologia de estudo de caso para analisar o conceito de terrain vague com base em sua aplicação ao Píer Mauá (YIN, 2001). Para tanto, partiremos da execução de levantamentos bibliográficos, seguida de análise baseada em três entradas principais: projetos de arquitetura, diretrizes estabelecidas pelos planos urbanísticos e artigos de imprensa escrita publicados pelo principal periódico de perfil empresarial do Rio de Janeiro: o jornal O Globo (LAPUENTE, 2016). ■ As fontes de jornal foram selecionadas por revelarem informações documentais relevantes, considerando-se o papel político-social assumido pelos agentes de mídia e sua heterogeneidade intrínseca. O presente estudo levanta a hipótese de que mídia e planejamento urbano podem ser considerados fatores fundamentais para influenciar o design arquitetônico a partir da análise do Píer Mauá. Além disso, a pesquisa propõe questionamentos secundários: como o Píer Mauá foi ocupado? Atualmente, o Píer atende às demandas da cidade? Foi encerrado o debate sobre sua ocupação? Buscaremos refletir sobre essas questões ao longo do texto, analisando as implicações desses fatores sobre o design arquitetônico contemporâneo.

1.

Os projetos abordados por este estudo foram amplamente divulgados pelo main stream midiático, especialmente pelo Jornal O Globo, do Rio de Janeiro. Seus principais concorrentes nacionais, no que diz respeito à quantidade de tiragem, são os jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo. Porém, provavelmente por serem periódicos paulistas, eles apresentaram menor interesse pelos projetos para o Píer Mauá, o que pode ser confrontado com o número reduzido de matérias sobre o tema. Por essa razão, optou-se por não utilizar esses periódicos como fonte de estudo privilegiada para este estudo. Foram analisados, igualmente, jornais cariocas de menor porte, destinados a públicos especializados, tais como Gazeta do Rio e Diário do Rio. No entanto, a maior dificuldade de acesso a bancos de dados dos respectivos jornais tornou-os fontes de pouca relevância para o estudo proposto.

3. O Píer Mauá e o planejamento urbano no Rio de Janeiro

O Píer Mauá é uma infraestrutura urbana espacialmente articulada à Praça Mauá, estruturada em 1910 no local do antigo “Largo da Prainha” (Figura 1). A praça foi criada a partir da reforma urbanística promovida pelo então prefeito Francisco Pereira Passos (1836–1913), responsável pela abertura da Avenida Central (ou Avenida Rio Branco), o principal eixo de ligação da região portuária à Cinelândia. Alinhada ao eixo da avenida, foi instalada na praça uma estátua em homenagem ao Barão de Mauá, do artista Rodolfo Bernardelli (1852–1931). A Praça Mauá assumiu uma posição importante para a consolidação da imagem de cosmopolitismo metropolitano do Rio de Janeiro, capital federal; acentuada, ainda, pela construção do primeiro arranha-céu do país, o edifício A Noite (1927–1930), projetado pelo arquiteto francês Joseph Gire, em parceria com Elisário Bahiana. A instalação do Jornal A Noite e da Rádio Nacional no edifício contribuiu para a conformação da Praça Mauá como um notável ponto de encontros entre artistas e cantores, tornando-a um local de grande interesse cultural na primeira metade do século XX. A Rádio Nacional assumiu papel importante para difundir pelo Brasil o gosto massivo pelo samba e futebol. No final dos anos 1940, o Brasil se preparava para receber a primeira Copa do Mundo sediada no país, ocasião para a qual foi erguido o maior estádio brasileiro de futebol: o Maracanã, planejado para abrigar 155 mil torcedores.

O Píer Mauá teve suas obras iniciadas em 1948, no mesmo ano em que se começou a ser construído o estádio. O atracadouro foi concebido como um elemento estruturante para a ampliação da capacidade de funcionamento da zona portuária do Rio de Janeiro. Situado num local estratégico da Baía de Guanabara, a nova infraestrutura portuária seria capaz de recepcionar transatlânticos de grande porte em viagem para a América do Sul, como o Queen Mary e o Queen Elizabeth. Entretanto, assim como o Maracanã, suas obras não foram concluídas a tempo da realização do evento esportivo e, mesmo depois de finalizado, o píer não pôde ser efetivamente utilizado devido a problemas estruturais. Era “uma estrutura condenada: quando um barco aportava ali, o prolongamento de concreto balançava como uma boia de cimento” (BLOCH, 2015).

Nas décadas seguintes, a antiga visibilidade da Praça Mauá entrou em decadência devido ao esvaziamento político-administrativo causado por fatores como a transferência da capital federal para Brasília, em 1960; e também pela implantação de medidas autoritárias tomadas no contexto da ditadura militar, que contribuíram para a desarticulação da Rádio Nacional e para a queda do desenvolvimento turístico da cidade. Por outro lado, a obsolescência técnica da infraestrutura portuária e a construção do Viaduto da Perimetral (Figura 2), finalizado em 1978, igualmente contribuíram para acentuar o processo de degradação e desvalorização econômica da área, colaborando para o isolamento da Praça Mauá. A via elevada acarretou o bloqueio visual da relação estabelecida entre a cidade e o mar (GIESE, 2018); a obra implicou, ainda, na destruição parcial e total de diversos edifícios de interesse histórico na região, tais como o Mercado Central e o Hotel Pharoux, situados na Praça XV. A própria estátua do Barão de Mauá acabou sendo deslocada, para compor o espaço livre em frente ao edifício A Noite. Com efeito, os investimentos públicos e privados passaram a se dirigir principalmente para a região oeste da cidade, especialmente para a Barra da Tijuca e Jacarepaguá.



Fonte: Coleção do Instituto Moreira Salles, Wikimedia Commons.

Figura 1. Praça 28 de Setembro, atual Praça Mauá, entre 1910 e 1920.

2.

O Estádio do Maracanã foi inaugurado às pressas, ainda inacabado. A primeira partida, um amistoso entre as seleções paulista e carioca, ocorreu a apenas uma semana da abertura da Copa do Mundo, com andaimes de madeira ocupando considerável parte das arquibancadas. A concretagem ainda não estava concluída. Apesar dos problemas, o Maracanã recebeu seis partidas da Copa do Mundo; dentre elas, a derrota da seleção brasileira na final para o Uruguai, diante do maior público recebido em toda a história do estádio: 199.854 torcedores (SALGADO, 2020).

3.

Desenhado em 1940, o projeto da Avenida Perimetral (Avenida Presidente Juscelino Kubitschek) não previa qualquer elevação em seu traçado original. Apenas a segunda versão do projeto, de 1955, previa a construção da avenida como um viaduto. Em 1978, foi finalizada a construção de seu último trecho, que conectava a Praça Mauá à Ponte Rio-Niterói.



Fonte: Arquivo Nacional, Wikimedia Commons.

Figura 2. Construção do Elevado da Perimetral, na Praça Mauá. Píer Mauá ao fundo, 1972.

De maneira geral, esse contexto foi acompanhado da redução da qualidade de vida na cidade, concomitantemente à expansão desenfreada do processo de metropolização, do crescimento da favelização e do poder paralelo associado ao narcotráfico e às milícias (REIS, 2016). Por essas razões, a preocupação com a “requalificação” da zona portuária adentrou a agenda governamental a partir da década de 1980, buscando reverter o quadro de insegurança empresarial, driblar o desinteresse dos investidores e contornar a dificuldade de estabelecimento do empresariado local. Apesar de contemplar significativos edifícios de interesse histórico-cultural, a zona portuária do Rio de Janeiro vem sendo tratada, no âmbito do planejamento urbano, como uma área passível de modernização (à exceção da linha do cais e dos armazéns). Com efeito, grande parte dos projetos elaborados para a região incorporam as noções de “revitalização” ou “requalificação” urbana. Em 1988, a primeira tentativa de renovação da região ocorreu com a criação do projeto SAGAS (Saúde, Gamboa e Santo Cristo) (GIANNELLA, 2013; MOREIRA, 2004). Entre 1983 e 2001, foram elaborados sete planos com o objetivo de transformar o porto carioca, parcial ou integralmente. Ainda assim, a área permaneceu em precário estado de conservação, apresentando sinais evidentes de má conservação edilícia.

4.

Conforme aponta Calabre (2017), o Brasil gastou mais de R\$180 milhões em candidaturas para os Jogos Olímpicos desde 1992.

“[...] foram elaborados sete planos com o objetivo de transformar o porto carioca, parcial ou integralmente.”

Propriedade privada da Companhia Docas, o Píer Mauá não apresentava acesso aberto ao público desde sua construção. Nos anos 1990, a Companhia passou a alugá-lo para receber eventos privados esporádicos, geralmente mediante pagamento de ingressos: tais como peças de teatro ao ar livre, feiras de arte, celebrações de Ano Novo, shows e mercados culturais (VIANNA, 1996; BRANCO, 2003). As atividades recebidas pelo Píer buscavam inseri-lo competitivamente nos mercados nacional e internacional, baseando-se na promoção de uma imagem forte e positiva da cidade, capaz de atrair investidores. Nesse período, durante a gestão do prefeito Cesar Maia (1993–1997), foi elaborado o Plano Estratégico Rio Sempre Rio (1995), cujas diretrizes buscavam ampliar a visibilidade internacional do município, inserindo-o no circuito internacional de metrópoles globais.

A elaboração do referido plano contou com consultoria catalã de Jordi Borja, Oriol Bohigas, Lluís Milliet e Nuno Portas. Os profissionais foram responsáveis pela concepção do Plano Olímpico de Barcelona, cidade que sediou os Jogos Olímpicos de 1992. A experiência da capital catalã se tornou um caso paradigmático do chamado planejamento estratégico (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2013), no qual os megaeventos culturais e esportivos exercem papel chave quanto à projeção da imagem internacional do país sede, abrindo possibilidades de atração de investimentos externos em larga escala. O caso de Barcelona se insere num contexto de estímulo à competitividade internacional de cidades pela disputa de investimentos, partindo

da definição de pontos estratégicos do território a serem convertidos em novas centralidades. A arquitetura de performance (SPERLING, 2005), desenhada por arquitetos de elevado prestígio internacional, torna-se um elemento importante para simbolizar a recuperação de zonas urbanas degradadas; apesar dos evidentes riscos de que a valorização econômica de determinadas áreas promova a expulsão das populações residentes, promovendo o fenômeno da gentrificação.

A experiência de Barcelona tornou-se um modelo para a ação territorial pretendida para o Rio de Janeiro. Do processo de elaboração do plano para a capital fluminense, nasceu a primeira candidatura da cidade para sediar os Jogos Olímpicos de 2004, rejeitada pelo Comitê Olímpico Internacional. A proposta sugeria a revitalização dos bairros de Santo Cristo, Gamboa e Saúde, priorizando a requalificação da área portuária e a “revitalização do Píer Mauá e dos edifícios adjacentes” (CAMARGO, 2011, p. 105). O Plano Estratégico Porto do Rio (2001) estabeleceu diretrizes urbanísticas semelhantes, incentivando a formação de parcerias público-privadas com o intuito de reverter o esvaziamento da zona portuária, enfatizando sua vocação de lazer, entretenimento e negócios. Em 2004, o Rio de Janeiro empreendeu sua segunda candidatura para sediar os Jogos Olímpicos, novamente rejeitada pelo Comitê Olímpico Internacional.

Apenas a terceira proposta, elaborada em 2006, obteve aprovação. A Operação Urbana Porto Maravilha, implantada por meio da Lei Municipal Complementar Nº 101/2009 (RIO DE JANEIRO (RJ), 2009) durante o primeiro mandato do prefeito Eduardo Paes, insere-se num contexto em que a cidade se preparava para receber uma série de eventos de grande porte: Conferência das Nações Unidas para o desenvolvimento Sustentável (Rio + 20, 2012), Copa das Confederações (2013), Jornada Mundial da Juventude (2013), Copa do Mundo de Futebol (2014), 450 anos do Rio de Janeiro (2015) e os Jogos Olímpicos (2016). A flexibilização da legislação urbanística contribuiu para a aceleração da realização de obras na cidade, buscando ampliar sua competitividade internacional. Como vemos, o pensamento da revitalização da região portuária do Rio de Janeiro se desenvolveu lentamente ao longo de décadas, sem apresentar alterações substanciais. Em meio a esses processos, o Píer Mauá passou por várias tentativas de resignificação, protagonizando as discussões sobre a renovação da região portuária.

4. Arquitetura e eventos celebrativos nos anos 1990

Na década de 1990, dois eventos celebrativos contribuíram para o pensamento arquitetônico do Píer Mauá: os 500 anos da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil (Brasil + 500) e o Novo Milênio. Ambas as efemérides foram amplamente divulgadas pela mídia, filmes e séries de televisão. A coincidência desses eventos, do ponto de vista simbólico, potencializava a transposição de sentidos em torno de uma recuperação do passado voltada para a construção do futuro. O Brasil + 500 fazia parte de um processo de nation building, buscando inserir o país no circuito cultural global a partir do reforço das relações luso-brasileiras, importante conexão para a prospecção de negócios a nível global. A festivalização tornou-se um fenômeno recorrente, sendo mobilizado como mote para a realização de intervenções arquitetônicas e urbanísticas a partir de eventos efêmeros ou permanentes, tais como feiras mundiais, jogos ou exposições internacionais (AMBROSIO, 2016). Os 500 anos do Brasil estavam imbricados de um acentuado caráter de efeméride, dada a ausência da tradição celebrativa oficial no dia 22 de abril (SILVA, 2003). Por essa razão, merece destaque o papel assumido pela mídia de massas para a divulgação do evento, em particular a Rede Globo.■

Paradoxalmente, o pensamento da arquitetura para o novo milênio imbricou-se de um referencial simbólico high tech, recuperando experiências em voga nos anos 1970, associadas à recuperação de elementos da cultura pop e à mobilização de referenciais histórico-simbólicos difundidos no imaginário coletivo e que se voltaram à implantação de um programa multifuncional no Píer. A disseminação do “patriotismo cívico”, que busca resgatar a autoestima do brasileiro e do carioca, tornou-se a tônica das intervenções (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2013). Em 1994, o arquiteto Paulo Casé sugeriu construir uma torre corporativa próxima à Praça Mauá, contendo hotel cinco-estrelas nos primeiros sete andares e centro de convenções e exposições no subsolo (Figura 3). No Píer Mauá, seriam implantados marina, lojas, restaurantes, estacionamento, centro de cultura e lazer, teatro e salão de concertos. O projeto pretendia apresentar “passado e futuro conjugados, além de uma espécie de nova abertura dos portos através do comércio exterior” (ARRUDA, 1994, p. 24). Seria atracada uma réplica da caravela de Cabral na entrada do Píer com o objetivo de resgatar a imagem do porto como “porta de entrada da cidade” (MOREIRA, 2004, p. 99).

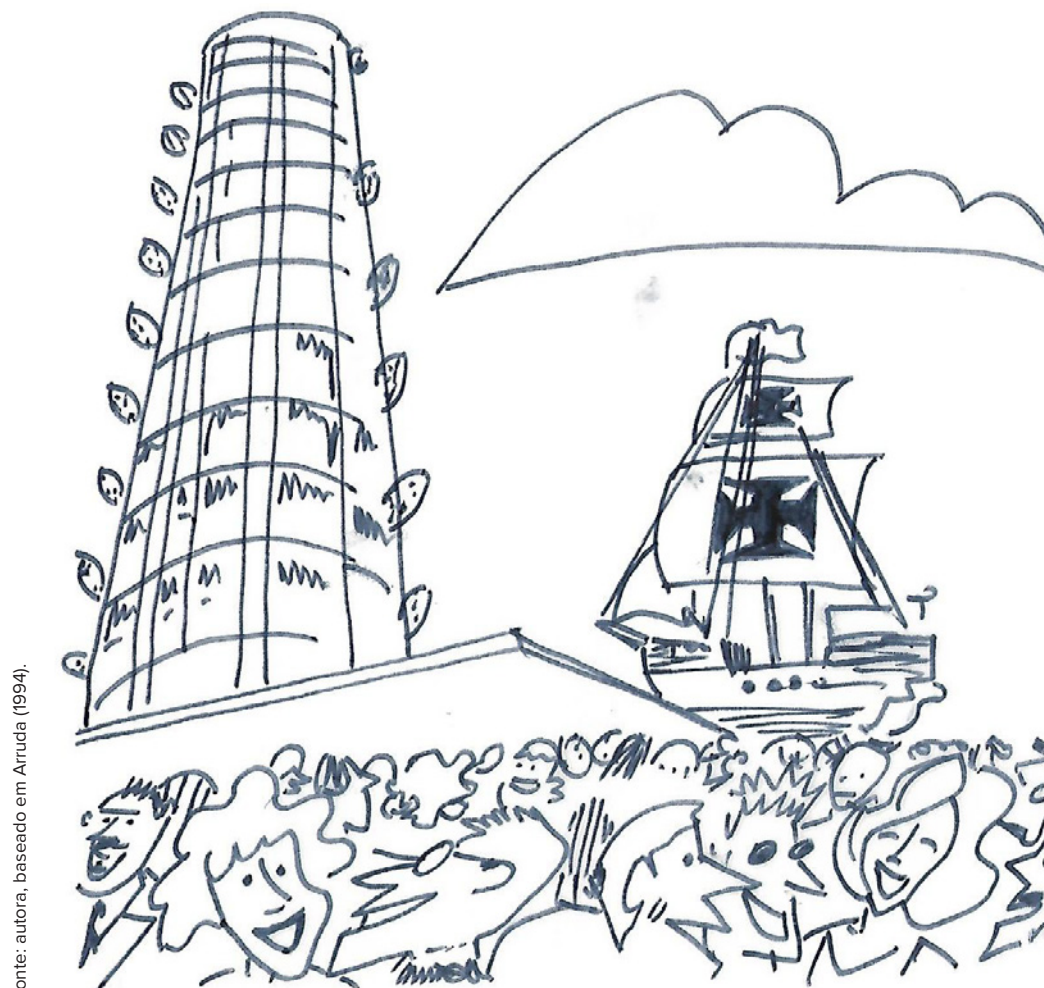
A proposta de Casé para o Píer não foi adiante, apesar de a réplica da caravela de Cabral ter sido efetivamente construída por ocasião das celebrações Brasil + 500, na Base Naval de Aratu (Bahia, 1998).■ Por iniciativa do secretário municipal Luiz Paulo Conde e seguindo as diretrizes do plano Rio Sempre Rio, foi aberto um edital público que selecionaria um projeto de arquitetura para o Píer, considerado como “patrimônio cultural do ano 2000” (IDG, 2016). Venceu o concurso o arquiteto Luiz Eduardo Índio da Costa, conhecido pela realização de projetos multidisciplinares a partir de metodologias que combinam pesquisa etnográfica, workshops e ações de marketing urbano. O escritório projetou para o Píer Mauá um complexo multifuncional contendo praça, anfiteatro, shopping, centro de entretenimento e de convenções (Figura 4).

5.

Para a veiculação do evento Brasil + 500, a Rede Globo exibiu vinhetas com contagens regressivas na sua programação, realizou shows e instalou relógios nas principais capitais brasileiras, dentre outras ações.

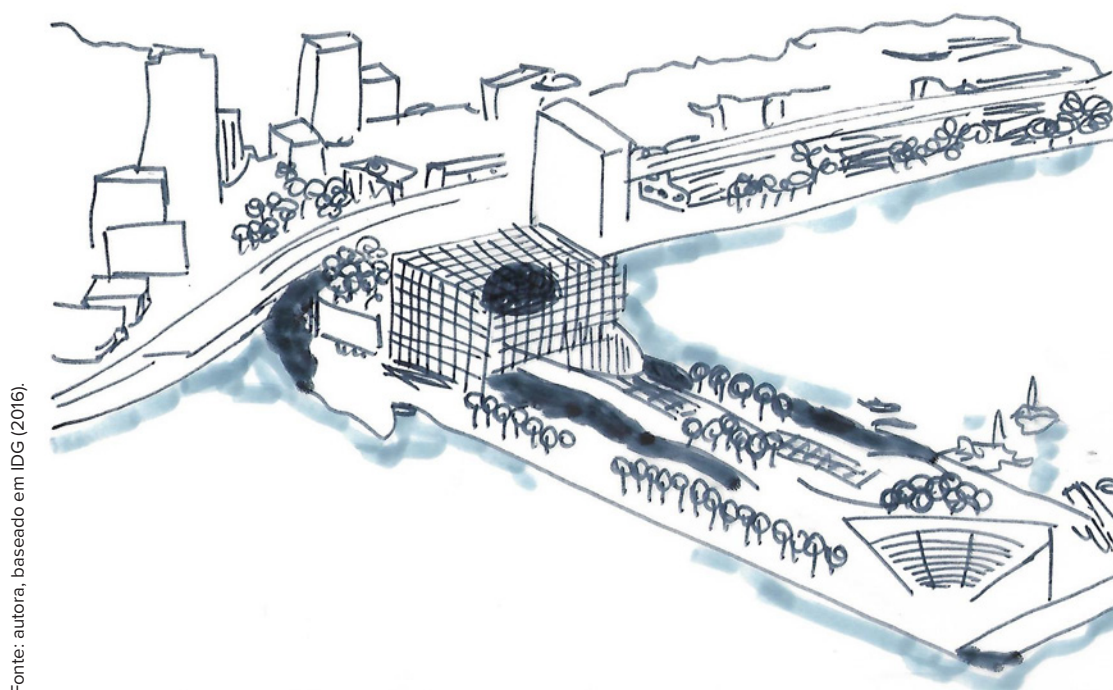
6.

O plano era que a Nau Capitânia participasse de uma encenação da “Primeira Missa no Brasil”, em Porto Seguro. No entanto, erros no projeto, problemas técnicos e atrasos contribuíram para que a Nau se mostrasse incapaz de navegar e não pudesse participar plenamente da comemoração. Apenas quatro meses depois, a Nau foi ao mar e chegou ao Rio de Janeiro, sendo atracada na Marina da Glória, de onde partiriam passeios turísticos pela Baía de Guanabara.



Fonte: autora, baseado em Arruda (1994).

Figura 3. Esboço da proposta de Paulo Casé para o Píer Mauá.



Fonte: autora, baseado em IDG (2016).

Figura 4. Esboço da proposta de Índio da Costa para o Píer Mauá (1996).

Havia uma grande esfera metálica dentro de uma estrutura que remontava formalmente à Biosfera de Montreal, projetada por Richard Buckminster Fuller como Pavilhão dos Estados Unidos para a Exposição Mundial de 1967. Também podem ser recordadas as experiências arquitetônicas dos grupos Archigram, Arc Zoom, Super Studio, UFO, 999, Strum e Site, cujos repertórios arquitetônicos carregavam ironias de ficção científica, voltando-se ao apelo do imaginário high tech da era espacial. Pode-se recordar, inclusive, a presença da geodésica na Cidade das Ciências e da Tecnologia (Parque de La Villette, Paris, 1984–85) e no Rose Center for Earth and Space (Nova Iorque, 2000). Durante o mandato do prefeito Luiz Paulo Conde (1997–2000), o arquiteto Ronaldo Saraiva desenhou para o Píer o projeto “Rio Terceiro Milênio: revitalizando a autoestima do carioca”, que incluiria centro de entretenimento, aquário e um “animado museu da história do Brasil” (IDG, 2016) (Figura 5).

7.

A Companhia Docas era proprietária do Píer Mauá e de grande parte dos imóveis da região.

Em 1994, foi aberta uma licitação para escolher a empresa privada que administraria o Píer Mauá, vencida por um consórcio liderado pela Companhia Docas, formado por quatro firmas de engenharia (Engepasa, Conter, Lix da Cunha e Iesa). O projeto apresentado em 1997 criava um edifício corporativo multifuncional com hotel cinco estrelas e shopping center (Figura 6). Entretanto, a prefeitura não autorizou sua execução, encaminhando à Câmara dos Vereadores a diretriz de que o projeto deveria ganhar feições “culturais, de entretenimento e lazer” (CORDEIRO, 2001). Então, o consórcio enviou uma segunda proposta com lojas, restaurantes, cafés, cinema, teatro, centro de convenções e sala de exposições, coroados por uma esfera metálica contendo sala de projeções 360° “num estilo futurista” (ANTUNES e SCHIMIDT, 1999) (Figura 7).



Fonte: autora, baseado em IDG (2016).

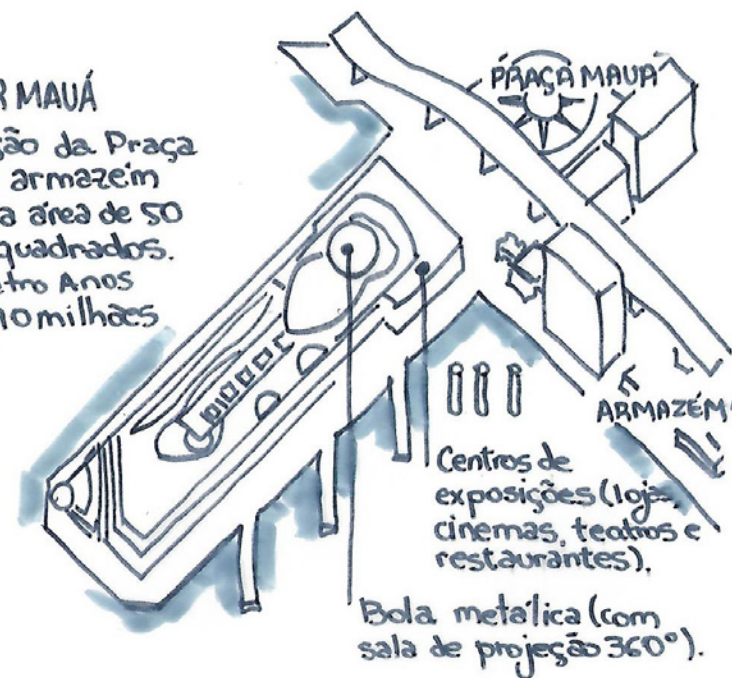
Figura 5. Esboço da proposta de Ronaldo Saraiva para o Píer Mauá (1997).



Fonte: autora, baseado em Almeida (1997).

Figura 6. Esboço da proposta da Companhia Docas para o Píer Mauá (1997).

PROJETO PÍER MAUÁ
Reurbanização da Praça
Mauá até o armazém
quatro, numa área de 50
mil metros quadrados.
Prazo: Quatro Anos
Custo: R\$90 milhões



Fonte: autora, baseado em Acervo O Globo, 1999.

Figura 7. Esboço do projeto da Companhia Docas para o Píer Mauá (1999).

A larga variedade de propostas arquitetônicas durante os anos 1990 demonstra a falta de consenso sobre a estética e o programa arquitetônico a serem implantados, que oscilaram entre figurações colonialistas e expressionismo high tech. A indefinição estilístico-formal, mesclando elementos de alta tecnologia à expressividade de certa cultura pop brasileira, coexistia com a proposição de programas multifuncionais para a ocupação do Píer Mauá. O espírito de animação festiva incorporado pelos projetos, de alguma maneira, recuperava a máxima “menos é maçante”, enunciada por Robert Venturi em *Complexidade e Contradição em Arquitetura* como fundamentação teórica para a união entre o vulgar e o simbólico no campo da arquitetura, gerando formas estéticas caracterizadas pelo ecletismo aleatório.

Parece oportuno retomar os conceitos de “pato” e “galpão decorado” cunhados por Venturi, Scott Brown e Izenour em *Aprendendo com Las Vegas* (EVERS, 2015). A caravela ao lado da torre, de Casé, pode ser associada ao conceito de “pato”, dado seu excessivo figurativismo. Já os projetos de Costa e Saraiva se aproximam ao “galpão decorado”, nos quais a arquitetura serve de suporte para pastiches históricos associados a representações futurísticas. As efemérides dos anos 1990, temas de rápida obsolescência, foram formalmente integradas ao design do edifício, resgatando o caráter pop assumido pela arquitetura — cuja reprodução indiscriminada, segundo Demetri Porphyrios (NESBITT, 2016), contribui para o reforço do pensamento hegemônico, diluindo-se em imagens cada vez mais esvaziadas de sentido.

8.

VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: WMF, 2004.

9.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo esquecido da forma arquitetônica*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

“[...] a meta-realidade carioca, construída a partir da justaposição de fragmentos associada a um percurso de visitação dirigido e dramático [...]”

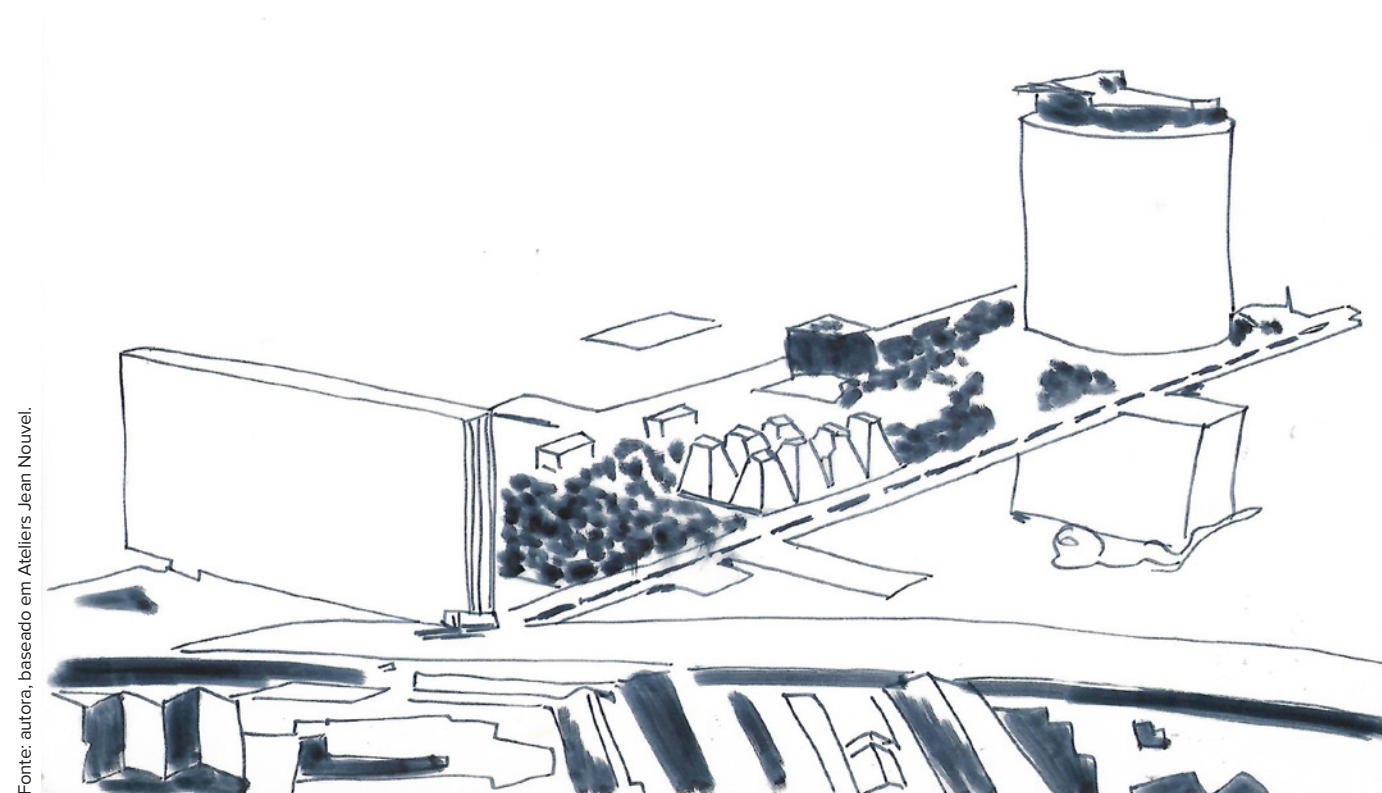
5. Rio de Janeiro, cidade global: o Guggenheim Rio

Nos anos 2000, o desejo de integrar o Rio de Janeiro às dinâmicas globais do mercado da arte definiram novas estratégias para a ocupação do Píer Mauá (REIS, 2016). O consórcio liderado pela Companhia Docas tinha sido praticamente dissolvido, e o Píer continuava um espaço indefinido, incorporando programas arquitetônicos variados. O Guggenheim Rio, uma promessa eleitoral da campanha do então prefeito César Maia (2001–2009), foi progressivamente consolidando-se como o principal projeto cogitado para o atracadouro. Durante as celebrações dos 500 anos do Brasil, foi realizada a Mostra do Redescobrimto (São Paulo, 2000), que partiria em itinerância internacional, sendo exibida pelos museus Guggenheim de Nova Iorque e Bilbao. Logo, porém, esse contato converteu-se numa prospecção para a construção de um Museu Guggenheim no Brasil, diante do contexto de expansão internacional da franquia Guggenheim encabeçado pelo então diretor da Fundação, Thomas Krens (OSTLING, 2007).

Após o atentado de 11 de setembro de 2001, a Fundação Guggenheim passou a despender certa prioridade às negociações com o Rio de Janeiro, considerando o declínio de sua euforia expansionista, a retração do turismo internacional e o desaquecimento do mercado financeiro global. A crise instaurou o fechamento do Guggenheim Soho (Nova Iorque, 1992–2001) em menos de dez anos de funcionamento, e o abandono completo do megaprojeto pretendido para East River, em Manhattan, desenhado pelo arquiteto canadense Frank Gehry, que chegaria a ser dez vezes maior que o edifício em Bilbao. As sedes da franquia em Las Vegas também encerraram suas atividades em 2003. Depois de analisar lugares com potencial para sediar o Guggenheim Rio, Krens cogitou instalar o museu no Forte de Copacabana. Porém, Gehry indicou o Píer Mauá como o melhor lugar para receber a intervenção (EICHENBERG, 2010). Essa localização coincidia com as aspirações pretendidas pelo

plano urbanístico Porto do Rio, podendo configurar-se como um ícone da pretendida revitalização da zona portuária carioca.

Em 2001, discutia-se a ocupação do Píer Mauá por um museu contemporâneo (possivelmente o Guggenheim); Museu Mundial do Futebol, aquário público, centro de convenções e sala de concertos (BLOCH, 2001). Porém, com o andamento das negociações, o Píer passou a ser progressivamente ocupado apenas pelo Guggenheim Rio, que seria projetado pelo arquiteto francês Jean Nouvel, cujo trabalho mundialmente conhecido incluía o Instituto do Mundo Árabe (Paris, 1981–87) e a Fundação Cartier (Paris, 1991–94) (CASAMONTI, 2011). Em 2003, Nouvel apresentou estudo preliminar de um edifício que praticamente desapareceria na paisagem, abaixo do nível do mar. O arquiteto voltou-se à criação da fantasia narrativa voltada para a meta-realidade carioca, construída a partir da justaposição de fragmentos associada a um percurso de visitação dirigido e dramático (Figura 8).



Fonte: autora, baseado em Ateliers Jean Nouvel.

Figura 8. Esboço do Guggenheim Rio, projetado por Jean Nouvel (2002).

O arquiteto pretendia “brincar com a evocação de um anti-go mito: Atlântida, a cidade perdida, afogada no oceano. Mas de uma forma distante, pois não estamos na Disney World! A cidade é um ‘porto submerso’, você mergulha debaixo d’água e um jardim é revelado” (MUSÉE GUGGENHEIM [ca. 2002], tradução própria). A entrada do projeto seria marcada por uma lâmina branca que funcionaria como uma grande tela de projeções e sustentaria o logo Guggenheim. Depois de passar pelo hall, o visitante encontraria uma abertura no teto, coberto pela água do mar, e uma porta de aço, de onde veria o reflexo da água através de um vidro, adentrando área subterrânea destinada às exposições de arte contemporânea brasileira, seguida de pátio contendo uma árvore solitária. Sob o “cais de paralelepípedos”, a coleção histórica seria seguida de galerias multimídia, jardim com vegetação tropical e cachoeira com 35m de altura. O volume previsto para este local remete inversamente ao relevo carioca ou ao próprio mapa do Brasil. Ao final, o grande cilindro de aço corten conteria exposições temporárias e arte experimental.

O estudo de viabilidade do projeto, realizado pela empresa IDOM, apontou para uma série de questões problemáticas concernentes à construção da floresta tropical subterrânea; risco biológico de proliferação de fungos e pragas; onerosa manutenção das piscinas, cascatas e jardins; altos custos previstos com a demolição quase integral do Pter Mauá; despesas adicionais e contínuas provenientes do bombeamento e limpeza de água; necessidade de frequente manutenção da tela branca e repintura do exterior do

cilindro de aço corten; exigências de importação de sofisticadas unidades de ar condicionado, mobília, acessórios e equipamentos de iluminação; dentre outras questões. De acordo com o contrato, a Prefeitura ainda teria que cobrir os gastos de manutenção do museu, cujo plano original previa déficit operacional anual de US\$8 a US\$12 milhões (RIO ESTUDOS, 2002, p. 65).

O projeto foi amplamente criticado por vários setores sociais, sobretudo por causa dos altos custos implicados,¹⁰ da inadequação arquitetônica ao clima local e à conservação de acervos (HORTA e TURAZZI, 2003) e da representação simbólica de um Brasil extremamente superficial, reiterando o estereótipo da tropicalidade exótica a ser desbravada pelos visitantes (ARANTES, 2010; LEONÍDIO, 2003). A associação entre países periféricos e cenários místicos desconhecidos, “paraísos perdidos” e naturezas fantásticas já tinha sido evocada pelo arquiteto no Museu Quai Branly (Paris, 1999–2006), tido por alguns autores como “um museu pós-moderno, que infelizmente não é pós-colonial” (THOMAS, 2013, p. 107). Em ambos os casos, os acervos museais legitimariam a construção de um espetáculo capitalista midiático, reforçando o pensamento hegemônico colonial. Porém, a mobilização de uma ação popular embargou o início das obras a partir de uma liminar emitida pela justiça em maio de 2003 devido a irregularidades nos contratos firmados, que foram anulados. O ex-prefeito César Maia e a Fundação Guggenheim foram condenados a devolver US\$2 milhões aos cofres públicos.¹¹

10.

O custo da obra foi estimado em R\$500 milhões, implicando num gasto de R\$1 bilhão do município, além do contrato firmado com a Fundação Guggenheim, cujo valor era cerca de três vezes superior ao museu de Bilbao.

11.

Embora tenha ocorrido a rescisão do contrato, o dano ao erário já tinha se configurado com o pagamento de US\$2 milhões. Posteriormente, a sentença de primeiro grau confirmou a ilegalidade e, em grau de recurso, o próprio Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro manteve a sentença, por meio de acórdão, reconhecendo a ilegalidade e ofensa a princípios administrativos e constitucionais. A questão ainda está sub judice, sendo apreciada pela Justiça. A devolução do dinheiro ainda não ocorreu.

6. Sustentabilidade, espaço público e Museu do Amanhã

Enquanto isso, a Companhia Docas continuava a alugar o Pter Mauá para eventos privados. Em 2003, a Companhia Hype Babilônia Eventos foi contratada para criar um programa cultural para o Pter Mauá. Nesse período, a Companhia Pter Mauá, (responsável pela Estação Marítima de Passageiros) passou a restaurar armazéns na região portuária para abrigar eventos de entretenimento e exposições. De acordo com o presidente da Companhia, Luiz Cerqueira, pretendia-se abrir completamente o Pter para a fruição pública. O alinhamento político entre as esferas de governo municipal, estadual e federal se beneficiou do contexto de pujança econômica impulsionado pela exploração da camada Pré Sal. Em maio de 2009, o Rio de Janeiro foi definido como cidade-sede da Copa do Mundo de Futebol (2014) e, em outubro do mesmo ano, dos Jogos Olímpicos (2016).

A Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha foi implementada pela Lei Municipal Complementar Nº 101/2009, segundo a qual o Pter Mauá deveria abrigar “atividades destinadas a lazer, cultura e eventos” (RIO DE JANEIRO (RJ), 2009, p. 9). A Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP) foi instituída para a realização das obras. O projeto tomou como referência as experiências de revitalização de zonas portuárias de São Francisco, Buenos Aires, Londres e Barcelona (DEL RIO, 2001). O “Parque do Pter Mauá” previa sua articulação à Orla Luiz Paulo Conde, contendo a instalação de infraestruturas ao ar livre, tais como pérgolas, quiosques, chafarizes, fontes, praças e um anfiteatro aberto (Figura 9).

Paralelamente, a Fundação Roberto Marinho (FRM), organização privada sem fins lucrativos vinculada ao Grupo Globo, foi encarregada da criação de dois projetos culturais na região portuária do Rio de Janeiro: a Pinacoteca do Rio (futuro Museu de Arte do Rio), instalada no edifício D. João VI, na Praça Mauá, e o Museu do Amanhã, que seria inicialmente implantado nos armazéns 5 e 6. A região portuária do Rio de Janeiro vinha se configurando como um polo cultural, tendo em vista as ações de restauração do Paço Imperial (1985), a abertura do Centro Cultural Banco do Brasil (1989) e da Casa França Brasil (1990), nas proximidades da Praça Mauá. Por sua vez, a FRM vinha se consolidando como importante agente para a construção de museus no Brasil na última década, desenvolvendo aspectos relacionados à museografia interativa e audiovisual, sobretudo a partir da implantação do Museu da Língua Portuguesa (2006) e do Museu do Futebol (2008), ambos em São Paulo.

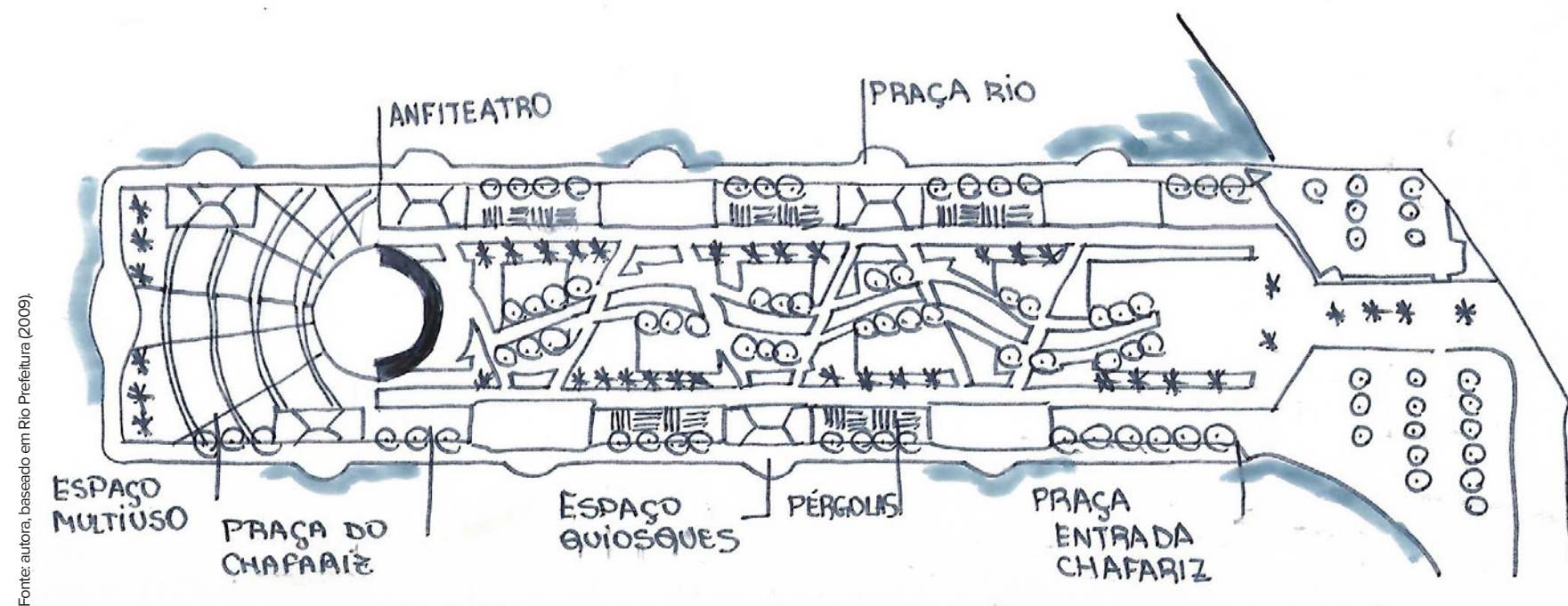
Entretanto, os planos mudaram depois de uma viagem feita pelo prefeito Eduardo Paes (2009–17) a Londres, Atenas, Barcelona e Valência. O Complexo Olímpico (Atenas, 2001–04), a Torre de Telecomunicações de Montjuïc (Barcelona, 1989–91), a ponte Bach de Roda Felipe II (Barcelona, 1984–87) e a Cidade das Arte e das Ciências (Valência, 1991–2006) são projetos do arquiteto espanhol Santiago Calatrava localizados nessas cidades. O encantamento com a obra do arquiteto levou o prefeito a sugerir que a FRM transferisse o projeto do Museu do Amanhã para o Pôr Mauá, onde seria desenhado por Calatrava. Sua obra tinha se tornado internacionalmente conhecida pela experimentação de estruturas dinâmicas que desenvolvem o tema do dinamismo arquitetônico (JODIDIO, 2016). A arquitetura futurística de inspiração orgânica proposta por Calatrava para o Museu do Amanhã desenvolvia o conceito de sustentabilidade, internacionalmente discutido no Rio de Janeiro nos eventos Eco 92 e Rio + 20. A capital fluminense também integra o grupo C40, que reúne cidades com potencial de atuação frente às mudanças climáticas. O discurso ambiental foi incorporado ao Plano Diretor de Desenvolvimento Sustentável do Município, instituído pela Lei Complementar N° 111/2011. Diante desse contexto, tanto a Copa do Mundo de 2014, quanto os Jogos Olímpicos de 2016, incorporaram fortemente a retórica da sustentabilidade ambiental, prometendo ações voltadas para a realização de “jogos verdes”.

Para a concepção do projeto, Calatrava realizou uma viagem ao Rio de Janeiro, ocasião em que conheceu alguns lugares da cidade como o Parque Lage, o sítio Burle Marx e o Jardim Botânico. A estrutura de uma bromélia teria influenciado o arquiteto a variar sua linha de pesquisa, voltada para o estudo da forma humana — como no edifício Turning Torso (Malmö, 2005) — para a exploração de estruturas naturais no Museu do Amanhã (Figura 10). A arquitetura passou a incorporar aspectos da discussão internacional sobre a sustentabilidade, sobretudo o tema da eficiência energética, alinhando-se aos padrões de certificação para construções sustentáveis do Green Building Council. Por essa razão, estavam previstas soluções voltadas para garantir a captação de energia solar através de brises-soleils móveis, uso da água da Baía de Guanabara para alimentar o sistema de refrigeração do Museu, reciclagem e reaproveitamento de materiais, além do uso de madeira certificada FSC. Em 2016, o Museu do Amanhã conquistou o selo Ouro na certificação LEED (Leader-

ship in Energy and Environmental Design) e, no ano seguinte, o Prêmio Internacional Mipim Awards na Categoria “Construção verde mais inovadora” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA).

Apesar de não retomar diretamente formas clássicas como léxico arquitetônico, o projeto do Museu do Amanhã evoca o arquétipo do museu-catedral, estruturando-se em torno de uma nave central e duas naves laterais (GAMBARATO, 2006). A filiação clássica e o uso do concreto armado aproximam a arquitetura de Calatrava a temas tradicionalmente desenvolvidos pela arquitetura brasileira (ao contrário do projeto de Nouvel); além de ser, ao menos conceitualmente, mais adequada em comparação ao neocolonialismo fantástico do Guggenheim Rio. A implantação urbana do Museu do Amanhã também se mostrava mais convidativa para o usufruto do pedestre do que a proposta anterior, ampliando o acesso à vista para a Baía de Guanabara. Porém, outros aspectos críticos do Guggenheim Rio poderiam também ser aplicados ao Museu do Amanhã, incluindo os altos custos de execução, a ausência de concurso público para a escolha do projeto, a ênfase formalista e a filiação ao chamado star system (ARANTES, 2008), dentre outros aspectos. Como esse projeto conseguiu ocupar o Pôr Mauá? Hoje em dia, o Pôr atende às demandas da cidade? A construção do Museu do Amanhã encerrou os debates sobre o lugar?

Figura 10. Museu do Amanhã, 2019.



Fonte: autora, baseado em Rio Prefeitura (2009).

Figura 9. Esboço do Parque do Pôr Mauá.



Fonte: autora.

7. Considerações finais

O Píer Mauá é um interessante estudo de caso para aprofundar o entendimento do conceito de “terrain vague” proposto por Solá-Morales. A vacância do espaço, sua impossibilidade de funcionar plenamente como atracadouro, a indefinição de usos e a disputa por diversos agentes para sua ocupação são características que poderiam perfeitamente ser utilizadas para descrever o Píer Mauá. A partir dos anos 1990, o Píer não podia ser considerado exatamente uma estrutura abandonada ou sem utilização, tendo em vista a realização de usos efêmeros, de caráter privado e relacionados ao entretenimento cultural. Entretanto, a difusão internacional do planejamento estratégico e o desejo de inserção do Rio de Janeiro na competição global por investimentos privados contribuíram para a consolidação do discurso sobre a subutilização do Píer e o desejo de renovação, possivelmente abrindo o espaço ao acesso público. Nesse contexto, o Píer Mauá tornou-se um privilegiado objeto de disputa por investimentos que, por diferentes razões discutidas ao longo do texto, não puderam ser realizados até que a cidade tivesse sido escolhida para receber a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016.

Os intensos espetáculos esportivos midiáticos acabaram ocasionando a instauração de verdadeiros regimes “de exceção” (VANIER, 2011), dado que a necessidade de se cumprir um calendário inalterável contribui para a acelerada execução de projetos, eventualmente associando-se a violações da legislação, supressão da participação popular e opressão de movimentos sociais (BOTTURA, 2014). No Brasil, o “clima de exceção” foi institucionalizado por meio de dois principais marcos legais: a “Lei Geral da Copa” (BRASIL, 2012) e a “Lei Geral das Olimpíadas” (BRASIL, 2016). Esse contexto permitiu assinalar o desfecho para o Píer Mauá. No entanto, as manifestações de junho de 2013 deram voz ao descontentamento de grande parte da população com determinados aspectos do legado olímpico. O Dossiê do Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro indica que “por trás de toda essa máscara de sustentabilidade [...] percebe-se um legado de violações socioambientais, [...] promovendo a mercantilização da cidade por meio da mercantilização do seu meio ambiente” (COMITÊ, 2015, p. 96).

Por outro lado, a análise dos projetos arquitetônicos desenvolvidos para o Píer Mauá permite perceber que “algo diferente da teoria guia e controla a prática da arquitetura” (HAYS, 2013, p. 255). O design arquitetônico parece ser capaz de assimilar referências variadas, eventualmente externas a seu próprio campo disciplinar, podendo absorver figurativamente elementos presentes em ficções, séries e filmes a partir de abordagens voltadas para a tematização do espaço urbano através da proposição de edifícios multifuncionais. A Tabela 1 sintetiza as conexões entre arquitetura, planejamento urbano e imagens dominantes veiculadas pela mídia. Nos anos 1990, os projetos analisados vincularam-se às efemérides do Brasil + 500 e do Novo Milênio. As seguintes propostas de programas culturais parecem considerar a dimensão multifuncional assumida pelo museu contemporâneo (que passa a incluir restaurantes, cafés, lojas, auditórios para eventos) (RAGONE, 2018). Esse contexto se associa aos processos de aumento significativo do prestígio progressivamente alcançado pelas instituições museológicas, frequentemente tomadas como âncoras de projetos de revitalização urbana e animação cultural, tendo como base o paradigmático caso do Guggenheim de Bilbao (1991–97). A única proposta que se distinguia desse contexto era o Parque do Píer Mauá, aludindo à perspectiva de reincorporação do tecido marítimo para a fruição urbana, democratização da vista para a Baía de Guanabara e garantia do acesso público ao espaço.

Década	Arquiteto	Planos urbanísticos	Imagens na mídia	Imagens desejadas de cidade	Programa arquitetônico	Artigos publicados ¹²
1990	Paulo Casé (1994)	Rio Sempre Rio (1993–95)	Brasil + 500	Capital cultural e de entreterimento	Réplica de caravela e torre corporativa	109
	Índio da Costa (1996)	Rio Sempre Rio (1993–95)	Novo Milênio	Rio patrimônio cultural dos anos 2000s	Shopping center, centro de convenções	
	Ronaldo Saraiva (1997)	Rio Sempre Rio (1993–95)	Novo Milênio, Brasil + 500	Rio terceiro milênio	Aquário e museu da história do Brasil	
	Cia. Docas (1997–99)	Rio Sempre Rio (1993–95)	Novo Milênio	Rio terceiro milênio	Hotel cinco estrelas, shopping center	
2000	Jean Nouvel (2002–03)	Porto do Rio (2001)	Rio, cidade global	Rio, cidade global	Museu Guggenheim	487
	Parque do Píer Mauá (2009)	Porto Maravilha (2009)	Cidade sustentável	Megaeventos esportivos	Parque público ao ar livre	
2010	Santiago Calatrava (2009–15)	Porto Maravilha (2009)	Cidade sustentável	Eco 1992, Rio + 20	Museu de ciências	1705

Fonte: autora.

Tabela 1. Projetos para o Píer Mauá, imagens dominantes na mídia e programa arquitetônico.

12.

Os dados coletados referem-se ao acervo do Jornal O Globo. Nos anos 1950, foram publicadas 69 matérias sobre o Píer Mauá; 39 nos anos 1960; 5 nos anos 1970 e apenas 3 nos anos 1980.

A análise das reportagens publicadas pela mídia impressa permitiu não somente o levantamento de informações documentais sobre os projetos, mas também a avaliação de debates e interesses envolvidos sobre sua ocupação, que contribuíram para a consolidação dos impulsos territoriais hegemônicos. O processo de ocupação do Píer Mauá pode ser acompanhado a partir do notável crescimento da quantidade de artigos publicados pelo jornal O Globo nos anos 2010, quando o projeto foi efetivado (Tabela 1). De fato, o próprio conglomerado midiático, representado pela FRM, parece ser um agente capaz de moldar e interpretar operacionalmente o contexto político, legislativo e social no Brasil. Além de coordenar as equipes de projeto, a Fundação ainda assume o papel de proponente nas Leis de Incentivo, contribuindo para a captação de recursos (muitas vezes oriundos da própria Rede Globo), de modo a viabilizar a execução de suas propostas.

Devemos, ainda, recordar o chamado “wow factor” (TOKMAN, 2007), conceito de origem empresarial-financeira relacionado à capacidade de um evento causar surpresa ou medo, que é potencializado por possíveis desacordos, disputas ou críticas. Logo, as polêmicas que envolveram os projetos para o Píer Mauá, veiculadas pela mídia, constituem importantes fatores para sua efetivação. Porém, é necessário haver certo nível de consenso social e político para garantir a realização do projeto. Grandes escândalos, eventualmente ligados a denúncias de corrupção, podem efetivamente inviabilizar certos projetos. Nesses casos, a ideia pode ser reproposta para outros locais ou eventualmente para o mesmo local, assumindo características diferentes. A falência do Guggenheim Rio pode ser considerada uma condição, ou até mesmo uma causa, para a construção do Museu do Amanhã. Além disso, a associação ao tema da Sus-

tentabilidade, amplamente veiculada pela mídia nos anos 2010, também colaborou para a viabilização do museu no Píer.

Ao longo das três décadas analisadas, a grande maioria das propostas realizadas para o Píer Mauá previa a construção de espaços privados de acesso público. A exploração comercial do Píer pela Companhia Docas, focada em atividades de entretenimento, contribuiu para a naturalização da segregação socioespacial como prática recorrente no que diz respeito ao acesso ao Píer — apesar de alguns agentes terem mencionado o desejo de convertê-lo num espaço público. O Museu do Amanhã conseguiu congregiar ambos os desejos, considerando não apenas a possibilidade de a arquitetura museal enriquecer o consumo de experiências culturais (KOOLHAAS, cf. ARANTES, 2010, p. 41), mas também a garantia do acesso público. Externamente, o Píer funciona como um prolongamento da Orla Luiz Paulo Conde, permitindo a prática de caminhadas, cooper, pesca, contemplação e lazer. Internamente, o Museu do Amanhã parece se adequar às necessidades da cidade, estimulando o engajamento de visitantes para a realização de ações sustentáveis e contribuindo para a inclusão no espaço museal de públicos não frequentes.¹³ As ações desenvolvidas pelo Museu, em parceria com comunidades locais e escolas públicas, expandem suas funções para além da criação de um ponto turístico. O Museu do Amanhã também funciona como um importante centro de pesquisa, promovendo debates, presenciais e on-line, a respeito de temas contemporâneos importantes. Entretanto, as discussões sobre o futuro do Píer Mauá não parecem estar encerradas. Recentes cortes no orçamento público destinados a instituições culturais no Brasil, aliados aos efeitos da pandemia de COVID-19 a partir de 2020, têm deixado o Museu do Amanhã em um constante estado de incerteza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Eros Ramos de. Píer Mauá terá hotel, marina e shopping cultural. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1997.

AMBROSIO, Luís Gabriel Denadai. *Gestão de projetos urbanos para grandes eventos: os casos de Barcelona, Sevilha e Gênova*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

ANTUNES, Laura; SCHIMIDT, Selma. Projetos para remodelar o Rio somam R\$1 bilhão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1999.

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2013.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira. Desenho, canteiro e renda da forma*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. O grau zero da arquitetura na era financeira. *Novos Estudos CEBRAP*: Edição 80, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 175-195, mar. 2008.

BLOCH, Arnaldo. O Rio renasce no berço do Cais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mar. 2001.

_____. Píer ganha a solidez de um museu que se quer móvel. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 dez. 2015.

BOTTURA, Ana Carla de Lira. O paradigma da cidade global e as Olimpíadas do Rio de Janeiro. *Oculum Ensaios: Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Campinas, v. 11, n. 1, p. 119-135, jan.-jun. 2014.

BRANCO, Adriana. Píer Mauá sem naufrágio à vista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 out. 2003.

BRASIL. Lei nº 12.663, de 5 de junho de 2012. Dispõe sobre as medidas relativas à Copa das Confederações FIFA 2013, à Copa do Mundo FIFA 2014 e à Jornada Mundial da Juventude - 2013, que serão realizadas no Brasil; altera as Leis nºs 6.815, de 19 de agosto de 1980, e 10.671, de 15 de maio de 2003; e estabelece concessão de prêmio e de auxílio especial mensal aos jogadores das seleções campeãs do mundo em 1958, 1962 e 1970. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 3, 06 jun. 2012.

BRASIL. Lei Nº 13.284 de 10 de maio de 2016. Dispõe sobre as medidas relativas aos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016 e aos eventos relacionados, que serão realizados no Brasil; e altera a Lei Nº 12.035, de 1º de outubro de 2009, que “institui o Ato Olímpico, no âmbito da administração pública federal”, e a Lei Nº 12.780, de 9 de janeiro de 2013, que “dispõe sobre medidas tributárias referentes à realização, no Brasil, dos Jogos Olímpicos de 2016 e dos Jogos Paraolímpicos de 2016”. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 1, 11 maio 2016.

CALABRE, Lia Cabral; SIQUEIRA, Maurício. *Memória das Olimpíadas no Brasil: diálogos e olhares*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017.

CAMARGO, Paula de Oliveira. *As cidades, a cidade: política, arquitetura e cultura na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.

CASAMONTI, Marco. *Jean Nouvel*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2011. Coleção Folha Grandes Arquitetos, v. 8.

COLMENARES, Silvia. De la ‘tabula rasa’ al ‘terrain vague’. El vacío como comienzo. *rita_Revista Indexada de Textos Académicos RITA*, Madrid, n. 11, p. 66-73, maio 2019.

COMITÊ Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro. *Dossiê Megaeventos e Direitos Humanos no Rio de Janeiro: Olimpíada Rio 2016, os jogos da exclusão*. 4. versão. [S. l.]: Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://br.boell.org/sites/default/files/dossiecomiterio2015_-_portugues.pdf. Acesso em: 30 nov. 2021.

CORDEIRO, Renato. Companhia Docas refaz contrato do Píer da Praça Mauá. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 2001.

DAVIDSON, Cynthia. Introduction. In: *Anyplace*. Montreal: Canadian Centre for Architecture; Anyone Corporation, 1994.

DEL RIO, Vicente. Voltando às origens. A revitalização de áreas portuárias nos centros urbanos. *Arquitextos*, São Paulo, ano 2, n. 015.06, Vitruvius, ago. 2001. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/02.015/859>. Acesso em: 09, nov. 2021.

EICHENBERG, Fernando. A arquitetura metafísica de Frank Gehry. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 dez. 2010.

EVERS, Bernd. *Teoria da Arquitetura. Do Renascimento até aos nossos dias*. Colônia. Taschen, 2015.

FLORES, Enrique. Estrategias de colonización efímera: tácticas informales en la reconfiguración de un terrain-vague. *Revista de la Escuela de Arquitectura*, Montes de Oca, San José, v. 4, n. 2, p. 53–66, 2015.

GAMBARATO, Roberto. *A linguagem do movimento na arquitetura contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GIANNELLA, Letícia de Carvalho. A produção histórica do espaço portuário da cidade do Rio de Janeiro e o projeto Porto Maravilha: Correspondência entre os grandes ciclos de acumulação capitalista e as morfologias urbanas. *Espaço e Economia* [on-line], n. 3, ano II, dez. 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/espacoeconomia/445>. Acesso em: 30, abr. 2019.

GIESE, Juliana Varejão. *Da Belle Époque à Cidade Olímpica: urbanismo, arquitetura e arte pública na Praça Mauá do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) - Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora: 2018.

GÜR, Sengül Öymen. Terrain vague, recycling common ground: esperienze de riciclo architetonico per la rigenerazione urbana. *Biennale Sessions*. Veneza: 2012, p. 52–57.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

HAYS, Michael. Arquitetura em números. In: SYKES, Krista A. (Org.). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993–2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 253–262.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira; TURAZZI, Maria Inês. *Comentários sobre o estudo de viabilidade do Museu Guggenheim-Hermitage-Kunsthistorisches-Rio*. Rio de Janeiro: 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/11904246/Coment%C3%A1rios_sobre_o_estudo_de_viabilidade_do_Museu_Guggenheim_Rio. Acesso em: 15, set. 2021.

IDG. *O porto do Rio e a construção da alma carioca*. Museu do Amanhã. 2016.

JODIDIO, Philip. *Calatrava. Architect, Engineer, Artist*. Colônia: Taschen, 2016. p. 96.

LAPUENTE, Rafael Saraiva. A imprensa como fonte: apontamentos teórico-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. *Revista de História Bilros. História(s), Sociedade(s) e Cultura(s)*, [S.l.], v. 4, n. 6, p. 11–29, ago. 2016.

LEONÍDIO, Otávio. Arquitetura do Desacontecimento: o projeto de Jean Nouvel para o Guggenheim do Rio de Janeiro. *Revista Novos Estudos CE-BRAP*: Edição 66, São Paulo, v. 2, p. 167–178, jul. 2003.

MOREIRA, Clarissa da Costa. *A cidade contemporânea entre a tábula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*. São Paulo: UNESP, 2004.

MUSÉE GUGGENHEIM. *Ateliers Jean Nouvel*, [ca. 2002]. Disponível em: <http://www.jeannouvel.com/projets/musee-guggenheim/>. Acesso em: 23, jun. 2020.

OSTLING, Susan. The global museum and the orbit of the Solomon Museum New York. *The International Journal of the Humanities: Annual Review*, [S.l.], v. 5, n. 8, p. 87–95, dez. 2007.

PORPHYRIOS, Demetri. A pertinência da arquitetura clássica. In: NESBITT, Kate (Org). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965–1995*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 108–114.

QUEM SOMOS. *Índio da Costa - A.U.D.T*. Disponível em: <http://indiodacosta.com/quem-somos/>. Acesso em: 21, out. 2020.

RAGONE, Guilherme Nogueira. *As funções dos museus contemporâneos*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) - Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

REIS, Patrícia Cerqueira. *Rio de Janeiro, uma cidade global? Uma reflexão sobre a construção da Marca Rio*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RIO DE JANEIRO (RJ). *Lei Complementar Nº 101 de 23 de novembro de 2009*. Modifica o plano diretor, autoriza o poder executivo a instituir a operação urbana consorciada da região do Porto do Rio e dá outras providências. Rio de Janeiro: Legislação Municipal do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: https://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/32670Lei%20Compl%20101_2009.pdf. Acesso em: 10, nov. 2021.

RIO DE JANEIRO (RJ). *Lei Complementar Nº 111 de 1º de fevereiro de 2011*. Dispõe sobre a Política Urbana e Ambiental do Município, institui o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável do Município do Rio de Janeiro e dá outras providências. Rio de Janeiro: Legislação Municipal do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6165622/4162211/LC111_2011_PlanoDiretor.pdf. Acesso em: 08, dez. 2021.

RIO ESTUDOS. *Museu Guggenheim. Renovação do Rio: a cidade decide*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

RIO PREFEITURA. *Porto Maravilha*. 2009. Apresentação de *slides*. Originalmente disponível em: CDURP. *Porto Maravilha*. Disponível em: <https://portomaravilha.com.br/>. Acesso em: 15, set. 2021.

SALGADO, Diego. Maracanã, 70: Estádio nasceu com obras inacabadas e torcedores pendurados em andaimes às vésperas da Copa do Mundo. *UOL Esporte*, 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/reportagens-especiais/maracana-70-anos-estadio-foi-inaugurado-com-obras-e-torcedores-pendurados-em-andaimes/#cover>. Acesso em: 21, out. 2021.

SANT'ANNA, Marcia. *A cidade atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990*. Salvador: EDUFBA, 2017.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA; Instituto de Desenvolvimento e Gestão. *Museu do Amanhã*. Página inicial. Disponível em: www.museudo-amanha.org.br/. Acesso em: 17, nov. 2020.

SILVA, Kelly Cristiane da. A nação cordial: uma análise das ideologias oficiais de “Comemoração dos 500 anos do Brasil”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Brasília, v. 18, n. 15, p. 194–214, 2003.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SPERLING, David. Museu contemporâneo: e o espaço do evento como não-lugar. In: *Atas de Conferência. Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura de Museus*, São Carlos, 2005.

THOMAS, Dominic. *Museums in post-colonial Europe*. New York: Routledge, 2013.

TOKMAN, Mert et al. The WOW factor: creating value through win-back offers to reacquire lost customers. *Journal of Retailing*, [S.l.], v. 83, n. 1, p. 47–64, 2007.

VANIER, Carlos. Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro. In: *Anais do XIV Encontro Nacional da ANPUR*. Rio de Janeiro, 2011.

VIANNA, Luiz Fernando. Duas festas encerram 96 no Píer Mauá. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1996.

YIN, Robert. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2001.

convocar o comum das águas

projeto preliminar para o Museu Marítimo
do Brasil no Espaço Cultural da Marinha

MESSINA | RIVAS e BEN-AVID

messinarivas@gmail.com e info@ben-avid.com

RODRIGO QUINTELLA MESSINA

Arquiteto e Urbanista pelo Departamento
de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Contato: roqmessina@gmail.com

MARTÍN BENAVIDEZ

Mestre pela USP e Professor Assistente no
programa de pós-graduação da Faculdade
de Arquitetura, Urbanismo e Design da Uni-
versidade Nacional de Córdoba (Argentina).

Contato: martinbenavidez@ben-avid.com

FRANCISCO RIVAS

Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura,
Urbanismo Nacional de Córdoba (FAU-
UNC).

Contato: franjavrivas@gmail.com



MESSINA | RIVAS

messina | rivas, fundado em 2016 por Francisco Rivas e Rodrigo Messina, é um escritório de arquitetura sediado na cidade de São Paulo. Através de ações e relações, isto é, projetos e diálogos, o escritório comunica sua prática através da mediação de diversos saberes que participam do cotidiano da profissão. De maneira versátil e sem subestimar as escalas de projeto, atuam a partir dos mais variados programas, contextos e procedimentos de projeto. Entendem a atividade da arquitetura como ferramenta de ação reflexiva e com potencial de transformação das habitabilidades socioambientais. É uma prática que exige uma atenção adequada aos recursos disponíveis, às pré-existências arquitetônicas/paisagísticas, aos diversos saberes envolvidos na técnica da construção e da viabilidade econômica.

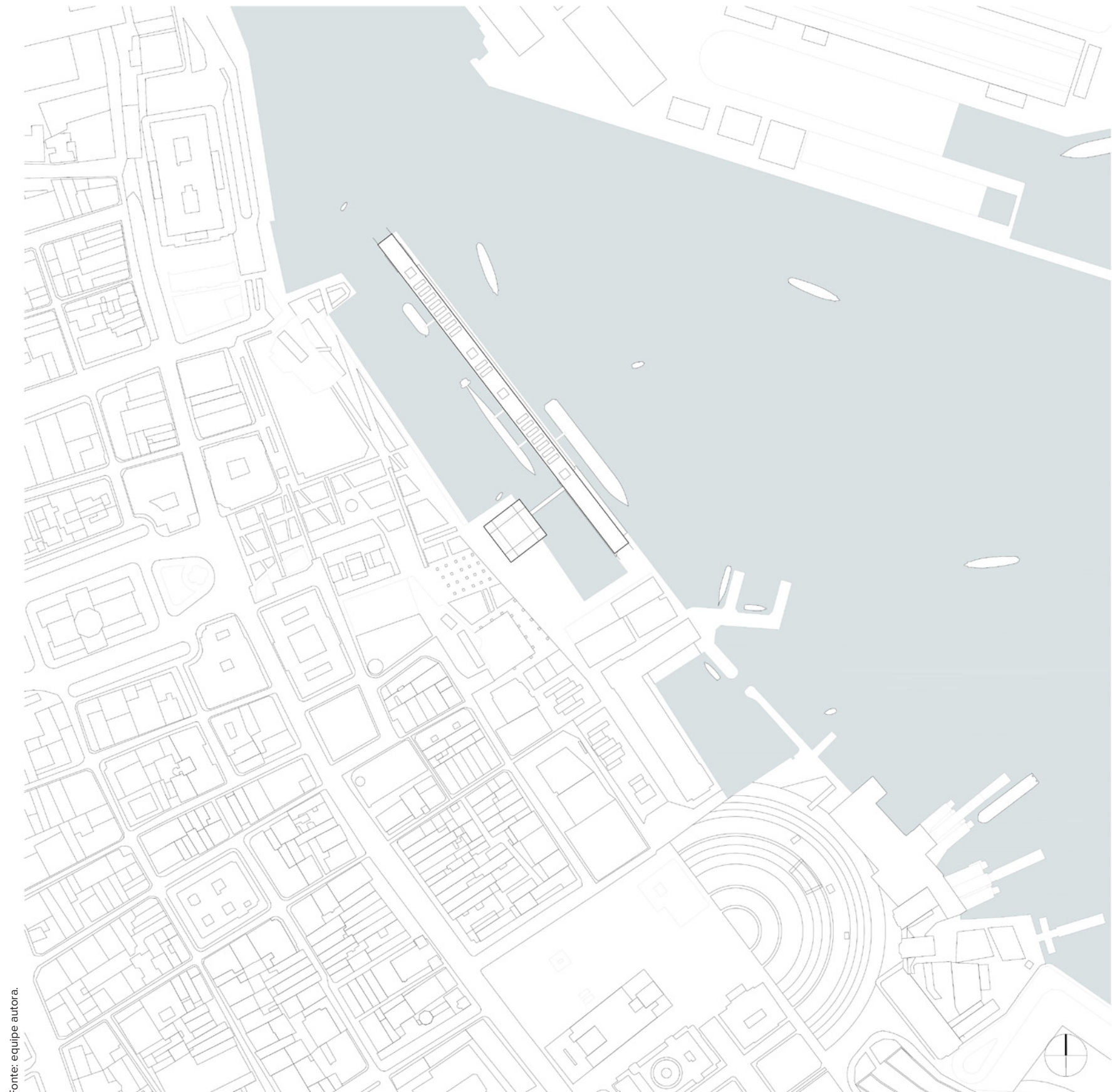
O escritório também trabalha com diversas parcerias nacionais e internacionais a fim de exercitar a prática coletiva, não apenas através de projetos de arquitetura, mas também através de publicações, palestras, exposições e workshops. Acreditam que a presença do diálogo amplia o campo do conhecimento da atividade e contribui para a constante inquietação projetual do escritório que procura dar continuidade crítica aos precedentes de sua trajetória.

BEN-AVID

Ben-Avid é um escritório de arquitetura fundado em 2018 por Martin Benavidez, sediado na cidade de Córdoba, Argentina. A prática do escritório é pensada como um diálogo, às vezes com palavras e outras com desenhos, com aqueles arquitetos que enfrentaram antes de nós o abismo da folha em branco. Acaso disso trata-se a arquitetura: de fazer novamente, quem sabe de forma inusitada, aquilo que já foi feito antes mil vezes. Acaso disso trata-se a cidade: de ocupar com os nossos corpos o espaço que outros arquitetos conceberam como sonho e a história executada como pesadelo. A prática do projeto supõe, portanto, uma tensão entre aquilo que já não existe e aquilo que ainda não é. Para abordar isso, acreditam menos no brilho da invenção e mais na difícil arte do projeto coletivo, aprendido dos nossos mestres e referentes. O escritório desenvolve projetos de arquitetura a nível nacional e internacional, de diversas escalas e complexidades: espaços de uso comercial, galerias e pavilhões expositivos, infraestruturas de transporte urbano e metropolitano, masterplans, entre outros.

Figura 1: Render externo do projeto preliminar para o Museu Marítimo do Brasil.

Fonte: messina | rivas e Ben Avid



Fonte: equipe autora.

Figura 2. Implantação urbana.

“Nas civilizações sem navios os sonhos secam”¹

Conceito

As navegações não são apenas vetores de desenvolvimento das cidades, mas também reservatórios de imaginação e intriga, já que constituem um modo fundamental de encontro entre diferentes culturas e naturezas.

Nessa paisagem marítima, a água é o “espaço comum” por excelência, pois a um só tempo nos aproxima e afasta da figura do Outro, isto é, do desconhecido e do imprevisível - tudo o que as cidades contemporâneas parecem sintomaticamente negar. É justamente aí, nesse “espaço comum” inconstante, que as navegações atravessam, articulam e disputam as diferentes identidades culturais e naturais. Portanto, se antes o horizonte das navegações era o encontro com novas terras, hoje é o encontro com novas águas, ou melhor, com novos “comuns”.

É com esse Norte que nos aproximamos do projeto preliminar para o Museu Marítimo do Brasil (MMB) no Espaço Cultural da Marinha. Um “espaço comum” de muitas histórias que procura ser menos para os navios e mais para os navegantes. E que revele hospitalidade e intriga com o Outro, bem como a convivência socioambiental necessária e tensa com a cidade do Rio de Janeiro.

Contextualização

É inevitável não considerar a condição histórico-territorial estratégica na qual o Museu Marítimo do Brasil será implantado. Deve-se entender o projeto como parte da requalificação da área portuária que procura resgatar a vocação marítima da cidade por meio de uma série de infraestruturas urbanas que, entre outras ações, fazem a região central se voltar novamente para o mar.

Por isso, um gesto fundamental será o de conceder de volta boa parte do horizonte portuário da cidade e, com ele, as águas da baía de Guanabara – portal fundacional entre o Brasil e restante do mundo. Não se trata de apenas revelar uma paisagem distante, mas antes de se entender enquanto paisagem e, a partir disso, projetar.

“[...] a água é o “espaço comum” por excelência, pois a um só tempo nos aproxima e afasta da figura do Outro, isto é, do desconhecido e do imprevisível - tudo o que as cidades contemporâneas parecem sintomaticamente negar.”

1.

Paráfrase de “Nas civilizações sem barcos os sonhos definham”. Ver: FOUCAULT, M. De espaços outros. Tradução: Ana Cristina Arantes Nasser. Revisão técnica: Fraya Frehse. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>. Acesso em: 21 dez. 2021.

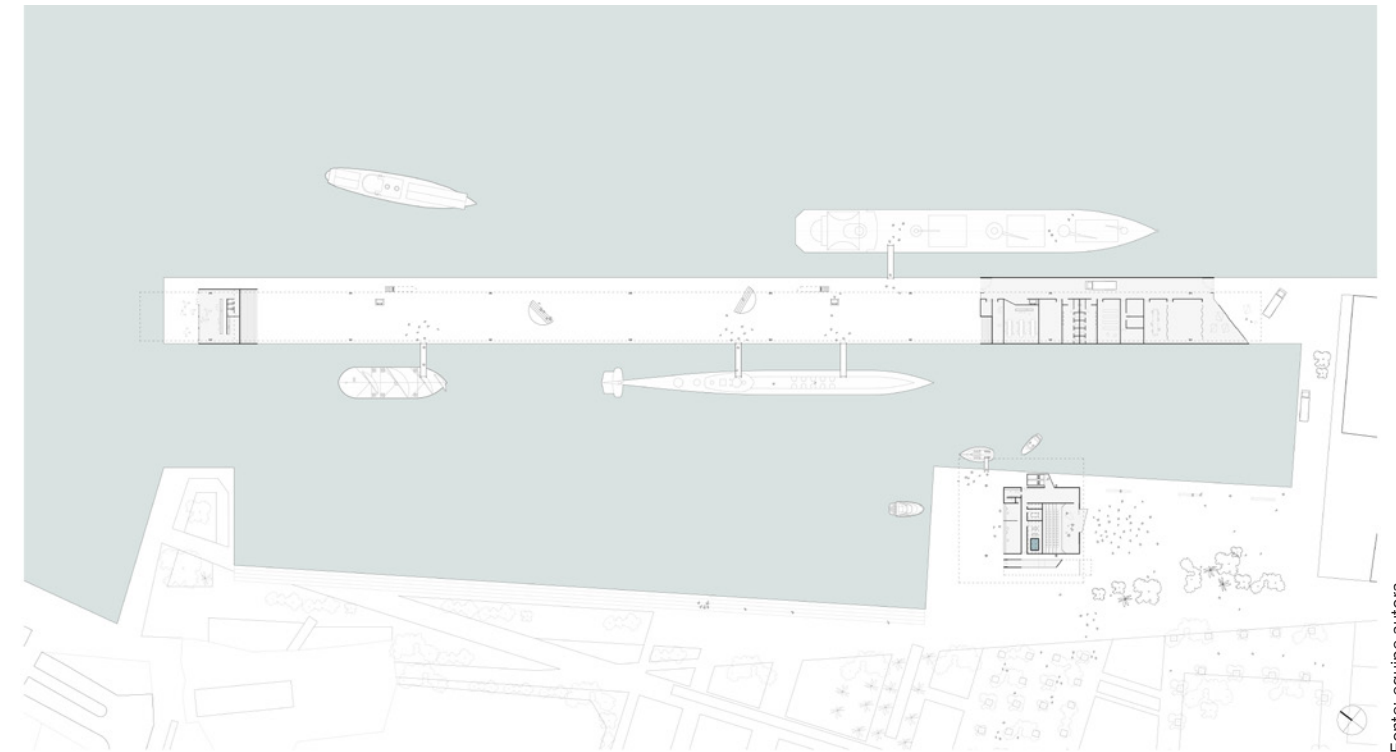


Figura 3. Planta N. + 0.00.

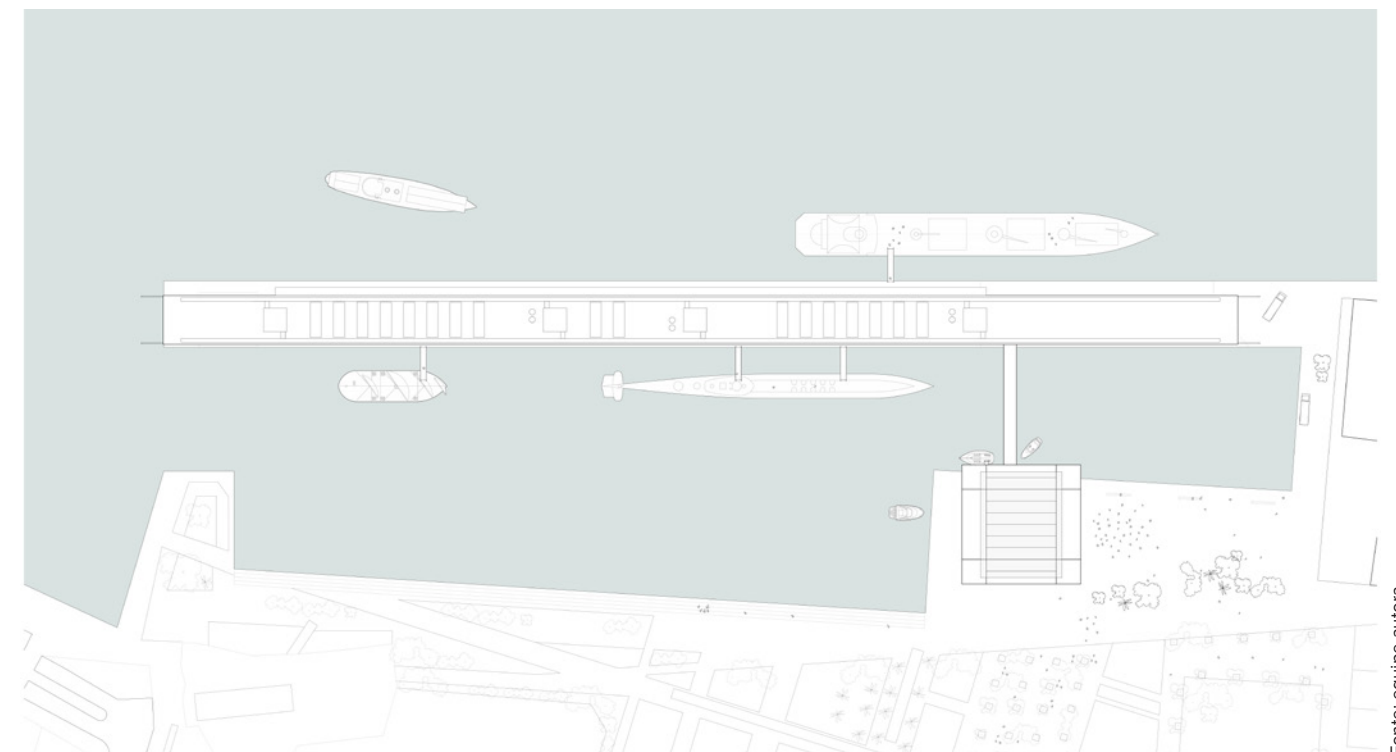


Figura 4. Planta de cobertura.

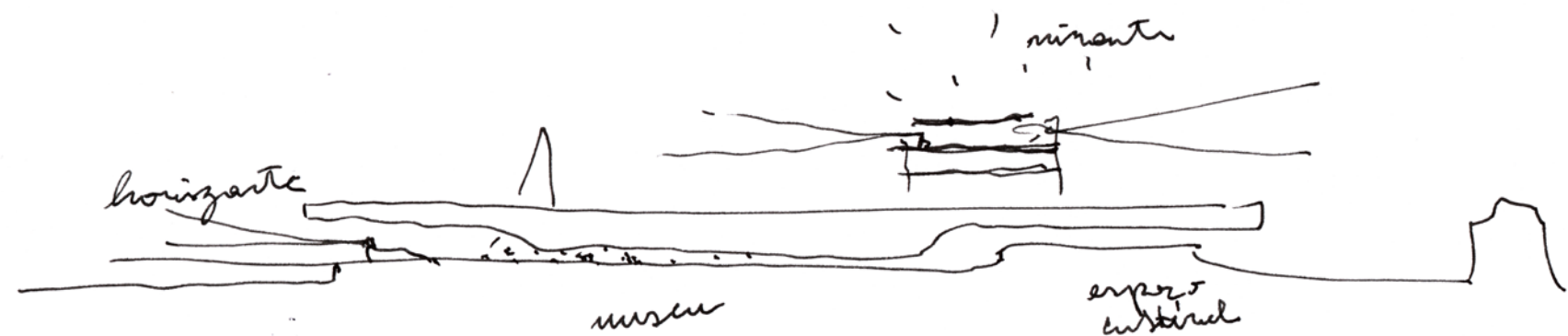


Figura 5. Croqui de concepção do projeto.

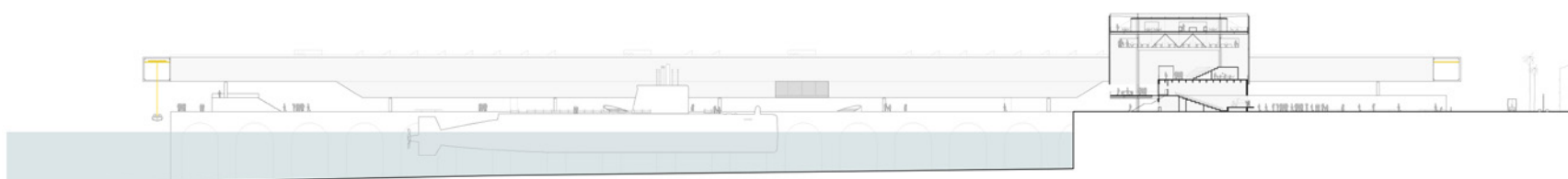


Figura 6. Corte A-A.

Entendimento do sítio

O sítio do Espaço Cultural da Marinha onde será implantado o MMB pode ser entendido através de duas espacialidades distintas, a saber: a de um largo, curto e amplo, e a de um píer, longo e estreito. A diferença espacial entre ambos é oportuna, pois exigirá respostas projetuais diversas e complementares.

Por ser onde o sítio encontra a cidade, o largo exige um cuidado urbano particular. Em seu entorno, identificamos três situações que vão orientar a proposta de um edifício. A primeira é o eixo viário da avenida Presidente Vargas, coroado pela igreja da Candelária. A segunda é a orla Prefeito Luiz Paulo Conde que costura os projetos de requalificação da região central. E a terceira são as proporções dos edifícios do entorno imediato.

Já o píer, por sua espacialidade peculiar e afastamento urbano pelas águas, exige um cuidado paisagístico especial. Há duas situações que prevalecem nesse local e que vão orientar a proposta projetual. A primeira é a sua condição primordial de proximidade com as águas que possibilitou os mais variados usos durante a sua trajetória histórica na área portuária. E a segunda é a sua inevitável presença linear na paisagem tanto de quem caminha pela orla quanto de quem navega pela baía.

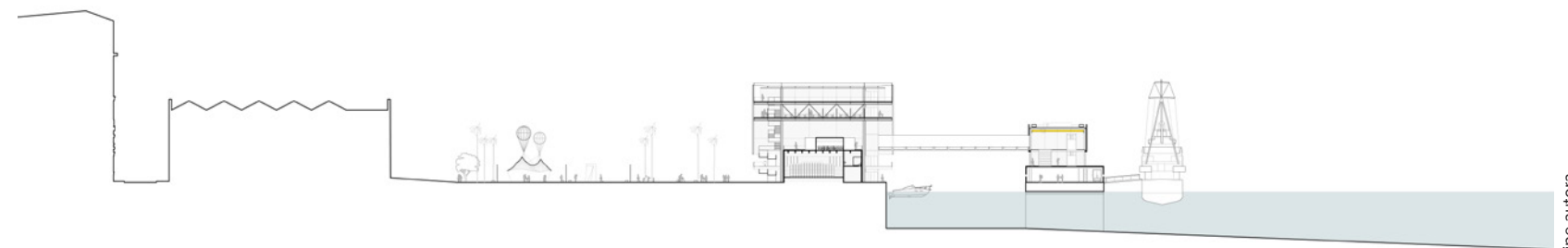


Figura 7. Corte B-B.

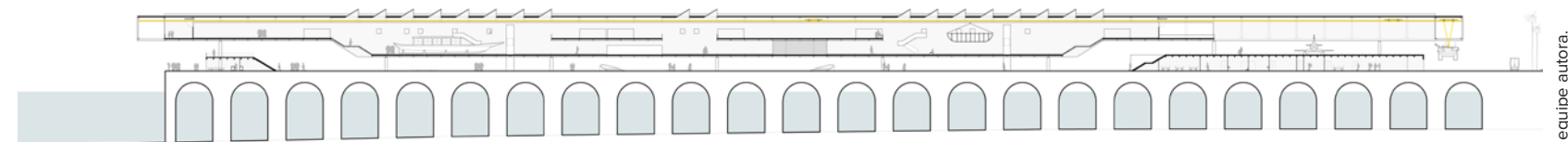


Figura 8. Corte C-C.

Partidos e distribuição programática: Verticalidade no largo

Como partido projetual para o largo, propomos atracar um edifício que potencialize tais situações elencadas no entendimento do sítio. Para isso, respeitando as proporções dos edifícios do entorno, será oportuno construí-lo de maneira vertical (altura 21m) e planta quadrada (32m x32m) para concentrar a zona sem acervo aberta ao público (Zona 3) e a área administrativa (Zona 4) distribuídos em pavimentos variados e articulados.

Essa estratégia de adensar boa parte dos programas de apoio ao Museu e ao Espaço Cultural nos permite, em primeiro lugar, conceder uma ampla área térrea de uso imprevisível tanto para o Espaço Cultural da Marinha quanto para a cidade, já que há continuidade com a orla portuária, inclusive valorizando as fachadas e acessos dos edifícios do Tribunal Marítimo e da Capitania dos Portos. Em segundo lugar, ele resolve com clareza o sistema de acessos e serviços públicos já que, a partir dele, os navegantes poderão acessar o píer onde estarão tanto a área expositiva do Museu Marítimo quanto a área expositiva do Espaço Cultural da Marinha.

Não à toa, ao implantá-lo rente ao eixo da Candelária, fragmentamos o térreo do largo em uma parte mais ampla para onde um auditório eventualmente poderá abrir seu palco para encontros institucionais e culturais. E outra parte mais estreita que concentra a bilheteria e aproxima os navegantes da beira d'água.

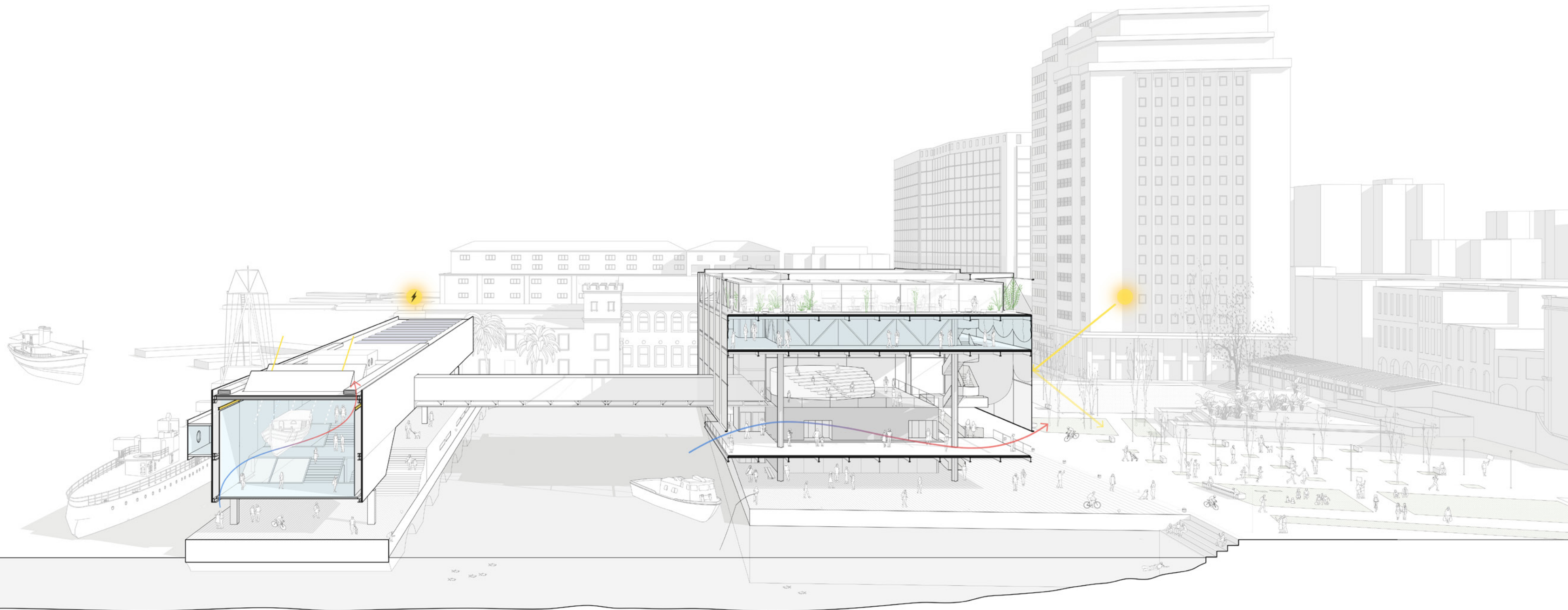


Figura 9. Corte fugado.

Fonte: equipe autora.

“Entendemos que a sua condição peculiar de afastamento da cidade e proximidade com as águas é oportuna tanto para as áreas expositivas do MMB quanto para uma área expositivas do Espaço Cultural da Marinha que pode resgatar o potencial de cais de atracamento do píer para seus passeios, mas também de seus artefatos marítimos [...]”

A partir daí, propomos um térreo elevado de acessibilidade universal que conformará um foyer em dois níveis e pé direito triplo, aberto e coberto, envolto por telas de veleiro que se movem ao vento, de modo a desde já incitar o imaginário marítimo das navegações. O térreo elevado, além de aumentar a espessura semipública do chão, libera boa parte do horizonte das águas da baía de Guanabara como também abre espaço no térreo para o uso técnico de apoio aos serviços do edifício vertical.

Ele será um edifício híbrido, em que concentraremos o auditório, a livraria, um café e a área educativa, bem como os acessos às escadas e elevadores para a áreas administrativas na cota 13m e o restaurante, sala vip e sala multiuso na cobertura de cota 17m. Esse último é apresentado por uma varanda que permite uma vista 360° da cidade e da baía de Guanabara, como um observatório das caravelas, aqueles que ficam no mastro principal, onde o vigia é capaz de enunciar o encontro: “terra à vista!”

Horizontalidade no píer

A condição afastada do píer em relação a cidade é oportuna para situarmos no local as áreas de acervo com e sem acesso ao público (Zona 1 e Zona 2) pois exigem maior controle de entrada e saída de tanto dos navegantes quanto dos serviços de apoio ao Museu e Espaço cultural. Para a área de acervo sem acesso ao público (Zona 2) e as áreas de apoio administrativo (Zona 4), tiramos partido de sua condição programática que exige um sistema de segurança máxima e controle de acessos, para situá-los logo na extremidade do píer que dá acesso à cidade. Assim, ao ocupar todo os 17m de largura do píer, propomos um edifício de concreto hermético (com 70m de comprimento e 3m de altura) de maneira que ele, em si, faça o impedimento de acesso público pela cidade ao mesmo tempo que reforça o uso do edifício vertical no largo para acessar as áreas expositivas que estarão no restante do píer.

Entendemos que a sua condição peculiar de afastamento da cidade e proximidade com as águas é oportuna tanto para as áreas expositivas do MMB quanto para uma área expositivas do Espaço Cultural da Marinha que pode resgatar o potencial de cais de atracamento do píer para seus passeios, mas também de seus artefatos marítimos (Navio-Museu Bauru, Submarino Riachuelo, Nau dos Descobrimientos, Rebocador Laurindo Pitta, Escuna Nogueira da Gama, Carro de Combate, Aeronave, Helicóptero e Lancha Balizadora Garoupa). Entendemos que a convivência entre essas duas áreas expositivas, sem com que elas percam sua autonomia, reforça a potência cultural e econômica do espaço para a cidade e ambas se completam mutuamente.

No entanto, será necessária uma precisão projetual tanto para a distribuição programática quanto para o impacto do edifício na paisagem. Para isso, respeitando as edificações do entorno, estipulamos uma cota limite de 12m de altura e decidimos elevar o edifício do chão de maneira a conceder de volta boa parte do horizonte portuário da cidade e também a possibilidade de uso público em proximidade com as águas.

Entre esses parâmetros de cuidado com a paisagem será construído um edifício horizontal que atravessa os 290m de píer que abrigará de maneira independente e em espaços diversos e climatizados as áreas expositivas temporárias e permanentes do MMB.

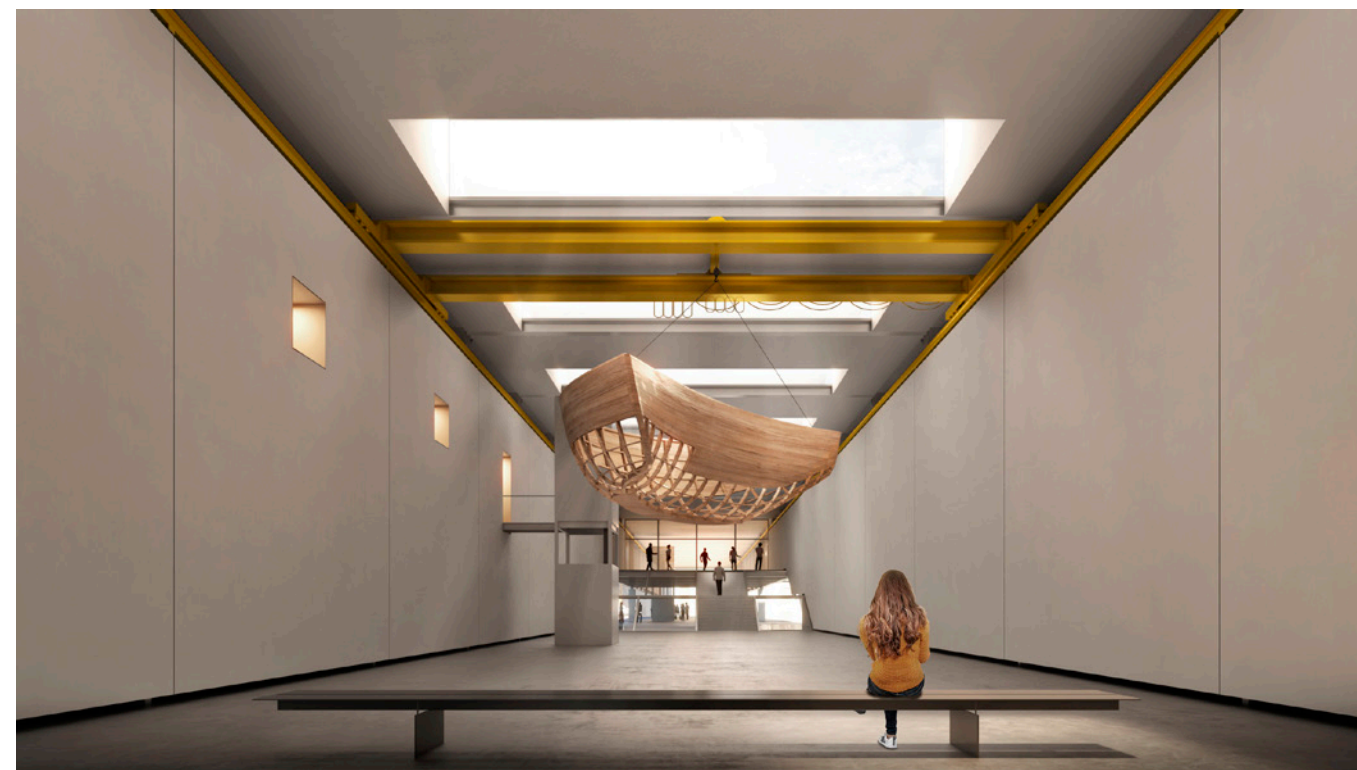


Figura 10. Sala de exposições de longa duração.



Figura 11. Sala de exposições temporárias.

“[...] como seria, então, ver um barco navegando pelo ar?”



Fonte: equipe autora.

Figura 12. Vista aérea do projeto preliminar para o Museu Marítimo do Brasil.

Além disso, o edifício horizontal fará uma cobertura para a área expositiva do Espaço Cultural da Marinha que poderá estar no térreo do píer (com os barcos, cais de atracamento e café) e na parte superior da pedra de concreto do acervo (com o tanque, o helicóptero e a aeronave).

Para a logística dos artefatos expositivos, como a peça permanente da Galeota de D. João VI ou a Galeota Imperial, tiramos partido da condição portuária das edificações e imag-

inamos uma ponte-rolante, daquelas que há em todo o porto, que atravessa todo o edifício de maneira a possibilitar o transporte quase ilimitado de peças expositivas as mais variadas. Esse recurso, além de funcionar como aparato logístico das áreas expositivas, serve como artefato expositivo em si abrindo possibilidades curatoriais de imaginação marítima a ponto de podermos nos perguntar como seria, então, ver um barco navegando pelo ar?

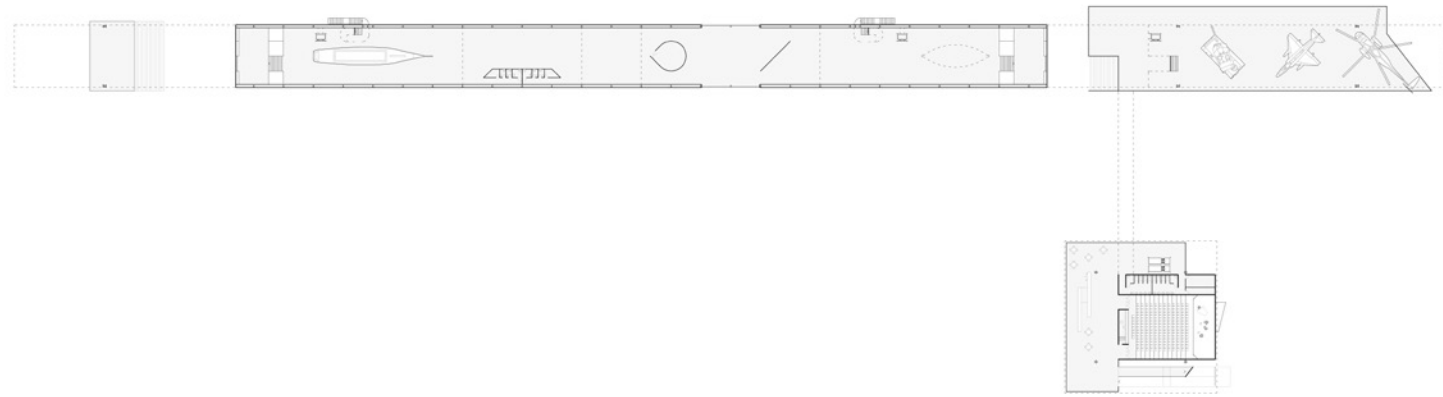


Figura 13. Planta N. +3.50.

Fonte: equipe autora.

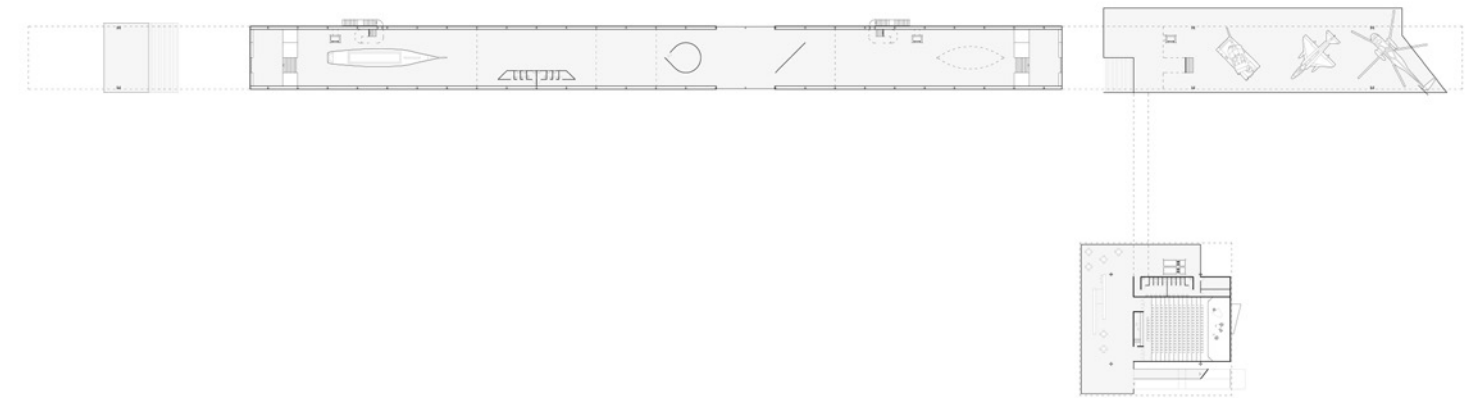


Figura 15. Planta N. +14.00..

Fonte: equipe autora.

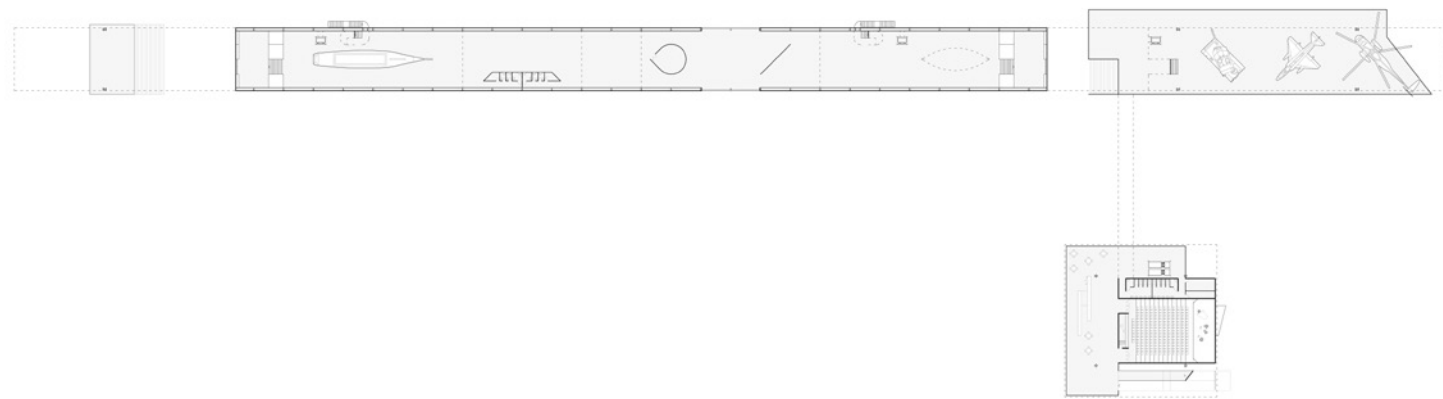


Figura 14. Planta N. +7.00.

Fonte: equipe autora.

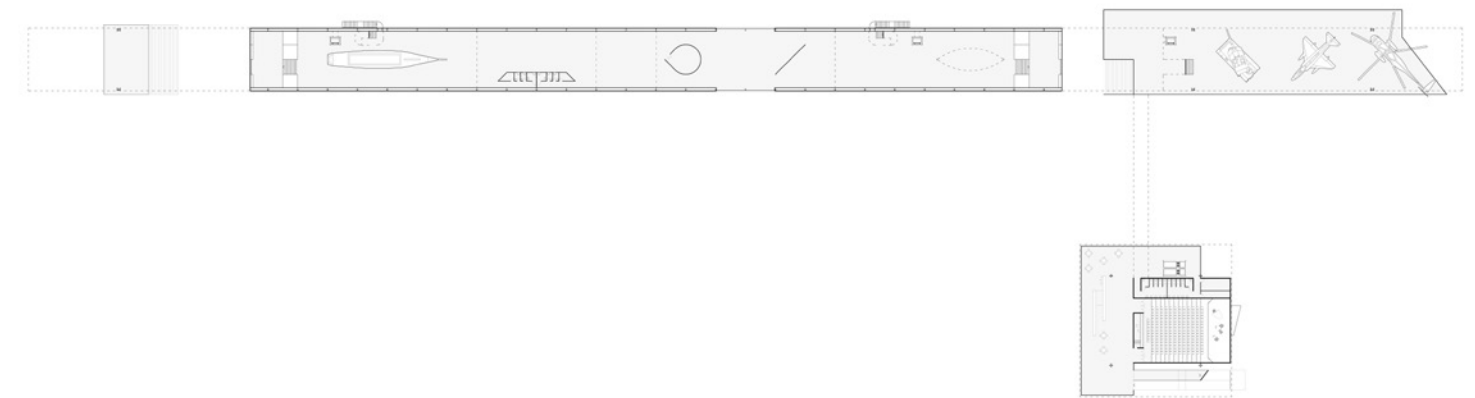


Figura 16. Planta N. +17.00.

Fonte: equipe autora.



Figura 17. Edifício de acesso. Foyer e Hall de acessos.

Fonte: equipe autora.



Figura 18. Área educativa e introdutória.

Fonte: equipe autora.

Articulação entre as edificações

Como, então, conectar o edifício vertical do largo e o edifício horizontal do píer, já que o acesso pela cidade está restrito pela zona de acervo sem acesso ao público?

Ora, mais uma vez, fazemos jus ao reservatório imaginativo que as navegações convocam e propomos uma passarela que conecte ambos os edifícios e incite no navegante o atravessamento das águas, como quem estende uma prancha para entrar em uma embarcação repleta de imaginários marítimos.

O acesso à passarela (3m de largura e 40m de comprimento) será por meio de rampas que surgem do térreo da cidade até a cota 7m do foyer no edifício vertical. Para atravessá-la será necessário o ingresso do Museu Marítimo ou do Espaço cultural da Marinha, de modo que ela sirva como área de controle dos fluxos e contrafluxos das áreas expositivas. Partindo do foyer do edifício vertical ela alcança um pequeno hall de distribuição no edifício horizontal do píer, que serve também como área de iniciação ao mar, onde o navegante poderá escolher visitar, independentemente, a área de exposição permanente, temporária ou do Espaço Cultural da Marinha.

Essa estratégia amarra e justifica as ações projetuais de modo a potencializá-las, pois agora os edifícios estão em relação e se configuram como um todo de partes autônomas, mas articuladas de maneira clara e direta.

Conclusão

O Museu Marítimo do Brasil no Espaço Cultural da Marinha, para além de um ícone na paisagem, deve se pensar enquanto própria paisagem. Convocamos aqui os “espaços comuns” das águas, da baía de Guanabara, onde as histórias dos povos em suas diversidades, autonomias e contradições possam ser contadas para as próximas gerações, de maneira que as navegações continuem regando os sonhos marítimos da cidade do Rio de Janeiro.

Está clara a responsabilidade institucional, educacional, econômica, socio-cultural e ambiental que a construção desse espaço exige. Mas a arquitetura, enquanto modo peculiar de conhecimento capaz de articular uma série de saberes através da técnica da construção, procura responder - não sem antes convocar a imaginação - a esse desafio.

Imaginemos, portanto, a beira d’água e os corpos ao sol, o porto, a baía e o som de línguas estrangeiras. Aqui, a praça e o potencial transformador de um projeto de arquitetura, teriam de coexistir num “espaço comum”, no qual se entrelaçam a água, a terra e os navegantes.



BARRICADAS:

sobre uma imagem fotográfica de Augusto Malta

ANGELA FERREIRA SILVA

Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela
Pontifícia Universidade Católica do Rio de
Janeiro.

Contato: angela.formato@gmail.com

“Como *spectator* eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, reparo, olho e penso”. (BARTHES, 1989, p. 40)

Na Praça da Harmonia, às quatro horas da tarde do dia 24 de março de 1908, um homem dorme. Na imagem, caixotes estão empilhados por toda a praça e as mercadorias não vendidas acomodadas em cestos cobertos por lonas. Os restos, antes caídos no chão, já foram recolhidos. A feira livre terminou faz tempo.

Segundo Vilém Flusser (2002, p. 5), uma imagem fotográfica é uma superfície que, ao representar algum evento deslocado no tempo e no espaço, abstrai duas das quatro dimensões do espaço-tempo. Resta à imaginação produtiva a tarefa de “passear” vagarosa e minuciosamente pelo plano buscando reconstruir as dimensões abstraídas na imagem. O resultado desse exercício resulta numa síntese entre olhares distintos: como *spectator* (BARTHES, 1989), vejo através dos olhos de outro, separados dos meus por mais de cem anos.

No início do século XIX, no Rio de Janeiro colonial, o excedente do que era produzido nas residências era comercializado nas ruas pelos chamados “escravos de ganho”. Carregando grandes cestos trançados, tabuleiros de madeira ou caixas sobre as cabeças, escravos de ganho de ambos os sexos vendiam, a qualquer hora e em qualquer lugar, de tudo: artigos de vestuário, livros, utensílios de cozinha, cestas e esteiras, ervas e flores, animais etc. Como resultado de uma longa evolução desses mercados a céu aberto, a feira livre teve seu marco regulatório estabelecido quase um século depois, durante o governo Pereira Passos. Em 1904, o então prefeito da Capital Federal definiu parâmetros e autorizou seu funcionamento nos fins de semana e feriados, em áreas específicas da cidade.

Francisco Franco Pereira Passos (1836–1913), no início de seu mandato (1902–1906), colocou em vigor um conjunto de leis que visavam à “ordem pública” e à “adequação dos hábitos” da população aos “costumes civilizados” europeus. Dentro do pacote geral das reformas, uma pauta sanitária foi criada no sentido de impor uma “moralidade urbana” que tentou manter o “ideal civilizatório” da cidade frente a seus problemas sociais. A proibição do comércio de animais nas ruas da cidade, de vendedores ambulantes e da mendicância foram algumas das medidas adotadas pelo prefeito com a intenção de limpar das

ruas tudo aquilo que não se adequasse aos padrões de comportamento e higiene impostos pela almejada modernidade. Em suma, suas leis promoviam uma nova ética urbana (PINHEIRO e FIALHO JUNIOR, 2006. p. 5).

No cenário da Reforma Passos, a feira livre surge como iniciativa para substituir o tradicional mercadejar colonial desorganizado, ambulante e quitandeiro. Porém, apesar de presente em seus rastros, não parece ser a movimentada e “organizada” feira livre o objeto da fotografia de Augusto Malta descrita acima. O que prevalece na imagem da praça é a imobilidade do homem que dorme sob a sombra de um guarda-chuva e a cidade como pano de fundo.

Pereira Passos, engenheiro civil formado pela Universidade do Brasil em 1856, estudou na França de 1857 a 1860, período durante o qual testemunhou a reforma urbana de Paris promovida pelo Barão Georges-Eugène Haussmann (1809–1891). Além de assistir à maneira pela qual as transformações no espaço urbano ocorriam, pôde observar, também, a utilização da fotografia como recurso de divulgação dos feitos da administração pública. Assim, ao iniciar o processo de reforma urbana do Rio de Janeiro, Pereira Passos também importou a fotografia como recurso documental. O prefeito foi o primeiro a contratar um fotógrafo como funcionário da prefeitura, cargo inexistente até então, nos mesmos moldes de Haussmann.

Sendo assim, em 1900, o alagoano Augusto César Malta de Campos (1864–1957), trocando a bicicleta, que utilizava para percorrer as ruas da cidade atendendo a clientela na venda de tecidos finos, por uma câmera fotográfica, torna-se fotógrafo amador. Três anos depois, é contratado por Pereira Passos para documentar o processo de transformação urbana pelo qual a cidade passava. Esse inventário incluía desde a produção de imagens para fins imediatos, como o levantamento das condições físicas de imóveis que seriam desapropriados para fins de indenização, e a cobertura de eventos relacionados à prefeitura, como festas, inaugurações, ressacas etc., até a ilustração de publicações nacionais e internacionais com o propósito de veiculação e propaganda.

Nesse sentido, vale a pena refletir sobre a função atribuída ao fotógrafo na passagem do século XIX para o XX e a relação entre os espaços discursivos em que operavam as imagens fotográficas naquele período. Isto é, sobre o trabalho de mon-



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 1. Na praça da Harmonia as [sic.] 4 horas da tarde de 24-3-08, Augusto Malta, Rio de Janeiro, 1908.

1.

A Praça da Harmonia, oficialmente Praça Coronel Assunção, é uma praça situada no bairro da Gamboa, na Zona Central da cidade do Rio de Janeiro.

2.

Conceito estabelecido por Roland Barthes (1989). Se refere ao ato de olhar, posição assumida pelo autor na análise das imagens fotográficas. Em contraposição ao conceito de *Operator*, que se refere ao fazer fotográfico.

3.

Augusto Malta chega ao Rio de Janeiro no final de 1888, tendo trabalhado como auxiliar de escrita, guarda-livros, comerciante e vendedor de tecidos até ser contratado pela prefeitura. A contratação foi efetivada pelo Decreto Municipal 445, de junho de 1903, que o nomeou para o cargo de fotógrafo da Prefeitura do Distrito Federal, com salário mensal de 3.600\$000, o segundo menor na hierarquia administrativa.

tagem de um inventário de fotografias da cidade encomendadas ao fotógrafo pela prefeitura e a ideia de autoria subjetiva das imagens. Referimo-nos especificamente à fotografia de “vistas”.

O termo “vista” foi apropriado pelos fotógrafos do período sendo empregado para diferenciar-se do termo paisagem, tradicionalmente relacionado à representação pictórica como ato de criação. A palavra “vista” remete a um fenômeno natural que se apresentaria ao espectador sem a mediação do indivíduo que teria registrado unicamente sua “singularidade”, prescindindo da projeção da imaginação artística.

É importante ressaltar a diferenciação entre a fotografia de vistas e as demais, como por exemplo, o retrato ou as imagens de estúdio, que reivindicariam a subjetividade do artista, logo, o lugar da criação. A fotografia de vistas ocupa outro lugar. Sua paternidade está vinculada à noção de autoria material, o que diz respeito ao processo de execução do original, cópia fotográfica ou de sua propriedade legal, publicação ou *copyright*. Esse tipo de fotografia teria como função a representação fiel do mundo, a constituição de uma espécie de “atlas topográfico total” passível de catalogação e arquivamento como num sistema geográfico (KRAUSS, 2002, p. 160). O arquivo visual geraria, portanto, a possibilidade de armazenamento de informações que produzem conhecimento, podendo ser acessadas e combinadas por um sistema de catalogação. A fotografia que Malta produz do processo de transformação urbana da cidade, comissionado pelo poder público, é justamente esse tipo de fotografia “topográfica por natureza” (KRAUS, 2002, p. 43), que é utilizada como suporte do discurso histórico oficial.

Nesse contexto, a fotografia de vistas e de paisagens urbanas produzidas por Malta está ligada à disseminação de um tipo específico de conhecimento do mundo: a constituição de um catálogo capaz de informar às gerações subsequentes o alcance da “grande obra”. É nesse sentido que sua fotografia possui um caráter topográfico, não ocupando espaços discursivos apoiados sobre categorias estéticas que legitimam as noções de autor, obra ou gênero. No entanto, há certa naturalização no uso desses conceitos aplicados à discussão e à análise de sua biografia e produção fotográfica. **4** Malta não pode ser considerado um autor no sentido “moderno” da palavra, apesar de sua habilidade técnica e da autoria material das imagens que produzia. Autoria, nesse sentido, teria como pressuposto a ideia de obra e, portanto, a de artista.

Malta trabalha num intervalo compreendido entre a expectativa do prefeito — que o contratou para desempenhar o papel específico de dar suporte às obras de reforma da cidade, sua função primeira — e a sistematização de um método de elaboração de imagens confundido, muitas vezes, com uma visão autoral e subjetiva sobre o tema fotografado. A própria qualidade da imagem, em diversos casos, parece secundária frente à sua demanda em documentar as transformações pelas quais a cidade passava. O que não significa dizer que Malta fosse alheio a questões estéticas. Porém, dois aspectos trazem consigo dificuldades metodológicas — para não dizer a impossibilidade — de

se estabelecer uma unidade ou coerência à sua produção a ponto de designá-la como “obra” e de alçar o fotógrafo à categoria de autor (SILVA, 2018, p. 46). Primeiro, a desigualdade qualitativa, associada à imensa diversidade de temas — muitas vezes agrupados por afinidades dentro de um conjunto de milhares de imagens. Segundo, a semelhança de parte de seu trabalho com o de outros fotógrafos, como Marc Ferrez (1843–1923) e Antônio Caetano da Costa Ribeiro (1864–1961).

No início de sua carreira como fotógrafo da prefeitura, Malta anotava dados técnicos nas cópias positivas, como abertura do obturador etc., deixando o negativo apenas com a imagem, como se estivesse num processo de aprendizagem da técnica. Mais tarde, estabeleceu seu método definitivo. Após a revelação das chapas de vidro, utilizando nanquim, escrevia sobre o próprio negativo de trás para frente para que o texto pudesse ser lido corretamente na cópia positiva.

Na imagem de 1908, objeto de estudo deste artigo, a inscrição do fotógrafo sobre a superfície do papel fotográfico, “Na praça da Harmonia as [sic.] 4 horas da tarde de 24-3-08”, é necessária para que possamos identificar o local onde a fotografia foi tomada. Não há um marco geográfico, tampouco um monumento referencial que identifique o local. A imagem seria de uma praça qualquer, não fosse a inscrição. Porém, como elemento extra fotográfico, a “legenda” não é algo insignificante para Malta. Ao longo de seu trabalho, ela poderia indicar desde a autoria material da chapa “Malta Photo”, uma identificação particular como a numeração de edifícios e até comentários críticos como, por exemplo, aqueles inscritos nas imagens da depredação de dois quiosques ocorrida em 1906.

Na fotografia “Quiosque incendiado em 1906 por populares no Largo São Francisco de Paula”, lê-se, ainda: “O cadáver do Kiosque 124 que teve a infeliz ideia de tentar ridicularizar o Dr. Passos. O povo deu uma lição de mestre - Rio 16.11.06” (COSTA, 2011, p. 143). Nesses casos, Malta não se omite em expressar um determinado julgamento ideológico que deve estar mais que implícito na imagem, como se ela isoladamente pudesse dar margem a diferentes interpretações e necessitasse uma complementação textual que as limitassem. Na busca pela unidade entre conteúdo e forma, o fotógrafo parece querer orientar a visão do receptor da imagem no sentido de direcionar os limites da significação, reduzindo consideravelmente a multiplicidade de

“[...] Malta não se omite em expressar um determinado julgamento ideológico que deve estar mais que implícito na imagem, como se ela isoladamente pudesse dar margem a diferentes interpretações e necessitasse uma complementação textual que as limitassem.”

visões associadas ao evento fotografado. Dessa maneira “superposta à imagem, presa a ela para sempre, [a legenda] evidencia uma relação potencialmente reveladora” (OLIVEIRA JUNIOR, 1994, p. 125).

Na imagem da praça, vemos um vazio povoado por amontoados de mercadorias e um homem que dorme após o final da feira. Nesse caso, por que seria importante ressaltar a localização? Seria a praça o objeto da fotografia? O que o fotógrafo quis “dar a ver” ou chamar atenção?

A recém-construída Praça da Harmonia (1906) não é uma praça qualquer. Localizada na região portuária do Rio de Janeiro, foi um dos lugares mais simbólicos da cidade entre finais do século XIX e início do XX. No local onde se vê um vazio na imagem de Malta, situava-se o Mercado Público da Harmonia, criado para absorver parte da excessiva demanda do Mercado Municipal da Candelária. O Mercado da Harmonia seguia o princípio arquitetônico do mercado fechado clássico, tipologia recorrente para projetos de mercados até meados do século XIX, antes da implementação do ferro. Uma construção de pedra, cal e madeira que continha quatro entradas, uma em cada fachada, e possuía um pátio central com chafariz de cantaria. “Na fachada principal, para a rua da Saúde, um frontão se destacava exibindo as antigas armas da cidade e no friso lia-se: A Câmara Municipal de 1855” (GORBERG e FRIDMAN, 2003, p. 26).

4.

Esse fato pode ser observado em inúmeros estudos acadêmicos e publicações sobre o fotógrafo, como em Oliveira Junior (1994) e Costa (2011).

Nos seus pouco mais de quarenta anos de existência, o Mercado foi progressivamente se transformando em um grande cortiço, sendo totalmente arruinado por um incêndio no ano de 1900. O vazio deixado pelas ruínas do incêndio deu origem à chamada Praça do Mercado, um dos locais de resistência contra as tropas governamentais durante um dos episódios mais significativos da Primeira República, a “Revolta da Vacina”. Segundo Nicolau Sevcenko (1993), as pedras, as ruínas das casas em demolição, os sacos de areia etc. foram usados pela população insurgente na construção de barricadas de mais de um metro de altura e trincheiras nas ruas da região.

O local da praça ficou conhecido como “Porto Arthur” — em alusão à violenta batalha ocorrida na guerra russo-japonesa (1904–1905) —, onde centenas de amotinados foram capturados e posteriormente aprisionados na Ilha das Cobras ou deportados para o estado do Acre. “O bairro [da Saúde] fora atacado por mar e terra, tendo tomado posição para bombardeá-lo o encouraçado Deodoro. Cooperando com a força naval, marchou sobre a Praça da Harmonia o 7º Batalhão de Infantaria” (SEVCENKO, 1993, p. 26). Com o fim da Revolta, a então Praça do Mercado passa por um processo de reurbanização dado a cabo pelo Prefeito Pereira Passos e, em 1906, passa a se chamar Praça da Harmonia.

É notável mencionar que, de uma revolta popular que mobilizou milhares de pessoas, obrigando o governo federal a organizar uma força repressiva sem precedentes, não haja qualquer registro fotográfico de Malta. A Revolta deixou um saldo de 945 prisões, 461 deportados, 110 feridos e 30 mortos em menos de duas semanas de conflitos. Como posto por Antônio Ribeiro de Oliveira Junior (1994, p. 115), “[...] o obturador de sua câmera jamais se abriu. Preferiu ou não pôde sensibilizar suas chapas de vidro pela luz dos acontecimentos. [...] esse vazio fotográfico chama atenção pela ausência e possui com certeza seu sentido”.

Esta é uma rara fotografia de Malta, sob o ponto de vista do uso do recurso da profundidade de campo, que desfoca os edifícios da cidade no segundo plano e dá ao homem em perfeito foco no primeiro plano a posição central da imagem. Não sabemos ao certo o que o fotógrafo a serviço da prefeitura desejava retratar — a praça, o homem, o fim da feira, a cidade colonial — tampouco o que gostaria de preservar nessa imagem fotográfica.

A imagem de Malta é pensativa, pois a potência da transformação operada pelo ato fotográfico a retira do lugar da banalidade e leva-a para o lugar do singular. A sensação que experimentamos ao olhá-la é de transmutação entre o que a imagem dá a ver, seu “corpo” que está ali reconhecível, e o estranhamento causado pela composição dos elementos da cena dentro do espaço fotográfico. A dinâmica da cidade e de seus eventos banais — um fim de feira — foram capazes de desestabilizar a imagem captada pelo fotógrafo, na qual há algo mais que não pode ser medido pelos traços deixados na superfície do papel fotográfico. Na imagem, podemos perceber uma tensão gerada pela relação entre a dimensão do arquivo visual, que está sendo montado para a pre-

feitura, seu próprio fazer fotográfico e o que pode ser chamado de processos inconscientes envolvidos na produção fotográfica, ou seja, aquilo que escapa ao próprio fotógrafo e só pode ser observado a posteriori.

Tomando como base o pensamento de Walter Benjamin expresso em suas teses *Sobre o conceito de história* ([1940] 1994), em que o autor estabelece o presente como parâmetro para repensar o passado, re colocamos algumas questões ao fotógrafo a partir das reflexões geradas pela leitura minuciosa da imagem. O vazio deixado pelo fim da feira e ocupado pelos amontoados de mercadorias se torna pleno de significado. Constitui-se no espaço da experiência dado pela “memória das coisas” (ROSSI, 2015, s.n.). A cena captada pelo enquadramento da objetiva desloca-se, então, de um entendimento como “campo de visibilidade”, onde se caracterizam suas formas e estruturas visíveis, para o “campo da significação” (BARBOSA, 1998, s.n.). Assim, sugere um modo de olhar individual e subjetivo carregado de significados construídos pelo sujeito e pela coletividade que o vivencia.

O olhar não é somente o exercício do sentido da visão, ele é também produção de sentido. Os processos perceptivos não se limitam a que recebamos passivamente os dados sensoriais apreendidos pelo olhar, mas os organizam, para com isso atribuir-lhes diferentes sentidos. Portanto, a paisagem percebida na imagem de Malta é também construída, vinculando-se a uma maneira de ver e conceber o mundo, de compô-lo como uma cena. Ela não é um objeto autônomo em face do qual o sujeito se situa em uma relação de exterioridade.

A imagem da Praça da Harmonia é portadora de um silêncio dramático e, mais do que um sono profundo, coloca em relevo a experiência sensível do prenúncio de uma morte simbólica, do esquecimento (SILVA, 2018, p. 120). Com a reurbanização da antiga praça e construção da nova, o prefeito criou um vazio, destruiu mais que um lugar. Ele destruiu um repositório de imagens mentais, demoliu histórias e significados que juntos moldavam a memória coletiva daquele lugar. O homem que dorme sobre os caixotes está numa condição de passividade, não tem meios de se fazer ouvir. Ele se situa num vazio habitado por fantasmas do passado, num não lugar, onde a memória já não tem onde se fixar, “[...] esses Outros, nunca quebrarão os limites da imagem que é o lugar social a que pertencem. [...] eles não falarão; suas vozes nunca destruirão a harmonia, a suave superfície das aparências” (RICE, 1997, p. 82).

“O olhar não é somente o exercício do sentido da visão, ele é também produção de sentido.”

Os rastros da rebelião, do cenário de guerra e do mercado foram apagados da cidade, porém, na fotografia da recém batizada Praça da Harmonia, de certa maneira sobrevivem. A imagem funciona, assim, como “chave” de acesso, como um caminho que pode levar à recordação. Recordar significa também, descobrir, desconstruir e ressignificar o passado. Nesse sentido, há uma tensão entre o que a fotografia retrata e o que efetivamente dá a ver. A inicial dificuldade em reconhecer o objeto principal dessa imagem fotográfica gerou uma estranheza e o pressentimento de que havia algo fixado na imagem para além de sua vinculação à construção de um discurso oficial. Nela, as trincheiras e barricadas foram “substituídas” por inertes amontoados de mercadorias e os insurgentes por homens pacíficos. Enquanto isso, um desses homens dorme, abrigado somente pela sombra de um guarda-chuva.

Essa imagem foi capaz de despertar ressonâncias surpreendentes e a fotografia da Praça da Harmonia de Malta “deu a ver” o que o prefeito Passos quis eliminar da cidade. Sua tentativa de apagamento da memória dos acontecimentos gravados nas coisas materiais, por meio da demolição de edifícios e de lugares, é frustrada pela perturbadora materialidade da fotografia. Essa materialidade se coloca, então, do lado oposto do idealismo histórico construído pelo discurso oficial e o vazio da Praça torna-se pleno de significado. A imagem da cidade colonial sem foco, que vai desaparecendo da paisagem urbana e da memória, o ausente Mercado, o homem que dorme sobre o que restou da feira, tudo está impregnado de um sentimento que poderia ser caracterizado pelo que Benjamin chamou de “tristeza do que foi e perda de esperança no que virá” (BAUDELAIRE, p. 82, apud RICE, 1997, p. 144).

Porém, assim como as pessoas, as cidades têm alma. E de alguma maneira, essa imagem de Malta fixou nos amontoados das mercadorias, no chão de terra batida, nas poças, enfim, nos elementos que compõe a cena fotografada, os “fantasmas [...] da memória que vagam sem lar por entre a nova metrópole” (RICE, 1997, p. 145). No silêncio da imagem de Malta, ouvimos ecos do passado. Fotografar uma cidade é como retratar alguém, é capturar num único instante o físico e o espiritual que são inseparáveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Jorge Luiz. Paisagens Americanas: imagens e representações do wilderness. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 5, jan./jun., p. 43–53, 1998.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. (1940). In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v.1.
- COSTA, Amanda Datelli; RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *Cidade, reformas urbanas e modernidade: o Rio de Janeiro em diálogo com João do Rio e Augusto Malta*. Tese (Doutorado) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903–1936*. [Rio de Janeiro]: Casa Editorial, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. *A Revolta da Vacina*, 2005. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/revolta-da-vacina-0>. Acesso em: maio 2016.
- GORBERG, Samuel; FRIDMAN, Sergio A. *Mercados no Rio de Janeiro: 1834–1962*. Rio de Janeiro: S. Gorberg, 2003.
- JESUS, Gilmar Mascarenhas. *O lugar da feira-livre na grande cidade capitalista: conflito, mudança e persistência (Rio de Janeiro: 1964–1989)*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: _____. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- MAUAD, Ana Maria. A inscrição na cidade: Paisagem urbana nas fotografias de Marc Ferrez e Augusto Malta. In: _____. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008.
- OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Ribeiro de. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994.
- PINHEIRO, Manuel Carlos; FIALHO JUNIOR, Renato. *Pereira Passos: Vida e Obra*. Coleção Estudos Cariocas, n. 20060802. Rio de Janeiro: IPP/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2006.
- RICE, Shelley. *Parisian views*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.
- ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: Mentis insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Scipione, 1993.
- SILVA, Angela Ferreira da. *Crônicas pungentes: o Rio de Janeiro da “Reforma Passos” (1902–1906) na fotografia de Augusto Malta*. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.



Profundidade: uma dimensão vivida pelo corpo¹

YASMIN ELGANIM VIEIRA

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG
yasminelganim@gmail.com

Limiar: noção CORPO-ESPAÇO

Antes de desdobrar a profundidade por um viés subjetivo, cabem algumas ponderações sobre a noção CORPO-ESPAÇO. Compreendê-la consiste num ponto de inflexão importante, porque enuncia a indissociabilidade entre corpo e espaço, essencial para a paisagem teórica da fenomenologia em que se baseia este texto.

No pensamento do fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) a relação entre corpo e espaço se delinea a partir da existência corpórea no espaço vivido. Melhor, como definem os fenomenólogos, no espaço “anti-predicativo”, o espaço da sensação, o vivido pela corporeidade e sensibilidade, organizado no plano perceptivo e não no plano do conhecimento, da técnica ou da razão. A categoria espacial que se expressa aqui se trata do espaço da experiência, que se revela à consciência imediata e nasce da vivência corporal. O que corresponde, em relação à categoria do corpo, ao ser sensível, que em sua condição se exhibe como estesiológico, dotado de sentidos e sensibilidade, como sinestésico, inteiramente engajado e solicitado no funcionamento de cada sentido, e como cinestésico, dotado de movimento contínuo. Na fenomenologia, a relação CORPO-ESPAÇO se substantia de estofa experimental, condicionada por um corpo perceptivo e em situação.

1.

Este texto é um desdobramento de: VIEIRA, Yasmin Elganim. Uma arquitetura ao corpo: investigações sobre a profundidade fenomenológica para a potencialização da percepção no espaço construído. Orientação: Stéphane Huchet. Dissertação (Mestrado na área de Teoria, Produção e Experiência do Espaço e linha de pesquisa Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e suas relações com outras Artes e Ciências) - Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NP-GAU), Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA-UFMG), Belo Horizonte, 2020.

“A profundidade faz com que o espaço nunca cesse de ser apresentado ao corpo.”

Dentre outras questões, o filósofo buscou a originalidade e a essência dessa relação e encarregou-se de atribuir uma condição à existência corpórea essencialmente espacial. Para Merleau-Ponty (2011, p. 205) “ser corpo [...] é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço”. O espaço está enraizado na existência corpórea, que não repousa sobre si mesma, porque o corpo existe no espaço, sendo o meio pelo qual existir se torna possível. Há uma questão existencial: o corpo existe enquanto sujeito do espaço, que o desperta para a consciência de estar no mundo, e o espaço existe enquanto fundo para a experiência corpórea nascer, o que faz com que o seu sentido seja construído pelo corpo, fazendo-se um receptáculo de significados.

Uma expressão de Merleau-Ponty (2011, p. 273) define essa relação: o corpo está no espaço “assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 273). Em outras palavras, conforma uma relação de interdependência: o corpo precisa do espaço para existir e o espaço ganha sentidos a partir do corpo. Isso quer dizer que o corpo está no espaço assim como o espaço está no corpo. A interioridade corpórea se encontra exposta à exterioridade espacial, assim como o inverso.

Assim, a noção CORPO-ESPAÇO se torna aqui uma relação de elo. O hífen carrega consigo contato, inseparabilidade e mutualidade. É nesse sentido que a profundidade subjetiva pode ser uma chave interpretativa para compreender o como dessa relação. Por meio dessa dimensão, o corpo se ancora ao espaço ao mesmo tempo em que o espaço se revela ao corpo.

Desdobramento da profundidade subjetiva

Não marcar nenhum contorno seria tirar a identidade dos objetos. Marcar apenas um seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos oferece a coisa, não como estirada diante de nós, mas repleta de reservas, realidade inesgotável. É por isso que Cézanne vai seguir por uma modulação colorida a intumescência do objeto e marcará em traços azuis vários contornos. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 117)

O ponto de partida da reflexão exposta se consolida a partir da epígrafe acima, redigida por Merleau-Ponty em seu clássico ensaio *A dúvida de Cézanne* (MERLEAU-PONTY, [1945] 2004c). Nessa assertiva, Merleau-Ponty enuncia, trabalhada no sensível, o que significa a profundidade: uma dimensão que oferece ao homem a “coisa”, ou seja, proporciona tudo o que existe em seu entorno, seja o espaço, os objetos, a natureza. E, ainda, como aquilo responsável por tornar essa relação do homem com as coisas inesgotável, atualizada a todo instante.

Essa abordagem da profundidade não se trata de uma habituada coordenada espacial, uma simples terceira dimensão que constitui o espaço equivalente ao seu volume ou de um parâmetro referente à extensão espacial. Entende-se que a profundidade, descrita acima, existe a priori, anterior a essas objetivações. Merleau-Ponty, enquanto filósofo que se dedicou à fenomenologia, descreveu a profundidade como fenômeno. Quer dizer, como essa dimensão se revela ao corpo, de que maneira o homem se relaciona com a sua natureza aparente, qual sua essência e propósito para a existência. A profundidade, por esse viés, se dá no espaço da experiência, o “anti-predicativo”, atrelada aos sentidos humanos e à consciência imediata.

Na busca de compreender a estrutura espacial e sua relação com o corpo, na tentativa de retratar o “contato original” de ambos e da “descrição da nossa experiência tal como ela é”, Merleau-Ponty se debruçou sobre a profundidade. Privilegia-se um único recorte de sua filosofia com o objetivo de colocar em relevo a originalidade de seu pensamento sobre essa dimensão. Sua reflexão não se deu apenas no espaço real, o espaço pictórico também foi tema de suas análises. A arte não serviu apenas como um modo do filósofo fundamentar sua filosofia, foi também um meio de compreender e refletir. À vista disso, escreveu, fazendo suas as palavras

do artista Alberto Giacometti (1901–1966): “o que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 19). A arte era para Merleau-Ponty como uma operação reflexiva das relações constitutivas das coisas e, principalmente, a de Paul Cézanne (1839–1906), que era um estudo preciso das aparências. A vida de Cézanne não foi marcada por dúvidas ou incertezas, mas por um exercício de procura infundável pela profundidade.

Assim, da assertiva iniciada no texto se deriva, primeiramente, um papel fundamental que a profundidade exerce no que diz respeito à relação CORPO-ESPAÇO: dar o espaço ao corpo. Dito de outro modo, a profundidade oferece, proporciona o espaço para o corpo. Isso ocorre porque ela faz eclodir o corpo no espaço, se faz responsável pelo seu “aqui”, fornece a sua situação, única a cada um. Como um eco, essa dimensão desperta a facticidade espacial. Nas palavras de Merleau-Ponty (2011, p. 146), a profundidade “designa a instalação das primeiras coordenadas, a ancoragem de um corpo ativo, a situação do corpo em face de suas tarefas”. Nesse sentido, pode-se concluir que, ao enunciar que o corpo está no espaço, a profundidade se torna responsável, simultaneamente, pelo revelamento espacial. Ao fazer surgir o ponto de vista do corpo, essa dimensão se exhibe como a própria condição de existência do espaço. A profundidade significa o meio, o modo que o corpo possui para tê-lo, fazendo com que ele nasça e se abra ao seu redor. Por isso, ela não se trata apenas do volume espacial, uma terceira dimensão que constitui o espaço, mas a sua deflagração em referência a cada corpo.

Essencial, a profundidade se faz responsável pelo entrelaçamento, pelo encontro, pelo contato, pela comunicação, pela estruturação e fundamentação da relação CORPO-ESPAÇO, atestando a indissociabilidade entre ambos. A profundidade se manifesta antes de qualquer objetivação como uma dimensão subjetiva, presente no “mundo vivido”, na fundação da experiência corpórea. Por meio dessa dimensão, o espaço se revela ao corpo e o corpo se ancora ao espaço. Com efeito estrutural, ela “revela imediatamente o elo do sujeito ao espaço” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 360) e faz com que essa relação exista.

[...] é preciso redescobrir sob a profundidade como relação entre as coisas ou mesmo entre planos, que é a profundidade objetivada, destacada da experiência e transformada em largura, uma profundidade primordial que dá seu sentido àquela [...], existe uma profundidade que ainda não tem lugar entre os objetos, que, como mais forte razão, não avalia ainda a distância de um a outro, e que é a simples abertura da percepção [a comunicação entre CORPO-ESPAÇO] [...]. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 359)

Outro papel da profundidade, retornando à epígrafe inicial, refere-se ao revelamento do espaço ao corpo realizado por essa dimensão, que ocorre de modo infundável. A profundidade faz com que o espaço nunca cesse de ser apresentado ao corpo. Por mais que esse se mova, mude sua situação, o espaço nunca deixa de se revelar e de existir de acordo com o seu “aqui”. A profundidade faz com que a relação CORPO-ESPAÇO se atualize e nunca pare de acontecer, tornando-se inesgotável.

É esse revelamento inesgotável que Cézanne, ao buscar o volumoso do objeto, por meio dos contornos azuis, retrata e que descreve Merleau-Ponty. Pode-se observar que os planos pictóricos cézanneanos não exibem um espaço construído com sequência de planos, ponto de fuga e linha do horizonte. Não há possibilidade de perceber o seu quadro por meio de uma visão instantânea e imóvel, porque o olhar escorrega por todo o plano (Figura 1). Isso acontece, segundo Merleau-Ponty (2004a, p. 117), porque Cézanne cria “deformações de perspectiva”:

[...] o gênio de Cézanne consiste em fazer com que as deformações de perspectiva, pela disposição de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por si mesmas na visão global e contribuam apenas, como ocorre na visão natural, para dar impressão de uma ordem nascente, de um objeto que surge a se aglomerar sob o olhar. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 117)

Além de ligar os contornos de modo quase infinito entre si, sem permitir uma circunscrição finita, Cézanne deforma, então, a densidade do plano. Contemplando-os, pode-se deduzir que ele os deforma como se criasse focos variados e entrelaçados que se movem para mover o espectador. A profundidade surge por vias composicionais, impossibilitando uma síntese completa. Cézanne pinta, na verdade, uma multiplicidade de perspectivas para serem produzidas incessantemente pelos sucessivos deslocamentos do olhar. Tudo isso para que não haja estaticidade e o espaço nunca pare de nascer e de se revelar ao espectador. É nesse sentido que a profundidade germina sobre a pintura de Cézanne: os seus planos se interpenetram e mostram o nascimento sempre continuado do espaço quando o corpo o percebe, tal como ocorre na realidade vivida.

Geralmente descreve-se o fenômeno da profundidade por relações definidas geradas na imagem ótica, tais como a convergência dos olhos e a grandeza aparente das coisas. Essas concepções são descritas pelos clássicos da filosofia do Empirismo e do Intelectualismo como signos da profundidade, e pela psicologia da forma Gestalt como causas. Ao contrário disso, Merleau-Ponty (2011) explica, primeiramente, que a convergência e a grandeza aparente não poderiam ser signos, porque a profundidade não se configura em algo pré-existente. O signo não pode introduzir o corpo na realidade espacial, pois esses só

“podem introduzir o sujeito na significação do espaço se eles já forem apreendidos” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 346). E não poderiam ser as causas da profundidade, posto que não as implicam. Essa dimensão não condiciona a convergência dos olhos e a grandeza aparente, pelo fato de que uma experiência nunca pode ser correlacionada a condições causais. “Ter a experiência de uma estrutura não é recebê-la em si passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar seu sentido imanente” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 348). Ainda, a profundidade não está relacionada com postulados causais, como uma relação de causa-efeito, porque não se trata apenas do espaço se organizar em profundidade, existe também uma participação do sujeito na sua construção, pois ela “nasce sobre o meu olhar porque ele procura ver alguma coisa” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 354).

Para Merleau-Ponty (2011, p. 348–349), a grandeza aparente e a convergência dos olhos são partes integrantes da profundidade e “estão presentes na experiência da profundidade como o motivo”, que significa “um antecedente que só age por seu sentido”, sendo “a decisão que afirma esse sentido como válido é o que lhe dá sua força e eficácia”. Ambas são condições para uma atitude, e a decisão do corpo de viver a experiência lhe dá eficácia e sentido. Ambas são fenômenos que pertencem ao agir e formam simplesmente a situação do corpo no espaço, isto é, são os efeitos de ser corpo no espaço. O que se abre diante do homem exprime o seu modo de olhar enquanto o olha. A realidade espacial demonstra elasticidade e as ilusões fazem parte da existência corpórea espacial, que não depende, não obedece às leis da geometria.

Nós temos o objeto que se distancia, não deixamos de “possuí-lo” e de ter poder sobre ele, e a distância crescente não é, como a largura parece sê-lo, uma exterioridade que cresce; ela exprime apenas que a coisa começa a escorregar sob a apreensão de nosso olhar, e que ele a esposa menos estritamente. [...] Foram sobretudo as ilusões referentes à profundidade que nos habituaram a considerá-la como uma construção do entendimento. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 353–354)



Fonte: MoMA, <http://www.moma.org>.

Figura 1. Paul Cézanne, Château Noir, óleo sobre tela, 73.6x93.2 cm, 1903–04.

Num exemplo citado pelo filósofo, quando o corpo olha uma estrada reta e muito extensa, parece enxergar suas margens convergirem ao longe para um mesmo ponto, mesmo que o indivíduo saiba que essas duas retas paralelas em nenhum momento se cruzarão. Essa deformação virtual faz com que o corpo esteja na estrada, exibindo a sua própria intenção. Nesse sentido, “não se deve dizer nem que as margens da estrada me são dadas como convergentes, nem que me são dadas como paralelas: elas são ‘paralelas em profundidade’” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 351). Ou numa outra situação, quando se questiona que um homem a duzentos metros é menor que um visto mais próximo, ele se torna menor ao ser isolado do contexto percebido e medir-se a grandeza aparente. De outra maneira, ele não é nem menor, nem igual em grandeza: ele está aquém do igual e do desigual, ele é o mesmo homem visto de mais de longe.

Toda a argumentação merleau-pontyana conduz à conclusão de que a grandeza aparente, a convergência e as deformações apenas demonstram como o corpo transforma virtualmente a realidade espacial e como o espaço se encontra imerso numa operação sempre constituinte. Tal sistemática demonstra uma questão essencial para a discussão deste texto: a plasticidade presente inerentemente na relação CORPO-ESPAÇO. A profundidade fenomenológica descreve o indício plástico contido inerentemente na condição corpórea com o espaço: o corpo o sentindo sensivelmente como algo em constante transformação. Essa é a tônica dessa dimensão existencial: a dinamicidade da relação CORPO-ESPAÇO. A profundidade fundamenta a capacidade do corpo de en-formar, trans-formar e de-formar a sua realidade espacial, de vivenciar seu metamorfoseamento. Conforma uma relação de construtividade do corpo para com o espaço: o corpo forma o espaço. Dissolve a ideia de espaço como uma unidade “indeformável” para uma experiência espaço-temporal “deformável”, a encenar o corpo estruturando o espaço e o espaço sendo estruturado pelo corpo.

É por isso que Cézanne deforma a perspectiva e, conseqüentemente, a aparência do plano: para demonstrar a realidade plástica e expressar a densidade da solidez do espaço a se formar junto do olhar do espectador. Num plano fluído, ele exala metamorfose e a evanescência das formas, porque apenas as deformações são capazes de dar a impressão da plasticidade. Como escreve Merleau-Ponty (2004b, p. 40), o plano de Cézanne fornece aos olhos do espectador o que os movimentos reais fornecem: “visões instantâneas em série, convenientemente baralhadas, mostrando, no caso de um ser vivo, atitudes instáveis suspensas entre um antes e um depois, em suma, as aparências da mudança de lugar que o espectador leria no seu rastro”. Isso quer dizer que o movimento do olhar nos planos cézanneanos passa a não se exibir em termos representacionais, mas se torna intrínseco, realiza a formação do plano. Cézanne marca os objetos com vários contornos na cor azul, para que essa aglomeração de linhas permita que o olhar vaze, movimente-se entre os elementos do plano para formá-lo (Figura 2).



Fonte: MoMA, <http://www.moma.org>.

Figura 2. Paul Cézanne, Pines and Rocks, óleo sobre tela, 81.3 × 65.4 cm, 1897.

Contudo, ressalta-se que a aparência do espaço se abre “sob a condição de saber que existe um mundo de objetos indeformáveis, que me assegura um estado que sempre garante um retorno” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 346). O corpo pode se relacionar e mudar a aparência do espaço, porque sempre há um retorno ao seu estado constituído, a aparência não se distorce sob sua distorção. Ademais, porque o visível “não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes é uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 129). O olhar permite conectar e desconectar as coisas ininterruptamente, porque ele não se exhibe como uma totalidade fechada e estática, e sim uma cristalização momentânea da visibilidade, que cria uma modulação efêmera das coisas e do espaço e, assim, está sempre a tocar e ressoar outros pontos.

A plasticidade, além de fundamentar a dinamicidade entre CORPO-ESPAÇO, comprova o toque recíproco entre ambos. A deformação da aparência exprime a realidade espacial plástica, no entanto, ao mesmo tempo, para que essa plasticidade aconteça, ela exige um corpo para ativá-la, vivê-la, formá-la e, principalmente, modificá-la continuamente. É nesse sentido que Merleau-Ponty (2004a, p. 117) escreve que a profundidade “nos oferece a coisa, não como estirada diante de nós, mas repleta de reservas”. A profundidade dá um espaço entorno do corpo, porque traz um espaço para ele formar e alterar a sua realidade. Implica-o a fazer parte daquilo que o espaço exterioriza, fazendo-o existir como parte integrante. A profundidade dá um espaço que “eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele” (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 33).

O corpo realiza o desdobramento e a formação da sua realidade espacial e possui em sua condição originária a capacidade de ser matriz para cada outro espaço existente. Isso emana gênese, começo, origem. O corpo cria, forma o seu espaço, o espaço da sua experiência, que pode ser denominado de espaço corporal, “o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode aparecer como meta de nossa ação” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 149). O corpo carrega consigo o seu espaço, suas próprias propriedades espaciais: cima, baixo, direita, esquerda, simetria, dissimetria.

“O corpo cria, forma o seu espaço, o espaço da sua experiência”

Ainda, a plasticidade apresenta o caráter dual do espaço, que “está já constituído, mas também não está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 608). Pela profundidade, o espaço se modela na instabilidade, fugaz, movediço, em constante metamorfose.

O espaço não é um ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar, de imaginá-lo como espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhe seja comum, devemos pensá-lo como potência universal de suas conexões. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 328)

A profundidade faz com que o corpo não esteja no espaço como se estivesse dentro de uma caixa numa relação de continente e conteúdo, mas encaixados numa relação de participação e conformidade. Não há anulação entre eles, mas uma troca, em que um participa da existência do outro. A relação CORPO-ESPAÇO se trata de uma relação visceral em que ambos estão na mesma ordem, num continuum.

Engajamento corpóreo

Como a profundidade fenomenológica estrutura a relação CORPO-ESPAÇO? Como a faz ser entrelaçada, plástica e inesgotável? Como dá o espaço ao corpo? A resposta se encontra na sua capacidade de engajar o corpo no espaço e, por isso, essa dimensão consegue fundamentar e atualizar essa relação. Uma questão essencial para esclarecer e compreender como ela realiza o engajamento corpóreo se encontra na sua condição de distância.

Ao dar o espaço ao corpo, a profundidade o oferece por meio de uma estrutura de distância, que se mostra muito além de ser uma singular e banal impressão de distanciamento que se abre diante do corpo. Como afirma Georges Didi-Huberman (2010, p. 163), “na profundidade, o espaço se dá — mas se dá distante, se dá como distância”. O corpo recebe o espaço pela profundidade por uma distância que se abre diante dele — denominado aqui de espaço longínquo-visível. No entanto, além de dar esse espaço longínquo-visível como distância, à distância, a profundidade “se retira e num certo sentido se dissimula, sempre à parte, sempre produtora de um afastamento ou de um espaçamento” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 163). Ou seja, a profundidade está sempre a construir essa distância.

Pode-se dizer, com efeito, que o objeto visual, na experiência da profundidade, se dá à distância; mas não se pode dizer que essa distância ela mesma seja claramente dada. Na profundidade, o espaço se dá — mas se dá distante, se dá como distância, ou seja, ele se retira e num certo sentido se dissimula sempre à parte, sempre produtor de um afastamento ou de um espaçamento. O que vem a ser portanto essa distância frontalizada, se posso dizer, essa distância apresentada diante de nós e retirada ao mesmo, que chamamos de profundidade? (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 163)

Essa distância incessante existe devido a como o corpo se movimenta, o distanciamento que se abre diante dele se torna praticamente infundável. Ao se mover, o corpo modifica inesgotavelmente a sua relação com o espaço e, conseqüentemente, a profundidade, para continuar a oferecê-lo e proporcionar esse encontro, precisa apresentar uma distância diante do corpo e retirá-la simultaneamente para que seja possível dá-lo novamente. Isto é, a profundidade precisa engajar o corpo incessantemente no espaço para conseguir atualizar o seu “aqui” e continuar a fornecer a sua situação.



Fonte: MoMA, <http://www.moma.org>.

Figura 3. Paul Cézanne, Still Life with Ginger Jar, Sugar Bow and Oranges, óleo sobre tela, 60.6 x 73.3cm, 1902-06.

Não obstante, para o engajamento corpóreo ocorrer, além de dar o espaço longínquo-visível, a profundidade dá o espaço próximo-tangível, dado sob os pés. O espaço longínquo-visível se dá à distância sob um fundo de ausência, que está sempre a desaparecer, a vibrar com toda efemeridade para que o corpo, ao olhá-lo, possa transformá-lo, por meio do movimento, em seu espaço próximo-tangível. A profundidade necessita dar de modo simultâneo e oscilante esses dois espaços para realizar o engajamento do corpo. Quando Merleau-Ponty (2011, p. 354) dizia que a profundidade “nasce sob o olhar que busca”, é segundo “um corpo absorvido em suas tarefas e suscetível de um movimento”. Somente por estar orientado para o mundo e por tender no desejo para aquilo que não possui, que o corpo se engaja e a profundidade consegue continuar a proporcionar o espaço.

A profundidade situa o corpo no espaço ao mesmo tempo numa proximidade absoluta e numa distância irremediável. Pela simultaneidade e oscilação do longínquo-visível e do próximo-tangível, ela se torna responsável pelo engajar do corpo e faz nascer, incessantemente, a sua comunicação com o espaço. Isso torna o perceber do espaço uma conquista incansável da distância diante do corpo, que não demonstra ser uma medida métrica de uma coisa à outra, mas se exhibe antes como uma distância vivida. Permeada por uma distância incessante, contínua, infundável e totalmente elusiva, a profundidade faz o encontro entre o corpo e o espaço se fecundar numa construção fugaz. Essa dimensão constrói a solidez dessa relação, ancora o corpo no espaço e, simultaneamente, está sempre a desconstruindo, posto que esse seja o único modo de manter o engajamento corpóreo.

Para ocorrer o engajamento do corpo pelo espaço longínquo-visível, esse deve ser permeado de uma obscuridade que interrogue o corpo no ir e vir dos intervalos dos espaços que a profundidade constrói. O espaço longínquo-visível precisa interrogar, inquietar de algum modo o corpo. É nesse sentido que Merleau-Ponty (2011, p. 359) escreve que para a profundidade subjetiva estar verdadeiramente implicada na relação CORPO-ESPAÇO e fazê-la plástica precisa produzir voluminosidade: a “expressão de sua essência qualitativa”. A voluminosidade, segundo Didi-Huberman (2012, p. 165), conjuga “o volume tátil ou construído e a luminosidade ótica incircunscritível”. O volume tátil se trata do sentimento do nascimento do volume do espaço para o corpo e de sua tangibilidade, da possibilidade de ele existir sob os seus pés e de ser possível percorrê-lo. Quanto à luminosidade, conforma uma “obscuridade” no longínquo-visível, uma “falta de clareza”, uma instabilidade para determinar suas circunscrições, seus limites, ou seja, uma “inquietude” quanto ao seu modo de aparição.

A profundidade, com a simultaneidade e a oscilação do espaço longínquo-visível e do espaço próximo-tangível, pode ser relacionada aos modos como Walter Benjamin (1892-1940), em seu texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* ([1936] 2013), cita os modos de percepção da arquitetura e, nesse sentido, pode fomentar discussões para essa disciplina. Segundo Benjamin (2013, p. 95), as “construções são recebidas duplamente: pelo uso e pela percepção. Ou melhor: tátil e opticamente”.

“O modo do uso do espaço condiciona o modo como o habitante o verá, mas o que o habitante vê também condiciona o uso.”

A modalidade tátil do espaço arquitetônico geralmente se dá pelo hábito, se tratando da experiência geral, comum e compartilhada coletivamente, vivida no tempo real e cotidiano de modo distraído quando se habita o espaço. No caso da óptica, essa gera mais atenção e contemplação, o que exige do habitante um momento de suspensão de seu percurso. Relacionando seu pensamento com os espaços dados pela profundidade, o espaço próximo-tangível seria mais usado pela distração e o espaço longínquo-visível corresponderia a uma suspensão do percurso do habitante para uma possível contemplação.

Assim, o grande mérito da simultaneidade e oscilação dos espaços dados pela profundidade estaria em equilibrar justamente a distração e a contemplação espacial colocados por Benjamin. O modo do uso do espaço condiciona o modo como o habitante o verá, mas o que o habitante vê também condiciona o uso. Algo deve despertar a sua atenção em seu visível, de tal modo que queira se mover para examiná-lo. Isso quer dizer que engajar o corpo significa tensionar na arquitetura o espaço longínquo-visível e o espaço próximo-tangível, e fazer cada habitante se sentir mobilizado por aquilo que vê. Tem a ver com instituir um espaço arquitetônico relativo ao corpo sinestésico implicado em um tempo duradouro, para equilibrar distração e contemplação.

Por fim, ressalta-se que a profundidade coloca a cinestesia como fator constitutivo da relação CORPO-ESPAÇO. O movimento a transpassa em dois pontos que se auto sustentam. Primeiramente, quando a profundidade dá o espaço longínquo-visível ao corpo, o olhar tem a função de despertar o movimento para a atualização dos espaços, o que faz o olhar estar a cargo de engajar todo o corpo, de ritmar e reger seu movimento, encenando sua sinestesia. Por outro lado, a profundidade também

precisa estar alterando a situação do corpo, fazendo com que este se movimente, para que ele sinta o espaço se formar e se transformar virtualmente.

E ao resultar sempre de uma apreensão dinâmica, a profundidade faz o corpo, pelo movimento, habitar simultaneamente o espaço no tempo. Além de uma questão espacial, a profundidade se exhibe como uma apresentação do tempo, mas não em um desdobramento progressivo, linear, como uma duração determinada e contínua, e sim como um campo aberto e poroso. Isso porque para se configurarem num processo contínuo de reestruturação, contendo nele mesma a possibilidade de sua transformação, a profundidade organiza a relação CORPO-ESPAÇO num fluxo de uma descontinuidade na continuidade, com fluxo incessante e ruptura instantânea, movimento e contra-movimento. A temporalidade da relação CORPO-ESPAÇO se faz na quebra, na alteração, na interrupção.

Em um último olhar sob os planos cézanneanos, observa-se como o pintor capta o movimento do olhar que abarca essa condição temporal. Cézanne não faz senão criar interrupções na duração contínua do olhar do observador para formar imagens que sejam rupturas para novos encontros e, por isso, consegue fazer com que o espectador e a obra se entrelacem e se desenrelacem incessantemente, num fluxo de uma descontinuidade na continuidade. Isso leva a concluir que ele cria, no plano, o próximo e o longínquo, e faz a visão ser conduzida pelo ritmo das formas e das cores para se perder para se encontrar novamente. Sua pintura produz aproximações e também distanciamentos que interrogam, produzem alguma obscuridade e envolvem o espectador continuamente em toda a duração da contemplação (Figura 3).

Fechamento

Portanto, a profundidade faz a relação CORPO-ESPAÇO ser entrelaçada (elo) plástica (transformável) e inesgotável (atualizada a todo instante) e exhibe a capacidade do corpo de formar o espaço e do espaço ser formado pelo corpo. Sob um pensamento objetivo, há uma experiência pré-objetiva, na qual a profundidade se trata de uma dimensão vivida pelo corpo: o meio existencial de ter e de viver no espaço.

Da profundidade assim compreendida não se pode mais dizer que é "terceira dimensão". Para começar, se houvesse alguma dimensão, seria antes a primeira: só existem formas, planos definidos se for estipulado a que distância de mim se encontram suas diferentes partes. Mas uma dimensão primeira e que contenha as outras não é uma dimensão, ao menos no sentido ordinário de uma certa relação segundo a qual se mede. A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma "localidade" global onde tudo é ao mesmo tempo [...] (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 35)

Por sua capacidade de engajar o corpo, a profundidade fomenta discussões na disciplina da arquitetura no sentido de como substanciar múltiplas experiências, encontros, relações, itinerários, topologias e espacialidades para o habitante. Ela traz abordagem especulativa para projetar e pensar a experiência em termos de projeto. Como oscilar o espaço longínquo-visível e o espaço próximo-tangível na arquitetura? Como criar uma distância potencial que envolva o habitante? Como criar obscuridade que engaja? Essas questões devem ser colocadas e discutidas como reflexões projetuais e plásticas para explorarem situações espaciais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Gabriel Valladão Silva. São Paulo: Coleção L&PM Pocket, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. 2 ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4. ed. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *O visível e o invisível*. 4. ed. Tradução: José Artur Giannotti e Armando Mora. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.
- _____. O olho e o espírito. In: _____. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b, p. 13-46.
- _____. A dúvida de Cézanne. (1945). In: _____. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004c, p. 121-162.



RUA DO CATETE: A FLÂNERIE COMO PRÁTICA DE INTERVENÇÃO URBANA

PÂMELA PARIS ÁVILA

Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura/UFRJ. Pesquisadora no laboratório LASC-UFRJ.
pamelap.avila@gmail.com

Introdução

Este trabalho aborda e problematiza a evolução do espaço urbano e dos indivíduos que habitam a cidade pelo viés fenomenológico. Muitas seriam as formas de abordar o cenário atual e muitos os lugares para desenvolvê-las, mas o Rio de Janeiro e, em especial, a Rua do Catete, objeto de estudo da autora em sua dissertação de mestrado, foram escolhidos para pensar a relação memória/história pela experiência e narrativa do perambular dos habitantes locais.

Segundo Walter Benjamin (2009), a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. A essa realidade se dedica o flâneur, que perambula sem pressa pela cidade, rendendo-se à impressão do momento. Para esse indivíduo, a cidade se torna paisagem, parte-se nos seus pólos dialéticos e o envolve como um aposento.

Em seus ensaios sobre Paris, desenvolvidos na década de 1930 e baseados na poesia de Charles Baudelaire (Paris, 9 de abril de 1821–31 de agosto de 1867), Benjamin recupera na Biblioteca Nacional materiais diversificados, como cartas, textos e poemas, produzidos no século XIX. É importante observar esse empenho de um filósofo da história ao se comportar como historiador para desenvolver um novo método. Por esse meio, ensaiou que a materialidade da vida no passado apareceria em elementos esquecidos ou mal iluminados pela história oficial.

Benjamin toma como partido um poeta, sendo justamente na poesia que encontra personagens que se sentem deslocados na consolidação da modernidade. Com isso, consegue mostrar paralelos, como o do poeta e o esgrimista, aquele que luta para conseguir; o boêmio, que se encontra nas tabernas de Paris para conspirar, se organizar e resistir à modernização capitalista em curso; o trapeiro, que é o que recolhe os resíduos do consumo moderno, e o flâneur, que anda sem pressa observando a cidade ao acaso sem objetivo prático. Esses personagens, que são invisibilizados e apagados pela história oficial, são encontrados na poesia por Benjamin. Para ele a melhor maneira de se conhecer uma cidade era perdendo-se nela e mesmo para se perder-se nela era necessário certa instrução.

1.

ÁVILA, Pamela Paris. Uma outra estória: Representações da rua do catete pelas narrativas do 'palácio de memórias'. 2020. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

O flâneur Benjaminiano, favorecido pelas passagens parisienses que davam abrigo aos compradores dos grandes magazines, é uma figura que tem acesso ao passado histórico ao mesmo tempo que participa da construção do presente. Ele perambula ou flana descobrindo e explorando o espaço vivido e se apropriando dele. Essa prática, a flânerie, é associada por Benjamin principalmente às ruas de Paris e ao fenômeno da multidão que surgiu na modernidade após a Revolução de 1830.

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês; muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são sua escrivaniha; bancas de jornal, suas bibliotecas; caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar. Ali, na grade, onde os operários do asfalto penduram o paletó, é o vestíbulo; e o corredor que conduz dos pátios para o portão e para o ar livre, esse longo corre-

dor que assusta o burguês é, para eles, o acesso aos aposentos da cidade. (BENJAMIN, 1994, p. 33)

A partir dessas observações concretizadas por Benjamin acerca do flâneur, podemos notar que o indivíduo retratado se seduz pelos usos que são feitos da cidade e pelo seu aspecto coletivo, permanecendo em seu âmbito individual, numa postura que o aproxima mais de um observador distanciado, o que reforça seu caráter dialético. Esta atitude o difere do artista contemporâneo que, ao deambular pelo espaço, propõe seu território guiado pelas suas devidas relações pessoais que tem com o mesmo, onde leva em consideração aspectos culturais, políticos e sociais através de uma relação subjetiva com o espaço.

A partir do método de análise da flânerie, este artigo narra a interpretação do cenário atual da Rua do Catete pela ótica de sua autora. Ao experienciar o local, a pesquisadora dedica uma parte considerável do seu tempo a observar, descrever, anotar e examinar o espaço de estudo. Elementos como usos, percepção espacial e territórios são percebidos e analisados, permitindo a construção de uma cartografia textual, apresentada ao final deste artigo a partir da Rua do Catete como estudo de caso. Essa cartografia enfatiza a importância dos registros do passado para a compreensão dos dias de hoje. São registros permeados de usos cotidianos que se materializam em diversas ações de revisão da história e em diversos cenários da cidade.

O ato de perambular: o flâneur de Benjamin e Baudelaire

O ato de perambular tem sua origem nos povos nômades; surgiu juntamente com o ato de se deslocar em um espaço para seguir rebanho ou caçar. Antes de qualquer forma de arquitetura, esses atos originaram percursos que deixaram as primeiras marcas humanas na terra. Essas marcas deram início a um procedimento de apropriação e de mapeamento do território e a construção do lugar simbólico em que se desenvolve a vida em comunidade.

Francesco Careri (2013) evidencia essa relação pessoa/ambiente ao observar que o caminhar implica em uma transformação do lugar e de seus significados. Isso acontece por meio da presença física do homem em um espaço que não foi mapeado, o que configura uma forma de transformação da paisagem, modificando o significado do espaço culturalmente e, conseqüentemente, fazendo dele um lugar.

Demarcado historicamente pela figura urbana do flâneur, o ato de perambular pela cidade nasce a partir de um típico indivíduo parisiense que se torna um personagem comum na paisagem da cidade. Benjamin (2009) declara que “a cidade é o autêntico solo sagrado da flânerie”. O filósofo recorre à flânerie como metodologia para seus estudos por meio da observação, leitura e criação de textos a fim de decodificar os significantes urbanos. Para o filósofo, a cidade pisca para o flâneur, que se aproveita do ato, e para ela, produz prosas e versos, como os vistos nos escritos de Baudelaire.

Benjamin identifica o flâneur como personagem típico das obras de Baudelaire ao perceber a relevância desse indivíduo em seus textos, mas seu interesse está principalmente na relação entre a vida e a obra de Baudelaire. A figura do flâneur lhe permite articular a ideia de choque em relação às mudanças sociais, à reestruturação das analogias temporais e espaciais e, principalmente, a reorganização espaço-temporal da experiência, como apresentado na obra do poeta.

Sozinho ou em grupo, o flâneur é uma personalidade ociosa que é estabelecida a partir da modernidade e busca vivenciar na cidade a experiência originária do nômade. Para o flâneur, os caminhos são diversos e as possibilidades inúmeras, não somente no sentido poético e figurativo, mas porque o texto filosófico, como o idealiza Benjamin, é uma obra aberta. Talvez isso leve a que a imagem do flâneur na própria personalidade de Baudelaire lhe confira aquela plasticidade que você sente falta [...]. Para tanto, desenvolverei a problemática do “tipo” num sentido eminentemente filosófico [...]. (BENJAMIN e SCHOLEM, 2003, p. 340)

A flânerie, enquanto atividade de contestação entusiasmou outros movimentos estéticos, como o movimento dadaísta e a metodologia da deriva.

Guy Debord (1956) ressalta que a primeira ação dadaísta foi precisamente na cidade de Paris, onde vagueava o flâneur. Com o Dadaísmo, a flânerie se apresenta como um movimento de operação estética em que o passeio descrito por Benjamin nos anos vinte é visto como forma de arte e se inscreve inteiramente no espaço e no tempo.

O interesse pelas vivências nas cidades gera também o método da deriva. Essa, por sua vez, é uma atividade lúdica e coletiva que busca a experimentação de novos comportamentos na vida real por meio da realização de modos alternativos de habitar a cidade que, como o dadaísmo e a flânerie, se situam fora e contra as regras da sociedade burguesa.

O conceito de deriva está ligado indissolavelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdicoconstrutivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio. [...] As lições da deriva permitem estabelecer os primeiros levantamentos das articulações psicogeográficas de uma cidade moderna. (DEBORD, 1956, tradução nossa, p. 02)

A deriva é uma metodologia móvel que surge com o manifesto situacionista de Debord, que aborda a ideia da rua como lugar do imponderável e se ajusta aos constantes movimentos e fluxos de pessoas e ideias que ocorrem no ambiente urbano. Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambientes variados e, enquanto método resgata a atividade da flânerie para analisar e entender os significantes da vida urbana.

“O percurso transformou-se em um gênero literário ligado à descrição e representação do espaço.”

Caminhar como intervenção urbana: a construção de uma cartografia textual

Careri (2013) defende que o caminhar é uma forma de intervenção urbana, embora a prática tenha sido esquecida pela maioria dos arquitetos e seja realizada com mais frequência por filósofos e poetas. O autor vê o percurso como um espaço anterior ao espaço arquitetônico, um espaço imaterial e simbólico que durante milhares de anos representou um meio estético através do qual era possível habitar o mundo.

O percurso transformou-se em um gênero literário ligado à descrição e representação do espaço. Um exemplo é o conceito de “cidade texto” de Benjamin (1987). É um método de escrita cuja principal personagem é a grande cidade moderna e seu movimento de destruição do antigo e de construção dos novos tempos — que também virão a ser destruídos no futuro. A percepção da metrópole como espaço textual nos permite a sua leitura e de diversas tensões modernas. Benjamin se coloca perante a metrópole de modo análogo ao estudioso em frente à escritura, de modo que o ambiente urbano se transforma em texto. Assim, se constitui um retrato complexo dos conflitos que dominam a metrópole, a ser lida.

É mérito da interpretação benjaminiana ter mostrado como os temas cidade e modernidade são ao mesmo tempo determinantes e inseparáveis. Em Rua de Mão Única (BENJAMIN, 1987), a cidade se configura como um microcosmo de uma cidade-texto. Nela, a ausência de linearidade e de coerência visível

se torna uma forma de crítica e determina um entrelaçamento entre forma e conteúdo. A minuciosa leitura dos “resíduos” da cidade pressupõe um mistério cifrado que se expressa na concretude dos objetos urbanos.

Ao caminhar, o indivíduo está “nu diante do mundo [e,] ao contrário dos motoristas e usuários de transportes públicos, o caminhante se sente responsável por suas ações, está à altura do ser humano e dificilmente pode esquecer a sua humanidade mais elementar”, como analisa David Le Breton (2011, p. 18). Para Michel de Certeau (1994), ao caminhar, os participantes ordinários da cidade criam a cidade que percorrem. Constroem, assim, uma maneira de apropriação do espaço ao perambular e vivenciar as paisagens, transformando a errância em um ato de intervenção urbana.

O simples ato de andar pelo lugar se torna estratégia para igualmente interagir com elementos da população com os quais cruzamos nas ruas. Moradores, frequentadores, ou simples passantes, todos motivam o flâneur a perfilar personagens, descrever ações e estilos de vida a partir de suas atuações cotidianas. E todos são bons momentos para se retrair os cenários onde transcorrem suas histórias de vida e, sendo assim, delinear os ambientes dos inúmeros ramos de significados que abrigam os territórios de uma cidade.

Segundo George Perec (1975), condenamos, há muito, o nosso ato de ver a cidade ao puro condicionamento mercadológico e espetacular. Vemos o mundo com olhos objetivos e mecanizados e procuramos decodificar apenas o funcional e o utilitário. François Laplatine (2013), por sua vez, aborda a etnografia como um modo de estudo feito através do caminhar que não é apenas uma atividade de observação, mas também uma atividade linguística que vai do que se vê na paisagem para a escrita. Descrever, escrever e construir fazem acontecer o que não se compreendia.

Segundo John Jackson (1984), as ruas já não conduzem apenas a lugares, elas mesmas são lugares. Sendo espaço de encontro, o caminhar se revela útil à arquitetura como instrumento cognitivo e projetual, como um meio de reconhecimento do indivíduo em meio ao caos do espaço urbano e como forma de inventar novas modalidades de intervenção nos espaços públicos que os torne visíveis.

A pesquisadora então assume o papel do flâneur e estabelece a sua presença no local como de uma voyeur urbana, uma contempladora e narradora da cidade, que narra a realidade que nos escapa, lançando-se no vazio e dando valor ao ordinário. A narrativa apresentada neste momento tenta explicar, descrever e espacializar o tempo na Rua do Catete através da construção de uma cartografia textual.

A intenção é mostrar como podemos ter o olhar do acontecimento na cidade, descobrir a interação espaço/indivíduo e como as diferenças fundam territórios, recriando e ressignificando cada espaço através do caminhar, a partir do qual as pessoas não apenas se introduzem no espaço urbano, mas principalmente negociam seu próprio lugar no mundo.

Sendo assim, através da construção dessa cartografia textual, a autora buscou o entendimento dos espaços por meio de suas percepções sensíveis durante suas vivências do percurso, consolidando assim o campo para sua pesquisa.



Figura 1. Palácio do Catete, Rio de Janeiro, RJ, 1914.

Rua do Catete, um passeio pelo tempo

A história da Rua Catete remonta ao início do século XVIII, quando a região era ocupada por chácaras e olarias. Foi nessa época que o trecho passou a ser chamado Estrada do Catete. O cronista Luís Gonçalves dos Santos (1767–1844), mais conhecido como Padre Perereca, não usou nem meia página ao descrevê-la para Dom João VI.

A estrada do Catete é larga, e por um e outro lado poucas casas tem à frente dela, sendo quase toda bordada de cercas das chácaras, que ocupam o terreno, por onde passa a dita estrada, mas sobre os outeiros até a praia de Botafogo, inclusive se veem muitas e boas casas de campo. (GERSON, 2013, p. 293)

Já no início do segundo reinado, a rua é transformada, ficando estreita, curva e tomada por residências de alto valor aquisitivo, onde buscaram habitar fidalgos e abastados comerciantes. A mais famosa delas foi a do desembargador Manuel Jesus de Valdetaro. Donos de muitas terras, os Valdetaros possuíam uma em especial, que se transformaria após alguns anos em palácio presidencial. Porém, antes disso, entre 1856 e 1867, abrigou a residência urbana do Barão de Nova Friburgo, projetada pelo arquiteto alemão Gustav Waehnelde e situada na esquina das ruas do Catete e Silveira Martins. Através da leitura de Brasil Gerson (2013) descobre-se por que o arquiteto não colocou o palácio no meio do parque e sim na estranha posição em que se encontra, nas esquinas das Ruas do Catete e Silveira Martins.

Relembra há pouco Teófilo de Andrade que foi por causa da Baronesa, no dia em que pela primeira vez viu seus alicerces sendo lançados: — Ó,

Barão, pensa que vou descer lá da Fazenda, no meio do mato, para viver aqui cercada de mato também? Quero a casa dando de janelas para a rua! (GERSON, 2013, p. 293)

Durante o período republicano, segundo Gerson (2013), o Catete (ver Figura 1) foi rapidamente se aburguesando, no sentido que tem a palavra burguesa de coisa vulgar e corriqueira. Já não era mais o bairro aristocrático e sim de gente média e casas de móveis, condição essa que veio a se misturar com outra aposta, de bairro de estudantes, na sua maioria boêmia, de escritores e jornalistas propensos à boêmia.

No ano de 1897, a sede da República se instala no edifício que passa a ser conhecido por Palácio do Catete e todo o seu entorno sofre mudanças de ambiente e identidade. Políticos começaram a se instalar em hotéis e residências no bairro. Aqueles que já desfrutavam de prestígio, como o Hotel dos Estrangeiros, localizado na Rua Barão do Flamengo, onde atualmente se encontra o Condomínio do Edifício Simon Bolívar, tornaram-se sede de articulações políticas famosas.

O Rio de Janeiro, Capital da República de 1897 a 1960, reuniu no bairro do Catete o centro das decisões do país, o que, por conseguinte, colocava seu entorno como um dos mais atrativos do país à época. Sua ocupação ocorreu de modo gradativo, reunindo diversas tipologias de edificação e de influências estilísticas. Posteriormente, com a transferência da capital para Brasília, o bairro sofreu marcado esvaziamento.

O Catete testemunhou diversos momentos (passagem do metrô, saída da sede da República e algumas implementações de planos urbanos) que configuraram a trama urbana e cultural do Rio de Janeiro. Como apontam Paulo Mendonça, Marina Nascimento e Danilo Bueno (2013), viu o aparecimento da Belle Époque, construiu sobrados imponentes, condescendeu aos modernistas e aos traços geométricos do Art Déco, assistiu à revolução política e social da década de 30, à ditadura de Vargas e ao início da real industrialização do Brasil. Passou por toda a era desenvolvimentista do período Juscelino Kubitschek que introduziu no país as fábricas automotivas e realizou a construção de Brasília, mudando para a cidade o centro de decisões do país.

Isso leva a uma percepção da história desgarrada da experiência do presente e que não permite perceber o quanto estas áreas urbanas se constituíram como espaços idealizados da cidade. Nesses termos é que se pode dizer que os bairros históricos se constituem como lugares de memória. (MENDONÇA; NASCIMENTO; BUENO, 2013, p. 14)

O bairro do Catete foi um dos bairros que sofreu uma grande transformação em razão de mudanças e interdições que obras trouxeram para o ambiente. O tecido urbano que se encontrava consolidado desde o meio do século XX, após passar por mudanças desde a gestão do prefeito Pereira Passos, esvaeceu-se. Entre as principais mudanças, figura a demolição de grande parte dos sobrados que, durante o Brasil Colônia e o Império, foram residências das elites, grandes referências do bairro e da ci-



Fonte: autora.

Figura 2. O edifício Rua do Catete nº 347, que seguiu o modelo do plano agache, localizado na esquina com a Rua Almirante Tamandaré.

dade, como a garagem dos bondes, o Cinema São Luiz e o Café Lamas, que faziam parte do casario do lado ímpar da rua. Todas essas edificações e também a Escola Rodrigues Alves, vizinha do Palácio do Catete, foram colocadas abaixo pelas obras do metrô.

A demolição de grande parte do casario de numeração ímpar da Rua do Catete destruiu o cenário bucólico, embora sombrio, daquela rua. O largo que se abria no espaço fronteiro ao Palácio do Catete, após um percurso estreito em curvas, era de uma dramaticidade inigualável. Hoje, uma ampla perspectiva se abre de longe, acabando com aquele fator que a urbanista portuguesa Maria da Luz chama de espaço da surpresa. (SECRETARIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL, [2005?], p. 5)

O bairro ficou totalmente sitiado durante as obras do metrô, os moradores viviam entre as ruínas dos velhos prédios que antes abrigavam as mais tradicionais lojas de móveis da cidade, bares boêmios e cinemas tradicionais. Entre os bares e esquinas

“Um novo projeto de urbanização do Catete previa a reformulação completa da área.”



Fonte: indicação da autora sobre imagem do Google Maps.

Figura 3. Localização do edifício Rua do Catete nº 347, que seguiu o modelo do Plano Agache, localizado na esquina com a Rua Almirante Tamandaré.

2.

“Na memória dos cariocas, eles [sic] não desfruta do mesmo prestígio de Pereira Passos ou Pedro Ernesto. Mas, justiça seja feita: o paulista Antônio Prado Júnior foi o primeiro governante do Rio a patrocinar um plano-diretor para o então Distrito Federal. Sua gestão, entre 16 de novembro de 1926 e 24 de outubro de 1930, foi marcada pela abertura de ruas, calçamento, mudanças de alinhamento, obras de saneamento e construção de escolas.

Filho de uma família tradicional, nomeado pelo amigo e presidente da República Washington Luís, Prado Júnior, que não tinha curso superior, contratou o urbanista francês Alfred Agache para elaborar o Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento da Cidade. O projeto, que ficaria conhecido como Plano Agache, pretendia organizar o crescimento do Rio, determinando áreas de expansão, prevendo a criação de redes de serviço e tratando da instalação da infraestrutura urbana.

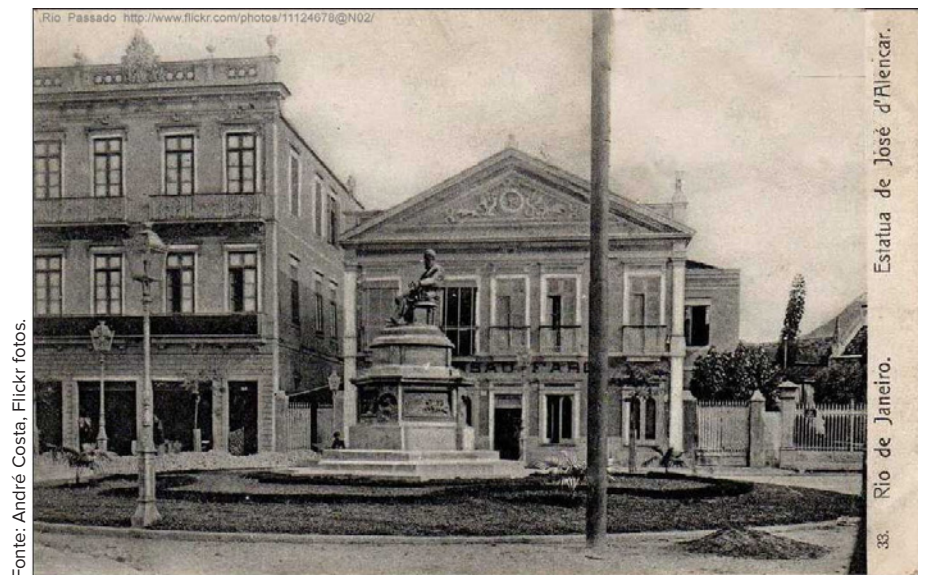
O trabalho do urbanista nunca foi inteiramente aplicado no Rio, embora tenha servido de base para meia dúzia de planos diretores. [...]” (NO FIM DOS ANOS 20, 2013).

que restaram de pé, a rua enfrentava problemas que duraram alguns anos, como o lixo que se acumulava, a falta de luz e de gás, o telefone que falhava e o imenso barulho. Apreensivos, os comerciantes aguardavam em suas lojas vazias o tão esperado dia da reurbanização. O quarteirão que menos sofreu com demolições de edifícios foi o que vai da Rua Correa Dutra até a Rua Silveira Martins, em frente ao Palácio do Catete, pois os imóveis são tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Um novo projeto de urbanização do Catete previa a reformulação completa da área. Todas as casas, palacetes, prédios e sobrados seriam demolidos para que no local fossem construídos edifícios baseados no Plano Agache. Apenas um edifício, na esquina da Rua Almirante Tamandaré, foi construído seguindo o modelo do Plano — o restante do projeto não chegou a sair do papel (Figuras 2 e 3).

O Projeto de reurbanização do Catete provocou uma tática de renovação fundamentada na intervenção no espaço público em que o processo de elaboração exige trabalhar a fragmentação da cidade. Existe, entretanto, uma fragmentação negativa, que é a exclusão, e uma fragmentação positiva, que permite a multiplicidade de identidades, sendo essa esta última a que se buscou trabalhar no Catete no ano de 1996 durante a execução do projeto Rio Cidade.

Com projeto de Jorge Mario Jáuregui, a intervenção do projeto Rio Cidade (1996) na Rua do Catete consistiu na reformulação do eixo viário/comercial/histórico que conecta o centro da cidade com os bairros da zona sul. O resultado foi dado por transformações urbanísticas desde a modificação do traçado e dos níveis das ruas até a criação de praças. As transformações infraestruturais demandaram obras importantes de drenagem (embora a Rua do Catete ainda hoje alague em




Fonte: André Costa, Flickr fotos.

Figura 4. Praça José de Alencar, 1906.

alguns trechos em dias de fortes chuvas), novo mobiliário urbano e plantio de renovação das áreas de jardins. O projeto buscou planejar uma conexão entre o “lugar histórico” e o “lugar presente”, em que o histórico registrado nos monumentos e nos sobrados recebeu tratamento de materiais, equipamentos e iluminação diferenciados do resto, e o atual ficou registrado na sequência de singularidades do bairro.

A Praça José de Alencar foi reformulada e uma nova estátua do escritor, semelhante à que existia no local no início do século, sentado em uma cadeira, foi posicionada no centro de uma rótula. A rótula fica no início da Rua do Catete, dividindo os bairros do Catete, Laranjeiras e Flamengo. Anteriormente à reformulação da praça (Figura 4), o local era perigoso e de difícil trânsito para os pedestres. A reformulação da via impôs limites à circulação dos automóveis favorecendo o transeunte. O traçado das ruas foi modificado, recebendo novo tratamento dos pisos e, ao redor da praça, foram instalados paralelepípedos com a finalidade de reduzir a velocidade da passagem dos automóveis na área.

O Largo do Machado também foi reformulado, tendo sido realizada a restauração do projeto paisagístico de Burlle Marx. Ademais, foi previsto o estacionamento subterrâneo (não concretizado) e a elevação do nível da rua que dá continuidade à Rua Gago Coutinho, incorporando-a ao domínio dos pedestres.

Entre as ruas Correa Dutra e Pedro Américo, onde se localiza a área histórica do bairro com os sobrados do século XIX e o Palácio do Catete, foi feito um novo traçado da via e as calçadas receberam pisos de granito semelhantes aos já existentes na calçada do palácio, que foi alargada com o intuito de criar uma praça  que, se concretizada, seria usada como um lugar para extensão das atividades do centro cultural do Museu da República. Apesar das inúmeras mudanças que a Rua do Catete passou após os planos urbanísticos, uma das suas maiores mudanças de identidade não se deu por culpa de nenhum desses planos e sim pelo esvaziamento econômico que ocorreu após a saída da sede da República do Palácio do Catete.

3.

Jorge Mario Jáuregui é um “carioca” de origem Argentina. Entre seus principais trabalhos, todos na cidade do Rio de Janeiro, estão a Requalificação Urbana da Rua do Catete (programa Rio-Cidade); o Mobiliário Urbano para a zona sul e a Urbanização de mais de vinte favelas em diferentes locais da cidade (Programa Favela-Bairro).



Fonte: indicação da autora sobre imagem do Google Maps.

Figura 5. Localização do início da Flânerie.



Fonte: autora.



Fonte: autora.

Figura 6 e 7 (da esquerda para a direita). Saída da Estação Catete.



Fonte: autora.

Figura 8. As águias do Palácio do Catete.

Uma flâneire cateteana

Neste texto, busquei mostrar minhas impressões que foram recolhidas durante um passeio pela Rua do Catete, entre as ruas Andrade Pertence e Ferreira Viana. Por meio de uma narrativa crítica e um pouco literária, procurei demonstrar minhas impressões em fotos produzidas durante a caminhada e anotações feitas durante o percurso.

Terça Feira, dia 30 de Março de 2021, um dia quente no Rio de Janeiro, sensação térmica acima de 40 graus. Penso na melhor forma de sair de casa nessas circunstâncias. Entro na estação do metrô do Flamengo, compro um bilhete, saio correndo ao escutar o barulho do trem e consigo chegar a tempo de entrar no vagão. O contraste do calor externo com o gelado do ar-condicionado é agradável e penso que, infelizmente, são só duas paradas — Flamengo e Largo do Machado — até a Estação Catete.

Sigo em direção às escadas rolantes que levam até a calçada da Rua do Catete, oposta à entrada do Museu da República. Durante a subida, saio do ambiente nebuloso em direção ao clarear que vai aparecendo aos poucos, como saísse de uma caverna em direção à luz que cinematizava o local. Aquele ponto se tornou uma passagem entre dois mundos.

Ao passar pelo portal de luz, aproximo-me à esquina das Ruas do Catete com Silveira Martins. O céu era uma explosão de azul e calor, com poucas nuvens que mais pareciam manchas de suor remanescentes de uma grande aquarela. O comércio popular toma conta do local, pessoas vêm e vão. Apesar de ainda estarmos em período de quarentena, em virtude da COVID-19, a rua está sortada de passantes que repartem o espaço com os camelôs que fazem parte da paisagem local. Atravesso a rua e nesse momento me encontro em frente ao Palácio do Catete. O local está impregnado de memórias, parece que somente as águias de asas abertas instaladas no pináculo do edifício sabem disso. Fico angustiada, pois elas não podem sequer me contar.

Lembro-me de Machado de Assis em *Esaú e Jacó*, de 1904:

[...] a cobiça de Santos ao olhar para o palácio e relatar as águias, uma cobiça de possuí-lo, sem prever os altos destinos que o palácio viria a ter na República; tão exposta como aqui no Catete, passagem obrigada de toda a gente, que olharia para as grandes janelas, as grandes portas, as grandes águias no alto, de asas abertas. (ASSIS, 2004, p. 36)



Fonte: autora.

Figura 9. Saída da estação Catete do metrô e a discrepância da esquina com a Rua Ferreira Viana.



Fonte: autora.

Figura 10. Saída da estação Catete do metrô e a discrepância da esquina com a Rua Ferreira Viana.

Estou nesse momento na calçada do Museu da República, também conhecido como Palácio do Catete. Realmente é uma calçada de memórias, incluindo as “memórias” do metrô que ali deixou, como marcas, seus enormes respiradores que, a cada vez que o trem passa abaixo, fazem com que a rua pareça ter sido atacada por um dragão adormecido que acabou de acordar. Na esquina com a Rua Ferreira Viana, há dois sobrados imponentes e bem conservados vizinhos ao Museu da República: o Museu do Folclore e o Centro de Convenções. Preciso dizer que essa esquina me causa um grande incômodo, do lado esquerdo fica

4.

Esta praça não foi absorvida pela cidade da maneira planejada, pois elaborada sem mobiliário urbano utilizável pela população, se tornou somente um local de passagem e saída do metrô. Neste mesmo conjunto da reforma, a Rua do Catete ainda possui duas “praças” que não deram certo. Uma delas é o espaço localizado na entrada da Vila Elite, vizinha ao antigo prédio da UNE: o espaço foi revitalizado e pensado em torno de uma grande boca de ventilação do metrô, mas não possui qualquer relação com as atividades locais ou com a escala do corpo humano, estando em estado de abandono.



Fonte: autora.

Figura 11. Saída da estação Catete do metrô e a discrepância da esquina com a Rua Ferreira Viana.



Fonte: indicação da autora sobre imagem do Google Maps.

Figura 12. Localização da Flânerie.



Figura 13. Praça do Poeta, cercada por grades e com seus respiradores do metrô.



Figura 14. Praça do Poeta, cercada por grades e com seus respiradores do metrô.



Figura 15. Praça do Poeta, cercada por grades e com seus respiradores do metrô.



Figura 16. Praça do Poeta, cercada por grades e com seus respiradores do metrô.

um belo sobrado, de valor arquitetônico, e no lado direito um prédio enorme espelhado que parece que acabou de “pousar” no terreno. Trata-se do Hotel Florida, que nada tem a ver com espaço e nem com o entorno, e chega a doer os olhos.

Resolvo voltar para frente do palácio do Catete. Logo na sua lateral, à esquerda, podemos notar mais cicatrizes deixadas pela passagem do metrô, onde hoje se abrigam seus respiradores (a casa dos dragões adormecidos). A calçada é extremamente mais larga e ali fica localizada uma das saídas da estação. O metrô vem valorizando e destruindo, às vezes não sei se o preço pago por essa valorização não foi alto demais.

Não sei se foi acertado derrubar a Escola Rodrigues Alves, vizinha do Palácio do Catete — que possuía uma bela arquitetura, semelhante à da Escola Amaro Cavalcanti, no Largo do Machado —, e chamar o grande vazio que hoje ali se encontra de “praça”. Hoje temos no espaço a Praça do Poeta — acredito que não citam o nome para não magoar o certo poeta. O espaço não dispõe de mobiliário urbano para os moradores e está completamente vazio, está mais para praça dos respiradores (do metrô) do que praça do poeta. O local está cercado por grades e, mesmo quando se encontram abertas, não oferece atrativo algum à população do bairro. Com aparência árida, está sempre vazio, ao contrário do seu entorno, de circulação intensa.

Sigo pela mesma calçada da praça do Poeta, na Rua do Catete, em direção à Glória. Passo por sobrados vizinhos à praça e me deparo com quatro edificações em diferentes estágios: enquanto uma se encontra abandonada, duas estão na eminência de cair. Uma delas parece sobreviver comprimida no meio do abandono e esquecimento, mostrando que nada está perdido e que seus vizinhos ainda têm chance, que não devem desistir.

Olhando do outro lado da calçada, na altura da Rua Andrade Pertence, os sobrados se encontram em melhores condições. Foram tomados pelo comércio e não há nenhum vestígio de moradia: no térreo, o comércio e, em cima, estoque ou abandono. A única lembrança do passado são os detalhes das fachadas que sobrevivem ao tempo.



Fonte: indicação da autora sobre imagem do Google Maps.

Figura 17. Localização da Flânerie.



Figura 18. Sobrados na Rua Do Catete, vizinhos à Praça do Poeta e esquina com a Rua Andrade Pertence.



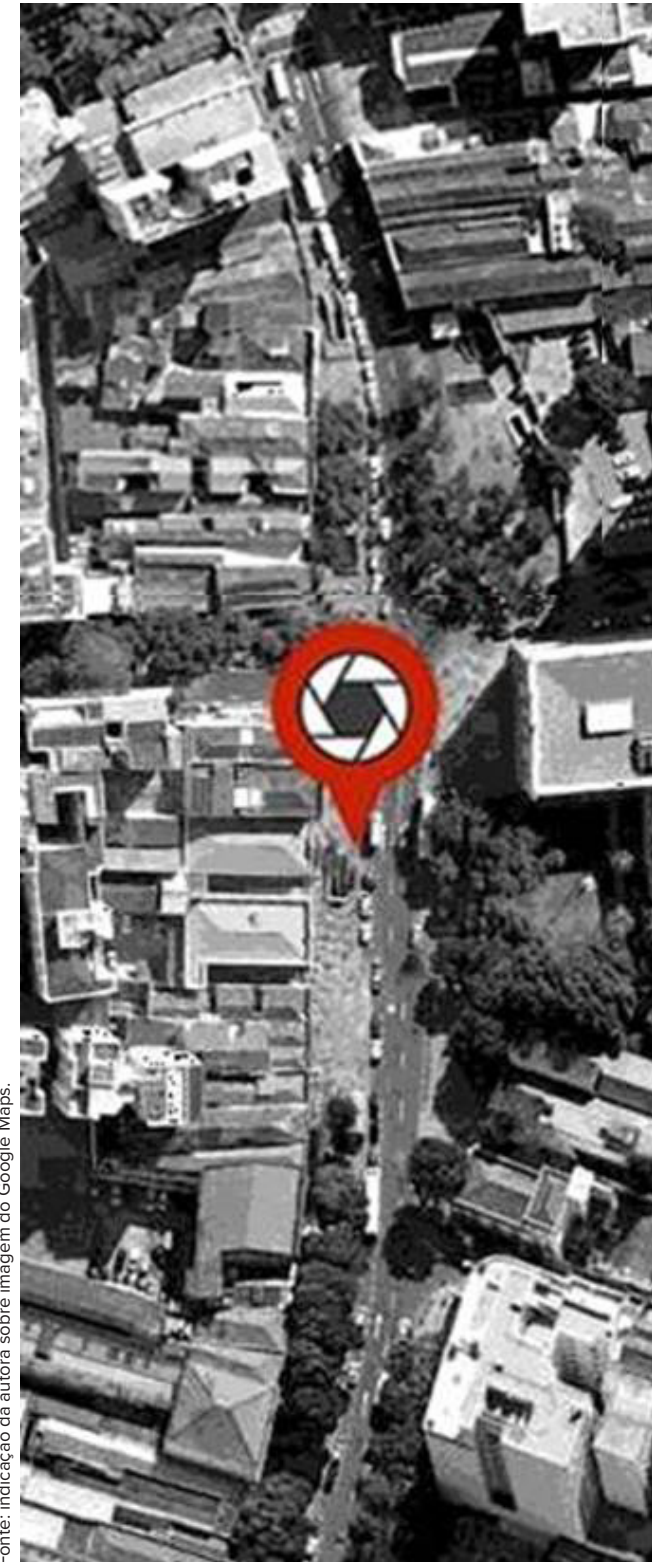
Figura 19. Sobrados na Rua Do Catete, vizinhos à Praça do Poeta e esquina com a Rua Andrade Pertence.



Figura 20. Sobrados na Rua Do Catete, vizinhos à Praça do Poeta e esquina com a Rua Andrade Pertence.



Figura 21. Sobrados na Rua Do Catete, vizinhos à Praça do Poeta e esquina com a Rua Andrade Pertence.



Fonte: indicação da autora sobre imagem do Google Maps.

Figura 22. Localização da Flânerie.

Voltando em direção à estação do metrô do Catete, posso ver os sobrados que ainda estão em condições de uso. Estão tomados pelo comércio. São lanchonetes, bares, lojas de doces e farmácias.

Algumas lojas de roupas, não contentadas com o espaço no interior do sobrado, avançam sobre as calçadas expondo suas mercadorias. Confundindo aos olhos muitas vezes sobre o que é loja física e o que é comércio irregular. Alguns sobrados abandonados acabam virando expositores de mercadorias em suas fachadas degradadas.

Sobrevivente ao tempo, o Hotel Riazor se encontra ainda em funcionamento. Localizado em frente ao Palácio e com sua fachada datada do ano de 1891, hospedou personagens importantes, embora hoje não passe de um hotel ordinário e bem situado.

Realmente o dia está quente. Olho novamente para o Palácio e penso se devo continuar andando em direção ao Largo do Machado. O sol forte sobre a minha cabeça me convence que não, e com isso entro novamente na estação do metrô Catete e retorno para casa.

Considerações finais

Podemos entender que o nascimento do flâneur esteve ligado à origem do urbanismo, como cita Baudelaire (1821–1867) em suas obras ao explorar as transformações que as cidades sofriam na modernidade, retratadas através do olhar desse indivíduo perambulante. Sobre suas obras, o filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin (1892–1940) escreveu diversas análises. Para Benjamin (1994), o flâneur era uma espécie de “botânico do asfalto”. Sendo assim, a rua se transforma na casa do flâneur, pois ele se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes.

Como vimos, a cidade pode ser descrita do ponto de vista estético urbano, como também do ponto de vista estético experimental. Para que ocorra o reconhecimento de um espaço urbano dentro do suposto caos do espaço da cidade, é possível tentar buscar uma relação entre os dois por meio do discurso errático. O que conseguimos descobrir é um complexo sistema de espaço público que pode ser atravessado sem solução de continuidade.

Nos dias de hoje, caminhar significa enfrentar muitos medos, que incluem o medo da cidade, do espaço público e muitas vezes dos outros indivíduos, frequentemente percebidos

dos como inimigos potenciais. O espaço urbano é o reflexo de movimentos transitórios e cotidianos, sendo através da vivência do indivíduo no espaço que acontece a percepção do mundo, em que o ambiente configura a existência. Avaliando que é por meio dessas vivências que negociamos a relação com o espaço, entender como esses procedimentos acontecem e como se constituem é importante para entendermos o nosso próprio espaço e história, pois a cidade é construída pelas vivências dos indivíduos e relações diárias de uso.

Por um lado, a arquitetura, enquanto representação de tempos e grupos culturais, pode descrever uma sociedade por meio dos espaços e seus símbolos e de experiências cognitivas. Por outro, o conjunto de informações armazenadas pela experiência ou aprendizagem é construído ao longo de nossa vida, até mesmo antes de nascermos. Sendo assim, há uma relação próxima entre o espaço que vivenciamos e as informações e emoções que retemos, pois erigimos nossa espacialidade e nosso conhecimento de acordo com o tempo, os acontecimentos e seus cenários.



Figura 23. Sobrados na Rua Do Catete, calçada oposta ao Palácio do Catete.



Figura 24. Sobrados na Rua Do Catete, calçada oposta ao Palácio do Catete.



Figura 25. Sobrados na Rua Do Catete, calçada oposta ao Palácio do Catete.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ÁVILA, Pamela Paris. *Uma outra estória: Representações da rua do catete pelas narrativas do 'palácio de memórias'*. 2020. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade (O pintor da vida moderna)*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *O Flâneur*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Tradução: João Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____; SCHOLEM, Gershon. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. *Theorie de la derive. Les Lèvres Nues*, Bruxelles, n. 9, nov. 1956.

GERSON, Brasil. *Histórias das ruas do Rio*. 4. ed. Rio de Janeiro: Brasiliana, 2013.

JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

IPHAN-RJ. *Apac: Catete*. 2004. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/patrimonio/apac/apac_catete.shtm. Acesso em: 26, nov. 2017.

MENDONÇA, Paulo Knauss; NASCIMENTO, Marina B.; BUENO, Danilo André. Arquivos Vivos da Administração Pública: O Programa de Gestão de Documentos do Estado do Rio de Janeiro (PGD-RJ). *Cadernos do Desenvolvimento Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 3, nov. 2013.

NO FIM DOS ANOS 20, Plano Agache pretendia organizar o crescimento do Rio. *Acervo O Globo*, Rio de Janeiro, 17, out. 2013. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/no-fim-dos-anos-20-plano-agache-pretendia-organizar-crescimento-do-rio-10403129>. Acesso: 22, dez. 2021.

LAPLATINE, François. *Arquitetura e Antropologia*. In: DUARTE, Cristiane Rose; VILLANOVA, Roselyne de (Org.). *Novos Olhares sobre o Lugar: ferramentas e metodologias, da Arquitetura à Antropologia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

LE BRETON, David. *Elogio del Caminhar*. Madri: Siruela, 2011.

PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: Christian Bourgois, 1975.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. *Área de Proteção do Ambiente Cultural*. Catete/Glória - APAC - 2005. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/apac>. Acesso em: 24, out. 2017.

SECRETARIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. *Área de Proteção do Ambiente Cultural: APAC - Catete*. [2005?]. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/patrimonio/apac/anexos/catete_textos.pdf. Acesso em: 24, out. 2017.

OCUPAR O CENTRO:

VIVÊNCIAS NO PROCESSO DE RECONVERSÃO DE IMÓVEIS ABANDONADOS EM ÁREAS CENTRAIS.



ANDRESSA DE LUCA HEREDIA DE SÁ

Mestranda em Planejamento Urbano e Desenvolvimento Sustentável, *Planning for the Urban Agenda*, no Politécnico di Torino (PoliTo).

Contato: andressadeluca@gmail.com

Introdução

O objetivo deste trabalho é ilustrar como o envolvimento com assessoramento técnico pode contribuir para a formação de profissionais de arquitetura capacitados a elaborar soluções para mitigar o problema do déficit habitacional. Ao trabalhar com proximidade a ocupações de imóveis abandonados, esta pesquisa ilustra parte do processo de reconversão desses imóveis em moradia. Como princípio, considera-se que a assessoria técnica seja um método capaz de produzir espaços mais adequados às necessidades da população que os tradicionalmente oferecidos pelo mercado imobiliário e os programas públicos habitacionais.

A partir de estudos teóricos e experiências empíricas, propõe-se uma reflexão sobre o papel da Arquitetura nesse contexto por meio de diferentes metodologias: visitas e entrevistas em duas ocupações e dois conjuntos habitacionais — o Jardim Edite (2010) e o Conjunto Heliópolis (2011), localizados em São Paulo; mapeamento histórico de ocupações de imóveis ociosos na área central do Rio de Janeiro; e trabalho de campo com assessoria técnica na Ocupação Vito Giannotti, no Centro do Rio de Janeiro, entre o período de junho a dezembro de 2019.

No caso do Rio de Janeiro, a realização da assessoria técnica em parceria com escolas de arquitetura demonstra como esse processo pode contribuir com o ensino de arquitetura e vice-versa. Os benefícios observados incluem a oportunidade de tratar do tema do déficit habitacional e da autogestão de forma prática e o maior suporte aos movimentos de luta por moradia, que acaba por acelerar o processo de desenvolvimento projetual.

As visitas e entrevistas foram realizadas em conjuntos habitacionais, projetados durante a Operação Urbana Consorciada Água Espraiada (OUCAE) e financiados através do Programa Minha Casa Minha Vida (PMCMV), e em ocupações beneficiadas pelo PMCMV-Entidades, objeto de estudo principal deste trabalho. Esses dois métodos possibilitaram avaliar os benefícios do projeto participativo em comparação ao projeto padrão de Habitação de Interesse Social, no qual não há participação dos residentes durante as decisões de projeto.

Tal metodologia possibilitou o entendimento das necessidades dos moradores, demonstrando que variam de acordo com desejos relacionados ao contexto que estão inseridos. Por exemplo, durante a visita e as entrevistas com os moradores do

Conjunto Heliópolis, ainda que estivessem satisfeitos com a flexibilidade do layout das unidades e com a acessibilidade, os moradores apontaram a necessidade da criação de espaços de lazer infantis e uma biblioteca coletiva, não previstos no projeto, ainda que já se configurassem em uma demanda dos moradores por não haver espaços semelhantes no entorno.

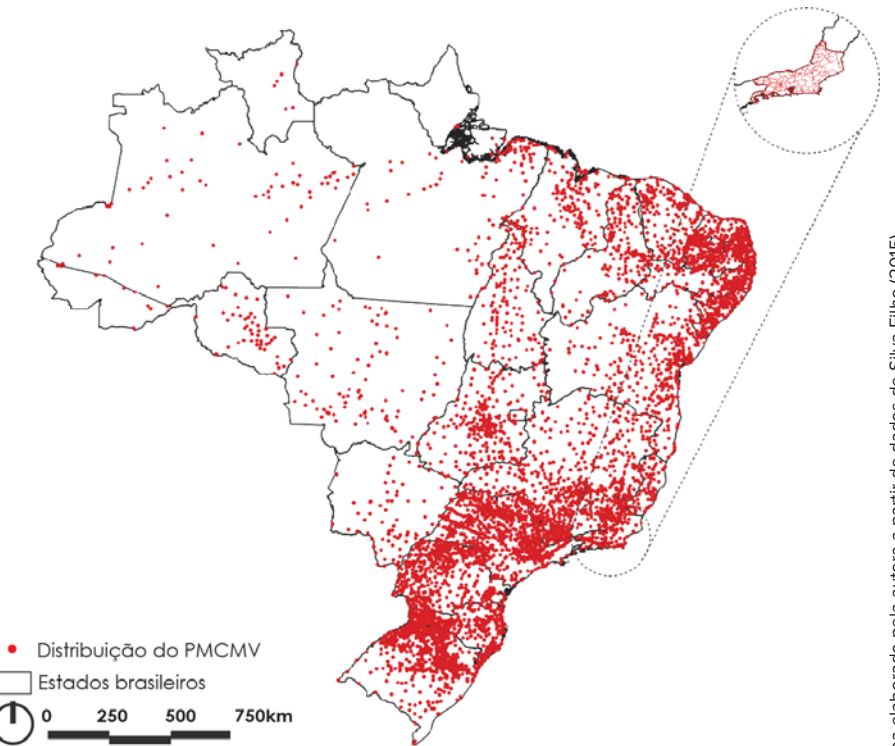
Além das visitas e entrevistas, a experiência *in loco* também permitiu a compreensão das necessidades e demandas dos estudos de caso em cada contexto urbano, sendo possível notar as especificidades de cada um. É válido ressaltar também que a própria experiência relatada se estabelece como um importante fator para apresentar os métodos de execução do projeto participativo, que se baseia no contato com as pessoas, moradores e usuários do espaço a ser projetado, buscando atender suas demandas e interesses.

Segundo Arno Vogel e Marco Antônio Mello (1983), quem produz o espaço é, de certa forma, aquele que o vivencia. Sendo assim, as práticas sociais são capazes de definir os usos variados do espaço urbano. Logo, pode-se afirmar que, à medida em que os projetos participativos possibilitam o maior envolvimento dos usuários do espaço nas decisões, proporcionam também uma aproximação maior do projetista com uma dimensão mais pessoal e sutil do projeto.

A noção de lar se estende muito além de sua essência e de seus limites físicos. Além dos aspectos práticos de residir, o ato de habitar é também um ato simbólico que, imperceptivelmente, organiza todo o mundo do habitante. Não apenas nossos corpos e necessidades físicas, mas também nossas mentes, memórias, sonhos e desejos devem ser acomodados e habitados. Habitar é parte do nosso próprio ser, da nossa identidade. (PALLASMAA, 2017, p. 8).

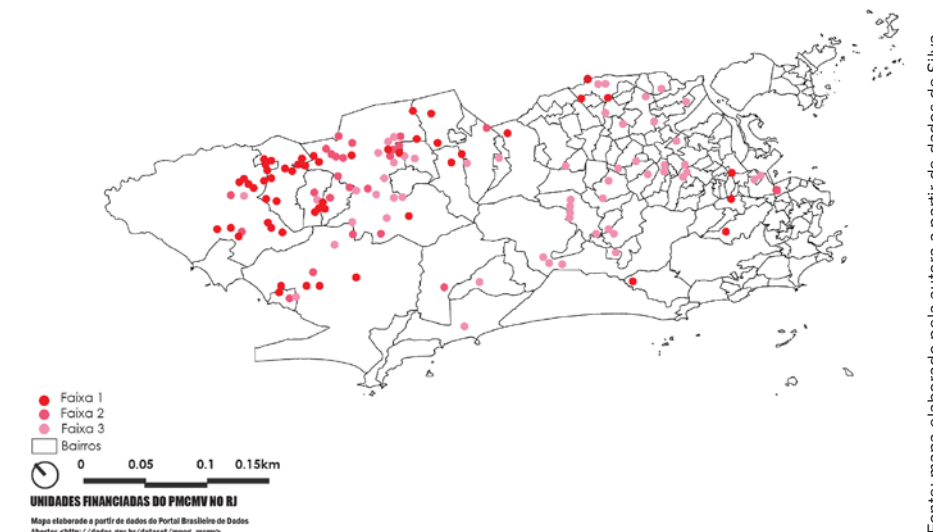
1.

A Operação Urbana Consorciada Água Espraiada (OUCAE) foi a primeira Operação Urbana a utilizar os dispositivos do Estatuto da Cidade (Lei Federal nº 10.257/2001) e, por conta disso, a primeira Consorciada aprovada (PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO, on-line). Sobre a criação da OUCAE, ver: São Paulo (SP) (2001a). Sobre as alterações na OUCAE, ver: São Paulo (SP) (2001b, 2018). Sobre a regulamentação da OUCAE, ver: São Paulo (SP) (2012).



PMCMV NO BRASIL
Mapa elaborado a partir de dados do Portal Brasileiro de Dados Abertos
<http://dados.gov.br/dataset/mnac/mcmv>

Figura 1. Distribuição de unidades do Programa Minha Casa Minha Vida no Brasil, 2019. Os dados demonstram a alta demanda por moradia social nas grandes cidades e concentração do programa nas capitais do litoral brasileiro.



UNIDADES FINANCIADAS DO PMCMV NO RJ
Mapa elaborado a partir de dados do Portal Brasileiro de Dados Abertos <http://dados.gov.br/dataset/mnac/mcmv>
Figura 2. Distribuição de unidades do Programa Minha Casa Minha Vida na cidade do Rio de Janeiro, 2019. Os dados indicam a concentração das faixas para famílias com menores rendas na zona oeste, longe dos postos de trabalho, transporte público e centro da cidade. Além disso, é possível notar a concentração do programa apenas nas zonas norte e oeste da cidade..

Fonte: mapa elaborado pela autora a partir de dados de Silva Filho (2015).

Fonte: mapa elaborado pela autora a partir de dados de Silva Filho (2015).



Fonte: mapa elaborado pela autora sobre imagem de satélite, Google Earth.

Figura 3. Mapeamento de remoções de ocupações dos movimentos de luta por moradia no Centro do Rio de Janeiro, 2019.

O Conjunto Habitacional Jardim Edite, projetado por H+F e MMBB Arquitetos em 2010, por exemplo, conta com equipamentos públicos em seu pavimento térreo, como creche e Unidade Básica de Saúde. Anteriormente, existia no local uma comunidade que havia se estabelecido nessa região pela proximidade com o trabalho, mas foi propositalmente incendiada para que fosse removida do local. Com isso, o projeto do conjunto habitacional foi eficaz por realocar as famílias que já residiam no bairro e a localização era um fator importante para as mesmas.

Já o Conjunto Heliópolis Gleba G, projetado por Biselli Katchborian Arquitetos em 2011, afastado da zona central da cidade de São Paulo em região carente de áreas públicas, conta com espaços de lazer compartilhados entre os moradores e com uma implantação horizontalizada — 450 unidades de 50m² e unidades térreas para Portadores de Necessidades Especiais (PNE). Além disso, seus usuários apresentaram a demanda de espaços de trabalho dentro do conjunto habitacional e, por isso, foram previstas unidades com *layout* flexível para compor pequenos espaços de trabalho — tais como estúdio de fotografia, espaço de confeitaria e de costura. Segundo os moradores do Conjunto Heliópolis, o projeto foi eficaz, no sentido de ter sido implementado no mesmo local de remoção das famílias, por possuir unidades com *layout* flexível e, ainda, por contar com espaços comerciais voltados para a rua.

Contexto Histórico da Habitação no Rio de Janeiro

Historicamente, a região central da cidade do Rio de Janeiro, como a maioria dos centros urbanos, foi o local onde a população carioca se concentrou e a partir do qual se expandiu. No decorrer do século XVII, a ocupação urbana começou a se estender para além do entorno do Morro do Castelo, um dos primeiros pontos ocupados da cidade no período colonial. Já durante o século XIX, com o fim da escravidão, a chegada das indústrias e o elevado crescimento populacional — ocasionado pela grande migração à capital em busca de emprego e de melhores condições de vida —, a região passou por importantes mudanças. Dessas transformações, as mais importantes se caracterizam como uma série de obras para a expansão da malha urbana, como o desmonte de morros, aterramentos e a canalização de rios, com o objetivo de comportar o processo de industrialização e o fenômeno migratório.

A princípio, a localização geográfica, a infraestrutura e a proximidade com os polos de trabalho tornaram o centro uma região atrativa para moradia. Entretanto, a disponibilidade de imóveis não acompanhou a demanda, gerando forte inflação, especulação imobiliária e o surgimento de cortiços (ABREU, 2013) — unidades utilizadas como habitação coletiva compostas de vários cômodos e com superlotação de pessoas em um mesmo ambiente e baixas condições higiênicas. Esses fatores, característicos das péssimas condições de moradia em que as famílias recém-chegadas foram se instalando, fizeram com que a qualidade sanitária desses locais se agravasse, resultando em um surto de epidemias.

Em 1902, Francisco Pereira Passos assumiu a prefeitura do Rio de Janeiro. Em seu governo, que buscava solucionar os problemas de superlotação, mobilidade e infraestrutura urbana, a disseminação de epidemias foi amenizada pela erradicação dos cortiços e expansão urbana baseada em justificativas sanitaristas. Nesse cenário, a capital passou a receber mais investimentos para infraestrutura e ampliação da malha urbana.

Em 1927, durante a administração do prefeito Caio Prado Júnior e a elaboração do Plano Agache de remodelação urbana, diversas leis foram criadas para “embelezar” a cidade de acordo com critérios funcionais e de estratificação social do espaço.

A necessidade de controlar o processo de reprodução da força de trabalho, que assegurava também a separação espacial das classes sociais preconizada no Plano Agache, aparecia com bastante clareza na análise que seu autor fazia das favelas. O plano foi o primeiro documento oficial a tratar explicitamente delas, tidas como uma nova forma de habitação popular e um problema social e estético para o qual só havia uma solução — sua erradicação. (ABREU, 2013, p. 87).

2.

O maior cortiço do Rio de Janeiro, conhecido como Cabeça de Porco, era localizado na Rua Barão de São Felix, próximo ao morro da Providência, e abrigava entre duas mil e quatro mil pessoas.

A erradicação das favelas, por meio de desapropriações e realocações, e as propostas relativas aos subúrbios, como a criação de vilas operárias dispostas de melhores condições higiênicas, faziam parte de uma estratégia de intervenção do Estado para a adoção de políticas setoriais. Com uma política hostil a habitações informais, o uso residencial do centro da cidade foi desaparecendo gradativamente.

Entre os efeitos do Plano Agache estão o déficit habitacional da região central da cidade e os vazios urbanos. A sugestão de Alfred Agache, responsável pelo Plano, foi a de que o Poder Público impedisse a construção estável nas favelas e transformasse os Morros da Conceição, da Providência e do Pinto em vilas de residência para funcionários e pequenos comerciários. Agache também encorajou a construção de grandes avenidas, o planejamento do transporte de massas e a criação da habitação operária em terrenos mais afastados da área central da cidade.

Embora não tenha sido inteiramente aplicado, o Plano Agache serviu de inspiração por décadas para outros planos diretores da cidade em administrações posteriores. Até mesmo o Programa Minha Casa Minha Vida (PMCMV), criado em 2009 como resposta ao déficit habitacional brasileiro e a sua adoção nacional como política pública de habitação, seguiu a lógica de ocupações em terrenos cedidos pela administração pública afastados do Centro. Além disso, reproduziu o padrão construtivo de baixo custo, baixa qualidade arquitetônica e padronização de soluções pelas construtoras.

Ao longo de sua implementação, o Programa Minha Casa Minha Vida gerou uma série de críticas a respeito da localização, da qualidade arquitetônica e da infraestrutura urbana das unidades habitacionais. Essas críticas foram feitas por arquitetos e urbanistas tais como Nabil Bonduki, Ermínia Maricato e, principalmente, Raquel Rolnik, que, em seu livro de 2015 intitulado *Guerra dos Lugares*, relaciona a “financeirização” da moradia social no Brasil com incentivos econômicos para beneficiamento das grandes construtoras: “A transferência ideológica da responsabilidade de prover habitação para o mercado foi hegemônica e o paradigma da “casa própria” transformou-se em modelo praticamente único da política habitacional” (ROLNIK, 2015, p. 38).

Para resolver o déficit habitacional nos grandes centros urbanos, que tem sido negligenciado pelo governo brasileiro em suas políticas públicas, a população passou a se organizar em “movimentos de moradia” com a intenção de pressionar a administração pública para a criação de políticas de conversão de prédios vazios, localizados em áreas centrais, em prédios residências. Mesmo com um déficit habitacional na ordem de 220 mil

moradias (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 2018), ainda no final da segunda década do século XXI, o Rio de Janeiro possui cerca de 300 prédios abandonados só no Centro (BIANCA LOBIANCO, on-line). Parte deles se encontra nessas condições desde a década de 60, devido à transferência da capital da República para Brasília. Portanto, as ocupações organizadas pelos movimentos de moradia são alternativas metodológicas para o desenvolvimento de projetos de arquitetura no âmbito da habitação de interesse social e uma forma de demonstrar à opinião pública a existência de um sério problema de moradia e de reivindicar o direito à cidade.

Segundo Thiago Bastos (2019), a ocupação é uma forma de enfrentamento direto ao cumprimento da função social da propriedade, e que deve ser retomada pela classe trabalhadora através de marcos jurídicos ou não. Os movimentos de luta por moradia não ocupam imóveis abandonados apenas com o objetivo de permanecer nesses edifícios, mas também como forma de denunciar a existência do déficit habitacional e pressionar o poder público para que os direitos à cidade e à moradia adequada para todos sejam garantidos.

Sensível a esse cenário, também em 2009, no âmbito do Programa Minha Casa, Minha Vida, o governo Lula lançou o Programa Minha Casa Minha Vida - Entidades (PMCMV-Entidades) (CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, on-line), com o objetivo de tornar a moradia acessível às famílias organizadas por meio de cooperativas habitacionais, associações e demais entidades privadas sem fins lucrativos.

3.

O Programa foi criado durante o segundo mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2007–2010) com o objetivo de produzir um milhão de moradias entre 2010 a 2011 e, por isso, foi considerado o primeiro grande programa público de provisão habitacional após a extinção do Banco Nacional de Habitação (BNH), na década de 1980.

4.

No Rio de Janeiro, a maior concentração dos condomínios foi na zona oeste da cidade. Em sua maioria, são condomínios da Faixa 1, que, de acordo com as condições da Caixa Econômica Federal para 2021, atende a famílias com renda mensal de até R\$1.800,00 (GOVERNO FEDERAL, on-line).

“Os movimentos de luta por moradia não ocupam imóveis abandonados apenas com o objetivo de permanecer nesses edifícios, mas também como forma de denunciar a existência do déficit habitacional e pressionar o poder público para que os direitos à cidade e à moradia adequada para todos sejam garantidos.”

O PMCMV-Entidades estimula o cooperativismo e a participação da população como protagonista na solução de seus problemas habitacionais. De acordo com a regulamentação do subprograma (CONSELHO CURADOR DO FUNDO DE DESENVOLVIMENTO SOCIAL, 2009), as famílias devem possuir renda mensal bruta de até R\$1.600,00 e a entidade deve estar habilitada pelo Ministério das Cidades para participar. Por outro lado, o subprograma acaba por demandar burocracias que tornam o processo de contratação junto à Caixa Econômica Federal (CEF) demasiado lento para a urgência de moradia digna das famílias que o demandam, visto que o tempo de espera para a contratação, desenvolvimento e execução projetual pode durar anos.

O Programa é regido pela lógica de injeção de recursos mediados pela CEF e também é co-gerido, de certa forma, por esse agente financeiro operador. Dessa maneira, entendemos que existe uma tentativa de enquadramento por parte do agente financeiro, visando conferir um tom de “pequeno empreendedor” aos movimentos sociais de moradia [...]. Os contratos de financiamento dos “empreendimentos” autogestionários (assim chamados pela CEF) são individuais, ou seja, esses contratos não permitem o reconhecimento da organização popular ali presente. Cada mutuário é responsável pela quitação de seus empréstimos com o banco e, posteriormente, pela sua propriedade individualizada. “Com o lançamento do MCMV-E vieram novas e extensas exigências da Caixa. O processo de contratação se prolongou por mais tempo” (BASTOS, 2019, p. 24–25, 113).

Estudo de caso: Ocupação Vito Giannotti

A Ocupação Vito Giannotti se localiza em um edifício no Morro do Pinto, Santo Cristo, Rio de Janeiro. O Morro do Pinto, diferentemente dos morros da Providência e da Pedra Lisa, não é uma favela, sendo ocupado por edifícios institucionais e industriais, tais como o atual centro cultural da Fábrica da Bhering. O imóvel ocupado, que anteriormente pertencia ao Instituto Nacional do Seguro Social (INSS) e havia sido originalmente projetado como um hotel, encontrava-se em estado de abandono desde a década de 1990. Mais tarde, a resolução do INSS/PRES N° 21, de 16 de agosto de 2006 (BRASIL, 2006), definiu-o como Habitação de Interesse Social, porém, ainda se manteve vago.

Diante do estabelecimento dessa resolução, os movimentos sociais Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), Central de Movimentos Populares (CMP) e União Nacional por Moradia Popular (UNMP) se organizaram para ocupar o edifício e pressionar a reconversão do imóvel em moradia popular durante o Governo Dilma Rousseff (2011–2016). Com o apoio desses três movimentos, em 15 de janeiro de 2016, a Ocupação Vito Giannotti se articulou na edificação de três pavimentos (térreo, 1º e 2º pavimento e terraço superior).

Em 2016, o edifício passou a ter seus espaços ressignificados pelas famílias para atender as necessidades básicas de moradia. Atualmente, aproximadamente 26 famílias com renda bruta familiar entre R\$0,00 e R\$1.800,00 ocuparam o edifício. Ademais, há uma negociação para a concessão do imóvel entre os moradores e a secretaria da presidência, no gabinete de articulações com movimentos sociais, situado em Brasília. Baseado nessas negociações, os movimentos conquistam a reintegração de posse, impedindo a ordem de despejo de seus moradores.

De acordo com a decisão em segunda instância para renegociação, foi estabelecido o prazo de seis meses para a apresentação de um projeto para o imóvel destinado ao Programa Minha Casa Minha Vida - Entidades. Sendo assim, os movimentos conseguiram avançar com a permanência no edifício, obtendo oficialmente a ligação de água pela Companhia Estadual de Águas e Esgoto do Rio de Janeiro (CEDAE). Foi redigida, então, uma proposta de projeto a ser encaminhada à Caixa Econômica Federal a fim de que a edificação fosse selecionada para o subprograma MCMV-Entidades. No entanto, com o *impeachment* de Dilma Rousseff, ocorrido em 17 de abril de 2016, e a chegada de Michel Temer à presidência, houve a revogação de todas as seleções do PMCMV (MINISTÉRIO DAS CIDADES, 2016), inclusive a da Ocupação Vito Giannotti.

5.

É importante ressaltar, que nesse momento, o contexto era de implementação do Plano Estratégico 2016, que tinha por objetivo a preparação da cidade do Rio de Janeiro para a recepção dos eventos Olímpicos, incluindo a realização de obras para melhoria da infraestrutura, serviços, moradia e lazer na região. Com isso, o Planejamento Estratégico acabou criando uma ideia de cidade moderna e competitiva, uma vez que os projetos propostos acompanharam uma propaganda justificada como essencial para a cidade, com o objetivo de atrair investimentos internacionais e inseri-la no contexto global. Assim, por exemplo, fizeram-se a requalificação da Zona Portuária, a implementação de vários corredores e as remoções e intervenções urbanísticas em favelas por meio de projetos como o Morar Carioca.



Figura 4. Edifício da Ocupação Vito Giannotti, 2019.

Em 2017, surgiu a possibilidade de uma nova seleção para o benefício do PMCMV-Entidades. Em articulação com a Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (EAU-UFF), junto com o professor Ronaldo Brilhante, que tinha interesse em realizar um trabalho como exercício da disciplina de Projeto de Habitação Popular, os movimentos passaram a contar com as primeiras intenções projetuais.

Dessa maneira, foram realizadas as análises das possibilidades do prédio, que resultaram em várias combinações. Foram criadas três tipologias habitacionais para cada pavimento — térreo, pavimento tipo e cobertura — a serem apresentadas para que a opção que coubesse o maior número de unidades possíveis fosse escolhida. Baseado nessas combinações, com

apoio do projeto participativo, foram elaboradas alternativas com números de unidades e formas de uso do espaço variadas, que resultaram em cerca de nove opções de tipologias habitacionais. A partir desses estudos, foi realizada uma assembleia com os moradores e os movimentos sociais vinculados para que fossem apresentadas as propostas e para que decidissem conjuntamente qual opção iriam escolher.

Entre o final de 2017 e o início de 2018, foi escolhida a alternativa que gerava vinte e oito unidades, opção que foi desenvolvida até a fase final do projeto, a ser apresentada para a Caixa Econômica Federal (CEF), quando houve a contratação do PMCMV-E.

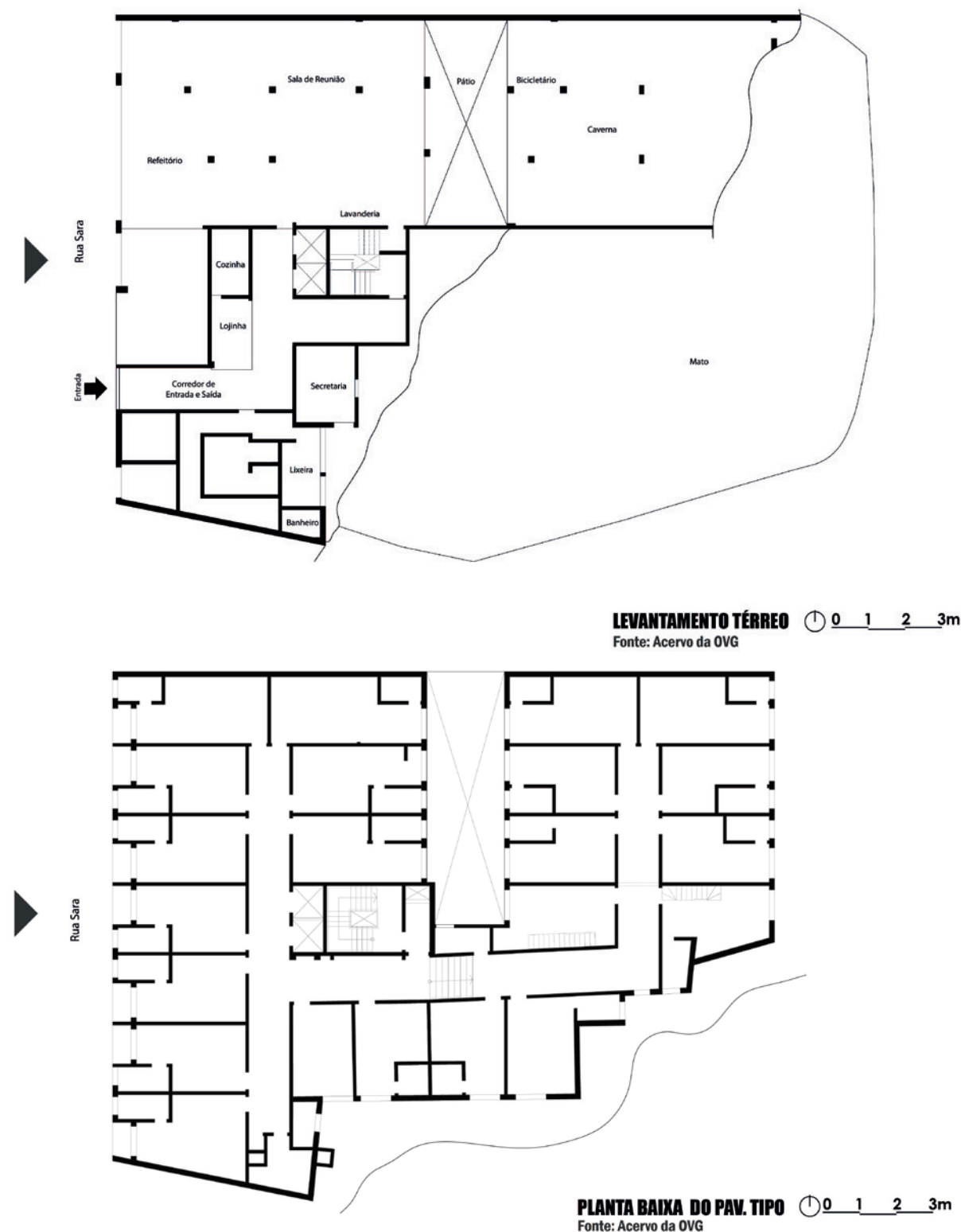
A Assessoria Técnica: Ocupação Vito Giannotti

O projeto habitacional para a Ocupação Vito Giannotti se inicia diante de uma parceria entre movimentos sociais urbanos e o meio acadêmico. O envolvimento de instituições de ensino foi fundamental para o andamento e encaminhamento do projeto até a fase final, dada a demora demasiada para a conquista do benefício do Programa Entidades e do patrocínio para a equipe de Assessoria Técnica.

Com base na eleição de uma tipologia projetual pelos moradores e movimentos vinculados, foram realizadas assembleias gerais com as famílias de forma que as ideias fossem compartilhadas. Para isso, fez-se necessário o uso de uma leitura menos técnica, através da transposição das plantas baixas da edificação em modelos físicos (maquetes), que permitisse total compreensão pelos moradores. As apresentações iniciais aconteceram sobre a projeção do edifício em planta baixa, com o intuito de que as famílias identificassem seus apartamentos, exercitando o reconhecimento e o entendimento projetual dos ocupantes.

Entretanto, com o decorrer de suas assembléias semanais, o movimento de luta por moradia identificou a falta de engajamento dos moradores, uma vez que era o mesmo grupo de pessoas que se envolviam nas reuniões. Notou-se um distanciamento, uma dificuldade de entendimento e pouca motivação das famílias em relação ao projeto habitacional. A equipe de assessoria técnica, junto aos movimentos, optou então pela realização de entrevistas individuais, que levaram a melhores resultados. Por esse processo, os moradores passaram a trazer questões que não haviam colocado em grupo, como a necessidade de haver espaços personalizados e da unidade comportar mais membros familiares.

Além disso, uma vez que a entrevista passou a ser realizada no apartamento de cada família, a equipe conseguiu identificar também como os moradores adaptaram suas próprias unidades. No momento das entrevistas, o edifício era disposto de 36 suítes distribuídas em planta-tipo e com cozinha coletiva. Nessa configuração, alguns moradores haviam conectado duas suítes para comportar mais membros familiares e, até mesmo, construído uma cozinha privativa dentro da unidade, no momento em que se instalaram no imóvel.



Figuras 5 e 6 (de cima para baixo). Levantamento da edificação realizado pelas atividades da EAU-UFE, 2017.

Fonte: Equipe de Assessoria Técnica da OVG.

Fonte: Equipe de Assessoria Técnica da OVG.

No final de 2018, a União Nacional por Moradia Popular (UNMP) redigiu uma proposta ao Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU) a fim de adquirir o patrocínio para a assessoria técnica nas fases de anteprojeto e projeto executivo. A proposta foi aceita, contemplando com o patrocínio do CAU/RJ a equipe de assessoria técnica, composta pela arquiteta Carolina Kroff, que havia participado das atividades realizadas pela EAU-UFF, Felipe Nin, arquiteto da União Nacional por Moradia Popular (UNMP), e estagiários bolsistas, estudantes da EAU-UFF. O patrocínio foi oficializado seguindo o edital 001/2018 (CHAMADA PÚBLICA 002/2018, 2018, on-line) e a equipe passou a desenvolver o projeto executivo do estudo iniciado pela EAU-UFF.

Mesmo com a posição do novo governo de tentar evitar a realização do projeto e a falta de estímulo à Assessoria Técnica, foram dados passos em favor da reconversão do edifício em moradia popular. A partir do edital do CAU, em 2018, a Assessoria Técnica surgiu como uma alternativa para dar continuidade ao trabalho iniciado no ambiente acadêmico, viabilizando recursos e fomentando a profissionalização dessa área, cada vez mais necessária. Logo depois, em 13 de junho de 2019, foi aprovada a Lei Municipal Nº 6.614 (RIO DE JANEIRO (RJ), 2019), de autoria da Vereadora Marielle Franco, instituindo a assessoria técnica gratuita para projeto e construção de Habitação de Interesse Social.

Art. 1º O Município do Rio de Janeiro poderá prestar às famílias com renda mensal de até três salários mínimos, que possuam um único imóvel e residam no Município há, pelo menos, três anos, assistência técnica pública e gratuita para elaboração do projeto e a construção, reforma, ampliação e regularização fundiária de habitação de interesse social.

Parágrafo único. O direito à assistência técnica previsto no caput abrange todos os trabalhos de projeto, acompanhamento e execução de obras e serviços a cargo dos profissionais das áreas de arquitetura e urbanismo e engenharia necessários para a edificação, reforma, ampliação ou regularização fundiária da habitação.

[...]

Art. 6º Com o objetivo de capacitar os profissionais e a comunidade usuária para a prestação dos serviços de assistência técnica previstos por esta Lei, poderão ser firmados convênios ou termos de parceria entre o ente público responsável e as entidades promotoras de programas de capacitação profissional, residência ou extensão universitária nas áreas de arquitetura e urbanismo e engenharia.

§ 1º Os convênios ou termos de parceria previstos no caput deverão prever a busca de inovação tecnológica, a formulação de metodologias de caráter participativo e a democratização do conhecimento, promovendo um banco de experiências e a sua difusão. (RIO DE JANEIRO (RJ), 2019, p. 3)

Etapas, processos e metodologia: Ocupação Vito Giannotti

Tendo como parâmetro as atividades projetuais iniciadas pela EAU-UFF, é válido afirmar que a assessoria técnica foi, de fato, iniciada em 2017, antes mesmo da obtenção de patrocínio do CAU/RJ. Nesse processo, visitas, oficinas e trabalhos acadêmicos auxiliaram o desenvolvimento de estratégias para descobrir os desejos dos moradores para além da habitação, criando um programa de necessidades projetuais adaptado de forma participativa.

O programa de necessidades nasceu a partir da habitação, mas também considerou as possibilidades de se manterem os usos já existentes no edifício, tais como a lavanderia e a cozinha coletiva. Essas decisões foram tomadas em assembleia, porém, com as exigências da Caixa Econômica Federal, algumas solicitações — como a cozinha coletiva — perderam seu caráter original. O edital da Caixa Econômica Federal exigia que as unidades possuíssem cozinha e área de serviço previstos em projeto (MINISTÉRIO DAS CIDADES, 2018a). Mesmo assim, a cozinha coletiva foi incorporada ao programa de necessidades, deixando de servir de uso diário aos moradores e passando a ser destinada a eventos do coletivo e da comunidade Morro do Pinto.

Além disso, optou-se por manter o alojamento existente para que a Ocupação pudesse receber movimentos de fora do Rio de Janeiro. Desde o início, foi solicitado pelos moradores que o projeto também comportasse um local para reuniões, maior do que o existente. Assim, o pátio da edificação original foi adaptado e transformado em um ponto central para os movimentos do Centro do Rio de Janeiro.

O desejo dos moradores era de que o programa de necessidades comportasse uma parte das atividades destinadas à comunidade Morro do Pinto e movimentos sociais, a outra parte sendo destinada aos moradores da OVG. Nessa etapa, os moradores também apontaram o desejo por espaços para geração de renda. Porém, com o tempo, a prioridade das habitações foi tomando espaço e tais espaços foram eliminados do programa de necessidades por decisões em assembleias, favorecendo a ampliação de área dos apartamentos.

Durante a assessoria técnica, foi possível que a equipe identificasse métodos para a elaboração do projeto participativo baseado em experimentações em oficinas de projeto com os residentes, verificando a eficácia das atividades desenvolvidas com a autogestão. Assim, como metodologia projetual, a arquiteta coordenadora da equipe de assessoria técnica, Carolina Kroff, procurava apresentar as propostas durante as assembleias com os moradores, demonstrando pontos positivos na solução de cada opção demonstrada. Um exemplo disso foi a solução de incluir novos prisms, apresentada como artifício para redução na conta de luz do edifício e para a melhoria da ventilação e da luz natural no espaço.

Houve ainda problemas relacionados aos recursos da assessoria, que interferiram na metodologia utilizada. A falta de verba para as apresentações e elaboração de maquetes acabaram dificultando o entendimento das famílias sobre as soluções projetuais propostas. Com isso, os recursos para modelos físicos (maquetes) e apresentações acabaram partindo da própria arquiteta ou de doações de materiais da EAU-UFF.

Mesmo com o Programa MCMV-Entidades e o patrocínio da Assessoria Técnica pelo CAU/RJ, foi possível notar que ainda se precisaria de mais estímulos para os recursos necessários para a realização de oficinas participativas. Os baixos orçamentos dificultam a qualidade do desenvolvimento projetual, sendo necessário a ajuda de profissionais que trabalham por iniciativa própria e voluntários, o que precariza a mão de obra e o trabalho apresentado.

Com a finalidade de avançar mais o projeto para além do trabalho desenvolvido pela EAU-UFF para o estudo preliminar, a Ocupação Vito Giannotti se articulou posteriormente com o escritório modelo de arquitetura da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), em 2019. O objetivo era a realização de oficinas para se pensar de forma participativa o paisagismo e a criação de uma horta comunitária dentro da ocupação, independentemente do PMCMV-Entidades. As oficinas foram divididas em encontros organizados entre a equipe de assessoria técnica e os moradores. Dessa forma, foram realizados mutirões de limpeza da área a ser projetada e oficinas para se pensar o projeto participativo e entender as necessidades das famílias para a criação de um programa projetual.

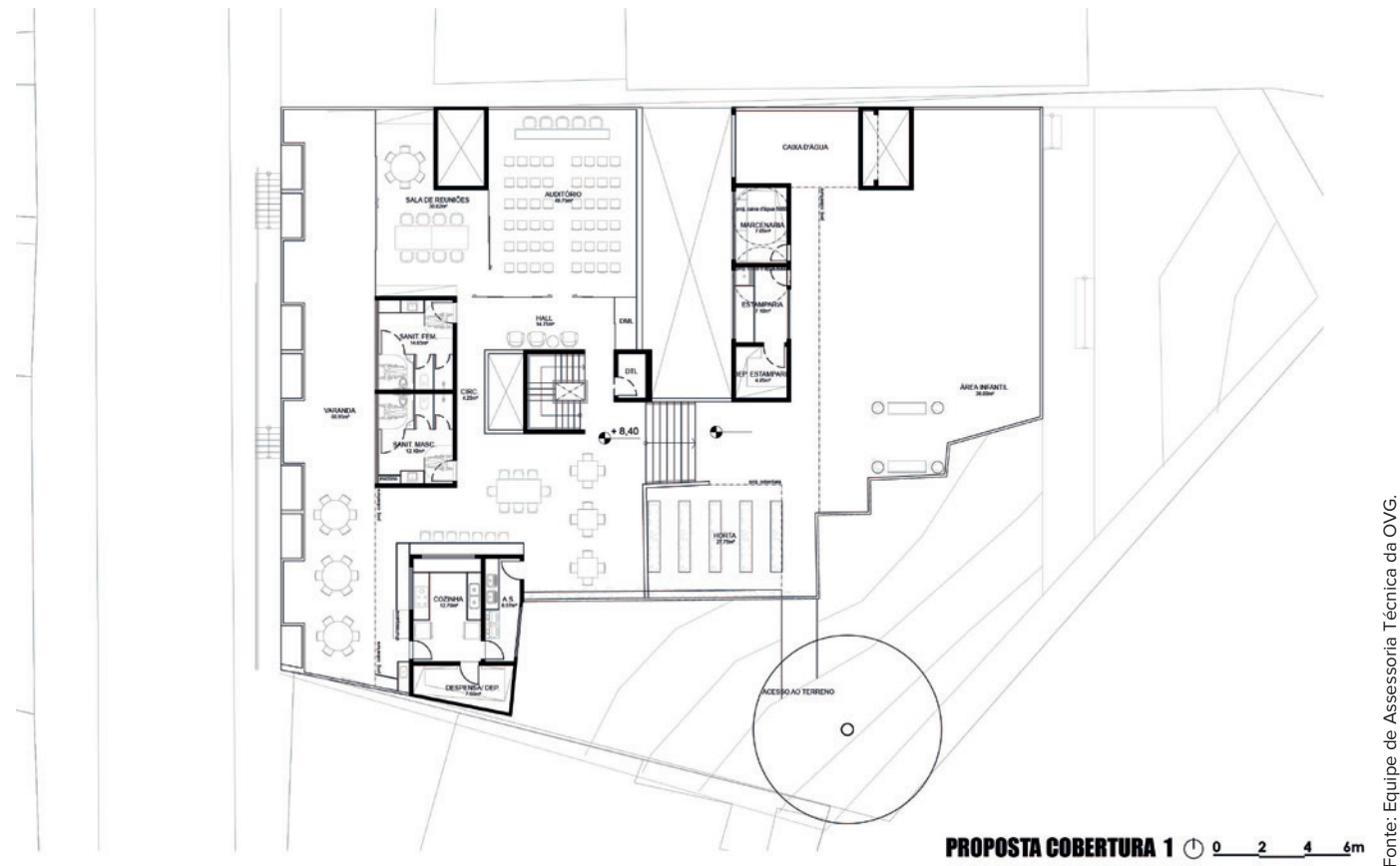
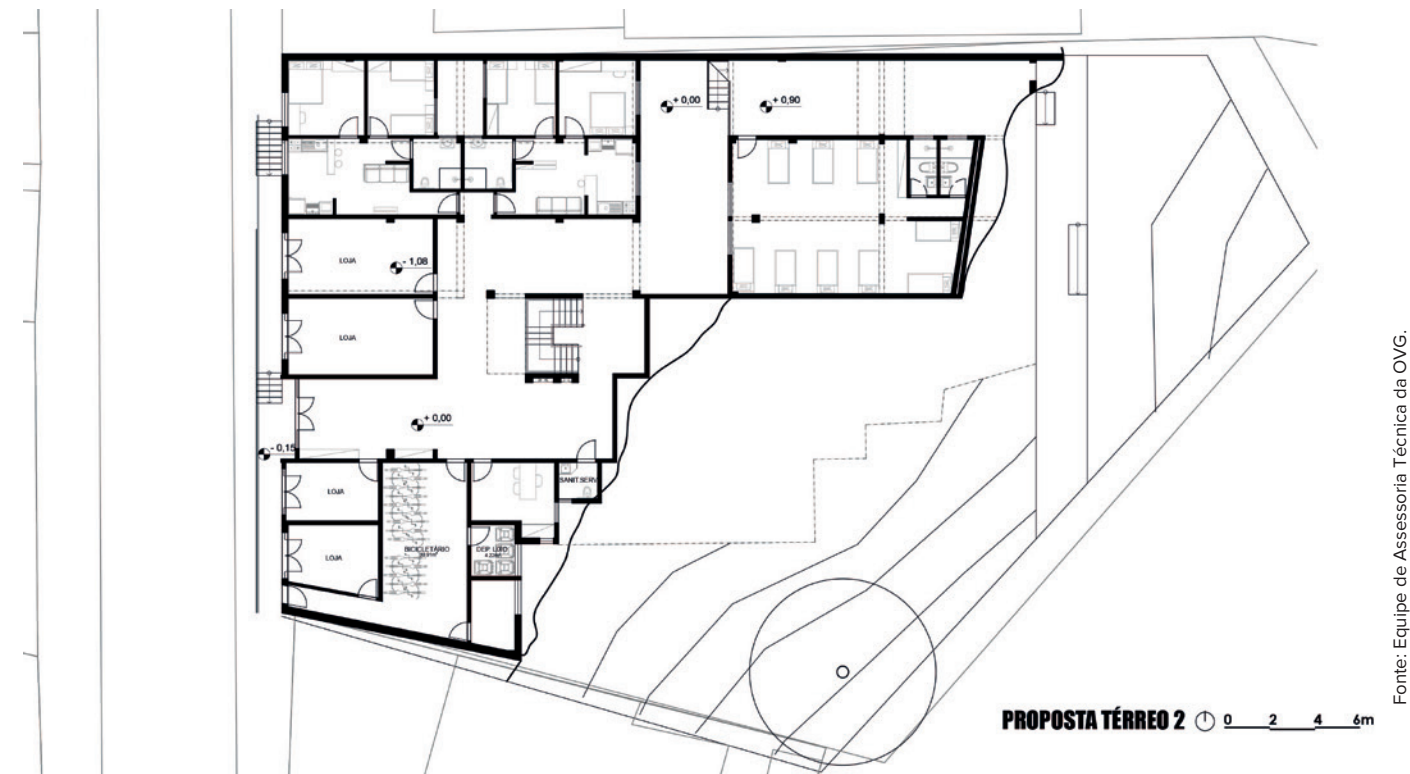
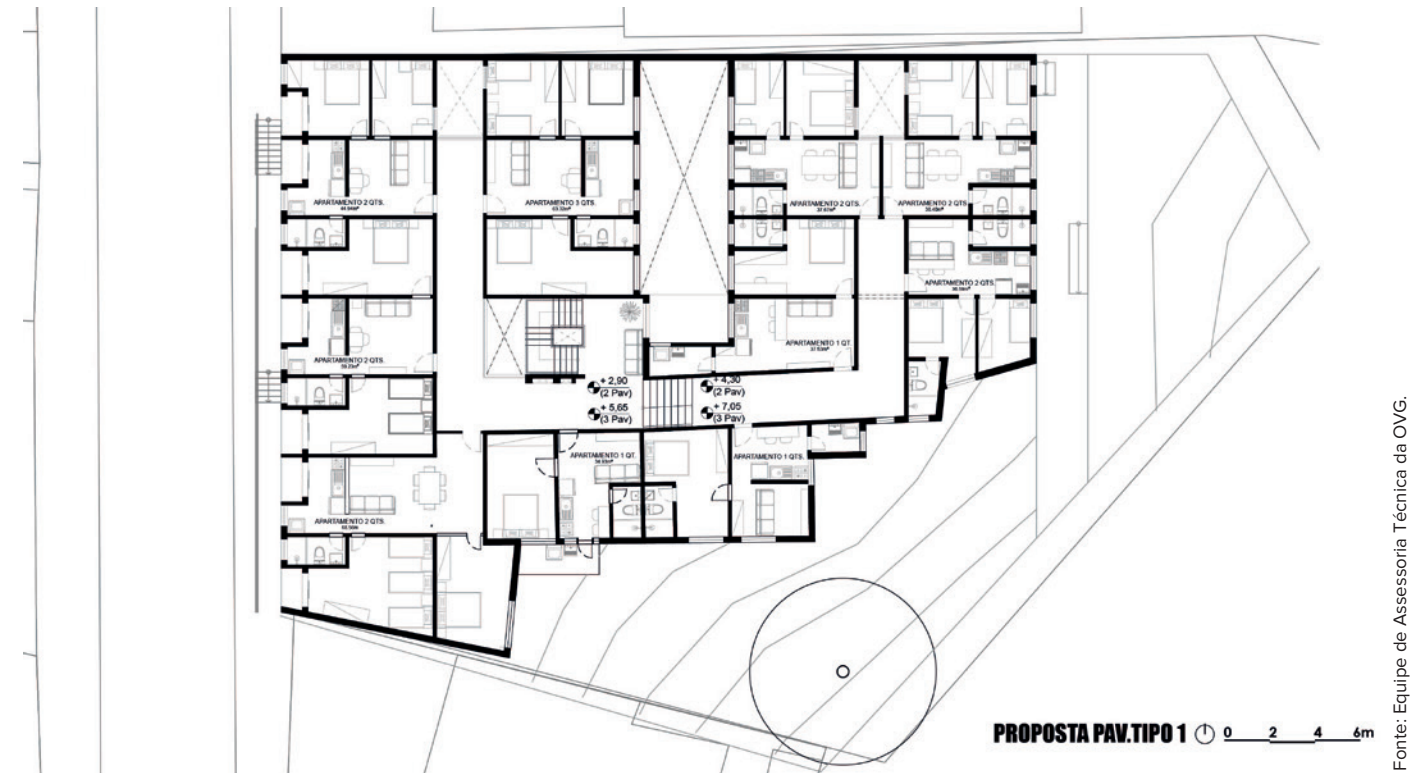


Figura 7. Propostas elaboradas pelas atividades da EAU-UFF, 2017.



Figuras 8 e 9 (de cima para baixo). Propostas elaboradas pelas atividades da EAU-UFF, 2017.



Fonte: Carolina Kroff.

Figura 10. Reunião entre a engenheira e os estudantes de arquitetura para o mapeamento de patologias do edifício, 2019.



Fonte: autora.

Figura 11. Assembléia para a discussão de projeto do PMCMV-Entidades entre moradores e a equipe de Assessoria Técnica, 2019.

A horta comunitária e o projeto participativo: Ocupação Vito Giannotti

A concepção da horta definiu que seria um espaço interativo para as crianças e para os adultos interessados em cuidar do espaço, sem estabelecer obrigatoriedades. Os moradores da OVG propuseram também que a horta fosse um espaço aberto à comunidade Morro do Pinto, visto que, segundo eles, esta era uma carência do bairro: “Antes disso aqui era tudo lixo, se a gente abrir, os vizinhos vão poder sentir a agradabilidade do projeto e vão perceber as transformações positivas que a gente fez nesse espaço aqui” (Informação verbal)⁶.

Por meio do projeto participativo durante as oficinas, foi definido também que a horta seria usada para consumo próprio e até para geração de renda de alguns moradores. Nesse momento, foram definidas as espécies de plantio: verduras, legumes, árvores frutíferas, temperos e ervas medicinais. Segundo os moradores, a horta seria uma necessidade imediata, uma vez que alguns indivíduos não podiam arcar financeiramente com uma alimentação mais saudável, além do edifício carecer de espaços ao ar livre para que as crianças pudessem brincar.

Há poucos espaços para as crianças, ou elas estão no térreo, mas o pessoal da portaria reclama, ou nos corredores, mas os moradores dos apartamentos reclamam, e o terraço é trancado, é proibido por questão de segurança. Então, existe a necessidade de um espaço para eles brincarem, falarem alto, correrem e jogarem bola com segurança. (Informação verbal)⁷

A oficina propiciou a troca de ideias fundamentadas nas referências apresentadas pelos estudantes e as demandas levantadas pelos moradores. Com isso, definiu-se um programa projetual para o espaço da horta, com uma área livre para as crianças, horta vertical hidropônica e plantio de vegetais para consumo próprio, além da perspectiva de possível geração de renda.

Com a demora para vencer as burocracias do PMCMV-Entidades, a horta se tornou uma iniciativa política e necessária à resolução de questões imediatas que careciam de soluções e não poderiam aguardar o tempo burocrático do PMCMV-Entidades.

6.

Fala de um dos moradores durante a oficina de projeto para a horta comunitária, Ocupação Vito Giannotti, em 6 out. 2019.

7.

Fala de um dos moradores durante a oficina de projeto para a horta comunitária, Ocupação Vito Giannotti, em 6 out. 2019.

“Com a demora para vencer as burocracias do PMCMV-Entidades, a horta se tornou uma iniciativa política e necessária à resolução de questões imediatas que careciam de soluções e não poderiam aguardar o tempo burocrático do PMCMV-Entidades.”



Fonte: Carolina Kroff.

Figura 12. Oficina de paisagismo, 2019. Atividade para discutir os espaços e as espécies de plantio da horta comunitária e articular o mutirão de limpeza.

Considerações

A experiência voluntária no acompanhamento dos trabalhos de Assessoria Técnica na Ocupação Vito Giannotti comprovaram a importância dos instrumentos da assessoria técnica para realização de um projeto participativo, a fim de propor como reflexão a necessidade de profissionalizá-la e aproximá-la do meio acadêmico. Desse modo, pode-se considerar a importância da formação de profissionais do campo da arquitetura e do urbanismo capazes de mediar projetos participativos de maneira horizontal, que contribuam para criação de espaços pensados de forma participativa para a cidade. Diante da autogestão, estudantes e profissionais de arquitetura podem reavaliar suas práticas, adaptando-se, por exemplo, à escuta ativa, e assim aprender com os próprios usuários dos espaços que projetam.

Durante as vivências entre a equipe de assessoria técnica, foi possível compreender a ineficácia do PMCMV tradicional, bem como a importância de ter um olhar atento, individual e sensível para cada família que utilizará o espaço a ser projetado. Ao longo das atividades de assessoria técnica na OVG, foram atendidas famílias com 5 integrantes e pessoas morando sozinhas em unidades de mesma metragem, cada qual com necessidades particulares e específicas para a habitação.



Fonte: autora.



Fonte: autora.

Figuras 13 e 14 (de baixo para cima). Oficina de paisagismo, 2019. Atividade para discutir os espaços e as espécies de plantio da horta comunitária e articular o mutirão de limpeza.



Fonte: autora.

Figura 15. Mapeamento de patologias no interior dos apartamentos da ocupação, 2019. Atividade realizada pelos estudantes de arquitetura em conjunto com a engenheira e a arquiteta da equipe de Assessoria Técnica.



Fonte: autora.

Figura 16. Entrevista com Carmen Silva, militante pelo movimento de luta pela moradia, na Ocupação 9 de Julho, em São Paulo, 2018. Atividade realizada durante a disciplina eletiva de Habitação de Interesse Social do Departamento de Arquitetura da PUC-Rio.

“[...] não cabe ao arquiteto ser o impositor de ideias, uma vez que o projeto participativo contribui positivamente para o desenvolvimento da cidade, na medida em que é capaz de resignificar funcionalmente uma área que foi pensada pelos seus próprios usuários.”

O diferencial do PMCMV-Entidades é operar com a autogestão como peça central para o desenvolvimento e para a tomada de decisões do projeto arquitetônico, enquanto o arquiteto e urbanista atua como mediador e executor. Dessa forma, surgem projetos mais eficazes, personalizados, com identidade, obtendo um resultado mais satisfatório para as famílias beneficiadas.

De acordo com Silke Kapp (2018), a assessoria técnica precisa ultrapassar as noções de cliente, usuário e beneficiário, uma vez que, há tempos, a cidade é projetada pelos próprios moradores, vide a autoconstrução em favelas. Logo, não cabe ao arquiteto ser o impositor de ideias, uma vez que o projeto participativo contribui positivamente para o desenvolvimento da cidade, na medida em que é capaz de resignificar funcionalmente uma área que foi pensada pelos seus próprios usuários.

Analogamente, os grupos assessorados se submetiam aos arquitetos em troca de representação junto a prefeituras, bancos e outras instâncias com as quais não negociam sozinhos, seja por interdições objetivas ou constrangimentos subjetivos. De fato, essa é uma das razões mais comuns de grupos procurarem a assessoria técnica mesmo quando têm convicção de que não precisariam dela para equacionar espaços e construções. Menos mal se todos estivessem conscientes disso e a assessoria assumisse função advocacia sem impor serviços técnicos não de mandados. (KAPP, 2018, p. 5).

8.

Nos processos empíricos deste trabalho, esse termo foi utilizado pelas minorias sociais para designar a escuta a estes grupos com atenção e, ainda, ao ceder espaço de fala aos que, historicamente, nunca foram ouvidos.



Fonte: Carolina Kroff.

Figura 17. Terraço do edifício da Ocupação Vito Giannotti, 2019. No horizonte é possível notar o processo de gentrificação da Zona Portuária em contraste com a demanda por moradia na área central da cidade.

Conclui-se que os cursos de arquitetura e urbanismo de instituições de ensino superior podem tratar do tema como complementação à formação teórica de futuros arquitetos. Com supervisão, é possível se aproximar da realidade e ter a oportunidade de vivenciar o campo e discutir o que aprenderam no ambiente acadêmico. Assim, estudantes podem desenvolver a capacidade de mediação e treinar o momento de propor e de escutar, atuando horizontalmente em projetos participativos, como o exemplo de prática nas escolas de arquitetura da UFF e da UFRRJ.

Com base no trabalho empírico, é válido afirmar que, para avançarmos nos trabalhos de Assessoria Técnica para reconversão de imóveis abandonados em moradia, é urgente capacitar profissionais. Isso pode ser feito desde a atuação das escolas de arquitetura no ensino de teorias, métodos e práticas mais próximas à realidade e às demandas reais desse problema. Evidencia-se a necessidade de trazer experiências mais factíveis para o ambiente acadêmico, que correspondam à realidade do déficit habitacional brasileiro e a readequação de imóveis vacantes frente à demanda habitacional, ao invés de formar profissionais que foram ensinados apenas a projetar novos espaços com novos usos, desconsiderando a readequação de espaços pré-existent. Dessa forma, tais experiências podem contribuir para a formação de estudantes com habilidades para assessoramento técnico — área que vem sendo formalizada —, colaborando de forma real e concreta, com a alta demanda de apoio técnico às famílias em situação de emergência sócio-habitacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.

BASTOS, Thiago. *Autogestão e a luta pela desmercantilização da moradia: Uma experiência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Observatório de Metrôpoles, 2019.

BIANCA.LOBIANCO. Cinco mil imóveis estão abandonados no Rio: 300 deles somente no Centro. *O Dia*, 6 set. 2014. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-09-07/cinco-mil-imoveis-estao-abandonados-no-rio-300-deles-somente-no-centro.html>. Acesso em: 5, set. 2019.

BRASIL. Resolução nº 21 de 16 de agosto de 2007 / INSS - Instituto Nacional do Seguro Social. Autoriza alienação de imóveis ao Fundo de Arrendamento Residencial-FAR, representado pela Caixa Econômica Federal, para atendimento ao Programa de Arrendamento Residencial-PAR. *Diário Oficial da União*, 17 ago. 2006. Disponível em: <https://www.diariodasleis.com.br/busca/exibelinck.php?numlink=1-76-34-2007-08-16-21>. Acesso em: 20, set. 2021.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. *Programa Minha Casa Minha Vida: Entidades - Recursos FDS*. Documento on-line. Disponível em: https://www.caixa.gov.br/Downloads/habitacao-minha-casa-minha-vida/MANUAL_MCMV_ENTIDADES.pdf. Acesso em: 21, nov. 2021.

CHAMADA PÚBLICA 002/2018. *Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro*, 2018. Edital on-line. Disponível em: <http://www.caurj.gov.br/wp-content/uploads/2018/08/Edital-ATHIS.pdf>. Acesso em: 18, set. 2021.

CONSELHO CURADOR DO FUNDO DE DESENVOLVIMENTO SOCIAL. Resolução Nº 141, de 10 de junho de 2009. Regulamenta a utilização de recursos da União previstos no Art. 17 da MP no 459, de 25 de março de 2009, e no Art. 16 do Decreto no 6.819 de 13 de abril de 2009, criando o Programa Habitacional Popular - Entidades - Minha Casa, Minha Vida voltado ao atendimento das necessidades habitacionais de famílias de baixa renda, organizadas em cooperativas habitacionais ou mistas, associações e demais entidades privadas sem fins lucrativos. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 111, p. 79–80, 15 jun. 2009.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO: Governo de Minas Gerais. *Estatística e Informações: demografia e indicadores sociais - Déficit habitacional no Brasil: 2015*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2018. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=76871#>. Acesso em: 22, nov. 2021.

GOVERNO FEDERAL. *Caixa Econômica Federal*. Minha Casa Minha Vida - Habitação Urbana. Disponível em: <https://www.caixa.gov.br/voce/habitacao/minha-casa-minha-vida/urbana/Paginas/default.aspx>. Acesso em: 21, nov. 2021.

KAPP, Silke. Grupos sócio-espaciais ou a quem serve a assessoria técnica. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos Regionais*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 221–236, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/5605/pdf>. Acesso em: 24, out. 2019.

LEI INSTITUI A ASSISTÊNCIA TÉCNICA para habitação de interesse social na cidade do Rio de Janeiro. *Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 14, jun. 2019. Disponível em: <https://www.caurj.gov.br/lei-institui-a-assistencia-tecnica-para-habitacao-de-interesse-social-na-cidade-do-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 05, dez. 2021.

MINISTÉRIO DAS CIDADES. Portaria nº 163, de 6 de maio de 2016. Institui o Sistema Nacional de Cadastro Habitacional (SNCH) e aprova o Manual de Instruções para Seleção de Beneficiários do Programa Nacional de Habitação Urbana (PNHU), no âmbito do Programa Minha Casa, Minha Vida (PMCMV). *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 87, p. 117, 9 mai. 2016.

MINISTÉRIO DAS CIDADES. Portaria nº 660, de 14 de novembro de 2018. Dispõe sobre as diretrizes para a elaboração de projetos e estabelece as especificações técnicas mínimas da unidade habitacional e as especificações urbanísticas dos empreendimentos destinados à aquisição e alienação com recursos advindos da integralização de cotas no Fundo de Arrendamento Residencial - FAR, e contratação de operações com recursos transferidos ao Fundo de Desenvolvimento Social - FDS, no âmbito do Programa Minha Casa, Minha Vida-PMCMV. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 220, p. 105, 16 nov. 2018a.

MINISTÉRIO DAS CIDADES. Portaria nº 367, de 07 de junho de 2018. Regulamenta o Processo de seleção de propostas para participação no Programa Minha Casa, Minha Vida - Entidades - PMCMV-E. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 109, p. 165, 08 jun. 2018b.

PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. *Gestão Urbana SP*. Operação Urbana Consorciada Água Espraiada. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/estruturacao-territorial/operacoes-urbanas/oucae/>. Acesso em: 21, nov. 2021.

RIO DE JANEIRO (RJ). *Lei Municipal nº 6.614, de 13 de junho de 2019*. Institui a assistência técnica pública e gratuita para projeto e construção de habitação de interesse social para as famílias de baixa renda e dá outras providências. *Diário Oficial do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 33, n. 62, p. 3, 14 jun. 2019. Disponível em: <https://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/4171/#/p:3/e:4171>. Acesso em: 5, dez. 2021.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos Lugares: A colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boi Tempo, 2015.

SÃO PAULO (SP). *Lei Nº 13.260 de 28 De Dezembro de 2001*. Estabelece diretrizes urbanísticas para a área de influência da atual Avenida Água Espraiada, de interligação entre a Avenida Nações Unidas (Marginal do Rio Pinheiros) e a Rodovia dos Imigrantes, cria incentivos por meio de instrumentos de política urbana para sua implantação, institui o Grupo de Gestão, e dá outras providências. São Paulo: Legislação Municipal de São Paulo, 2001a.

SÃO PAULO (SP). *Lei Nº 15.416 De 22 de Julho de 2011*. Altera os arts. 3º, 22, 25 e 28 da Lei Nº 13.260, de 28 de dezembro de 2001, que aprovou a Operação Urbana Consorciada Água Espraiada. São Paulo: Legislação Municipal de São Paulo, 2001b.

SÃO PAULO (SP). *Decreto Nº 53.364 de 17 de Agosto De 2012*. Confere nova regulamentação à Lei Nº 13.260, de 28 de dezembro de 2001, que aprova a Operação Urbana Consorciada Água Espraiada, com as alterações introduzidas pelas Leis nº 15.416, de 22 de julho de 2011, e nº 15.519, de 29 de dezembro de 2011; revoga os Decretos nº 44.845, de 14 de junho de 2004, nº 47.316, de 26 de maio de 2006, nº 51.277, de 4 de fevereiro de 2010, nº 51.914, de 9 de novembro de 2010, nº 52.879, de 27 de dezembro de 2011, bem como os artigos 77 a 81 do Decreto nº 50.995, de 16 de novembro de 2009. São Paulo: Legislação Municipal de São Paulo, 2012.

SÃO PAULO (SP). *Lei Nº 16.975 De 3 de Setembro de 2018*. Aprova o Plano Urbanístico Complementar do Setor Chucri Zaidan da Operação Urbana Consorciada Água Espraiada, nos Distritos de Santo Amaro e Itaim Bibi, altera a Lei Nº 13.260, de 28 de dezembro de 2001, e dá outras providências. São Paulo: Legislação Municipal de São Paulo, 2018.

SILVA FILHO, Ernesto Batista da. Empreendimentos do Programa Minha Casa, Minha Vida. Empreendimentos pertencentes a Carteira do PAC. Data de referência março/2012. - escala 1:1.000.000. Sistema de referência: SIRGAS2000. Dados cartográficos. *Portal Brasileiro de Dados Abertos*, 19 abr. 2015. Última atualização: 12 jun. 2018. Disponível em: https://dados.gov.br/dataset/mpog_mcmv. Acesso em: 20, mar. 2019.

VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antônio. Lições da Rua: O que um racionalista pode aprender no Catumbi. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 67–79, 1983.



AS RUÍNAS DO SUMARÉ¹

**ALICE DE SAN TIAGO
DANTAS QUENTAL SION**

Arquiteta e urbanista pelo
Departamento de Arquitetura e
Urbanismo da PUC-Rio

Contato: alicegsion@gmail.com

MARCOS FAVERO

Arquiteto professor do Departamento
de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio

Contato: favero@puc-rio.br

1.

Artigo derivado de SION, Alice. As Ruínas do Sumaré. Orientação: Marcos Favero; Michel Masson. Trabalho de Conclusão de Curso (Arquitetura e Urbanismo) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Introdução

Considerando a indiscutível importância da preservação ambiental, porém tendo em mente o que significa uma abordagem preservacionista de caráter destrutivo à ocupação humana, este artigo propõe uma reflexão sobre lugares caracterizados pela coexistência de infraestruturas e reservas naturais. A pesquisa parte do pressuposto de que essa não deve ser tida como a única solução para a preservação dessas áreas e, assim, retrata estratégias vinculadas ao âmbito do projeto como possibilidades para lidar com esse cenário. Tendo como pano de fundo a ideia de paisagem como agente cultural, a discussão proposta se faz valer principalmente de aspectos relacionados à obsolescência de infraestruturas resultantes do avanço tecnológico. Portanto, explora a apropriação dessas construções em contraposição ao padrão de apagamento da memória urbana, decorrente de algumas atitudes preservacionistas, que, em diversas situações, denotam certo anacronismo frente à realidade das cidades contemporâneas.

Como parte de uma especulação crítica, além de reflexão de índole teórica e estudos de caso construídos, este artigo se desenvolve em torno do Morro do Sumaré, no Rio de Janeiro. A narrativa apresentada considera a existência — e a indefinição de futuro — das torres de telecomunicação ali presentes, indicando a possibilidade de, quando se tornarem obsoletas, deixarem de ser apenas a representação de uma memória dos antigos ideais de progresso e transformarem-se em material para uma intervenção. O caso do Sumaré é utilizado como entrada para uma discussão a respeito de como repensar infraestruturas que contribuíram para o processo de urbanização das cidades. A incerteza que rodeia a sua existência e, ao mesmo tempo, a abordagem proposta pelos agentes políticos do local sinalizam um encaminhamento para o abandono e esquecimento. No entanto, o arruinamento faz parte da construção da paisagem, pois os espaços estão expostos à transformação temporal que acompanha as mudanças e avanços da sociedade. Compreender que esse é um processo usual na história das cidades põe em xeque que o resultado deva ser sempre o descarte ou uma preservação rígida, dependendo do valor que se dá ao objeto ou local.

Exemplos existentes de reapropriação de edificações e infraestruturas ilustram possibilidades de olhar para a história do local de modo crítico, mas, ao mesmo tempo, sem retirar parte da sua identidade. Um deles é o caso do Parque da Juventude (2013), em São Paulo, criado a partir do antigo Complexo Penitenciário do Carandiru. Esse é um lugar indiscutivelmente vinculado à memória da violência, cujo ápice foi o massacre de presos em 1992 (PEREIRA, 2017). O projeto, elaborado pela paisagista Rosa Kliass, em parceria com o escritório de arquitetura Affalo e Gasperini, transformou o complexo em um espaço público que se caracteriza pela presença de certa memória do que já esteve ali, porém resignificada pelas qualidades paisagísticas e programáticas da intervenção (Figura 1). De fato, a reapropriação do Penitenciário do Carandiru demonstra como, mesmo em locais que carregam memórias de autoritarismo, existe possibilidade de transformação.

“[...] ideia de paisagem como agente cultural [...]”

2.

Entende-se desse modo a proposta para a preservação do Parque Nacional da Tijuca elaborada pelo Ministério do Meio Ambiente e Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, para quem a remoção de torres e equipamentos de telecomunicação da área é parte primordial para a preservação natural (MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, 2012).

3.

A iniciativa foi desenvolvida a partir de um concurso público promovido pelo Governo de São Paulo visando à transformação do sítio. O projeto de Kliass se utilizou de uma nova vegetação para desenvolver limites e espaços sombreados; as ruínas das antigas construções foram integradas à nova circulação do parque, tornando-se espaços de contemplação; a intervenção modificou a relação das pessoas com essa paisagem por meio de um percurso que remete às marcas do local e avista a fauna e flora existente. O conjunto não só propõe uma resignificação do antigo complexo penitenciário, mas possui um impacto no entorno: a intervenção urbanística, que ligou o parque com a linha de metrô, permitiu o deslocamento dos moradores de outras regiões para o local.

No caso do Sumaré, sua trajetória e presença na paisagem já são marcadas por dois movimentos antagônicos e que engendram um conflito sobre a memória desse local: primeiro, de progresso tecnológico e, em seguida, de preservação ambiental. A questão reside na relevância de se manter as infraestruturas instaladas após a sua obsolescência, uma vez que são projetos de ocupação impositiva sobre o ambiente natural e que não levam em conta seus impactos ambientais. Porém, essa própria ocupação passível de crítica também é parte da história do Sumaré e da sua identidade. A resignificação do espaço do Carandiru exemplifica, então, uma possibilidade de lidar com a paisagem, construída e natural, de modo compatível à realidade do Sumaré, sem reduzir o debate à alternativa preservacionista que predomina até o momento. Mesmo sem um prazo para o término do arruinamento das estruturas de telecomunicação, este artigo considera que o caso do Sumaré pode ser usado para contribuir ao debate em torno da relação entre paisagem, ruína e obsolescência.



Figura 1. Integração entre resquícios do antigo Complexo Penitenciário do Carandiru e vegetação no Parque da Juventude, São Paulo, 2010.

Fonte: Peter Louiz, Wikimedia Commons.

1. Sumaré

O Morro do Sumaré está localizado dentro do Parque Nacional da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro, no setor da Serra da Carioca, a 700 metros de altitude em relação ao nível do mar. O sítio é caracterizado por uma relação conflituosa entre a administração do Parque e as empresas de telecomunicação que são responsáveis por operar ali cerca de 18 torres de transmissão (G1 RIO, 2020). Essa infraestrutura atende exclusivamente ao município do Rio de Janeiro, porém, no país, existem 22 situações análogas a do Sumaré, que marcam a incompatibilidade entre estações de telecomunicação e unidades de conservação (MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, 2012). O conflito presente no Sumaré se dá devido ao contraste ideológico entre o progresso, presente pela ocupação das infraestruturas a partir dos anos 1950, e a preservação, que propõe a remoção das torres de telecomunicação em um plano denominado como ordenamento.▣

Na metade do século XX, decretos presidenciais (1956–1973) autorizaram a instalação das primeiras torres de radiocomunicação e TV no Parque Nacional da Tijuca (FERNANDES, 2013). O Morro do Sumaré foi escolhido em função do seu posicionamento privilegiado, tendo proximidade com diferentes áreas da cidade, e também pelas características topográficas, possibilitando a difusão de sinais de imagem e som (Figura 2). Nos anos seguintes, a fiscalização no sítio foi inexistente, possibilitando uma apropriação desordenada do solo e a intensificação da ocupação de torres de transmissão na cumeada das encostas (FERNANDES, 2017).

Para a instalação das novas estruturas, as respectivas empresas terraplanaram alguns pontos no cume do morro, ocasionando instabilidade nas encostas e afetando também a cobertura vegetal. O Primeiro Plano de Manejo do Parque Nacional da Tijuca (BRASIL, 1981)▣ estabeleceu um zoneamento da área e determinou a retirada gradual das empresas que não atendiam ao interesse social e utilidade pública. Nesse contexto, foram tomadas medidas que revogavam a permissão de uso das áreas e espaços concedidos para as estruturas e instalações físicas.

Em maio de 1996, a Fundação Instituto de Geotécnica do Município do Rio de Janeiro (GEO-RIO), em parceria com a Fundação Parques e Jardins (FPJ), deu início ao restauro da vegetação da Estrada do Sumaré (bairro do Rio Comprido) como parte de um projeto de reflorestamento estabelecido na cidade (SECRETARIA MUNICIPAL DE MEIO AMBIENTE, 2021).▣ O projeto se inspirou em uma iniciativa criada em 1861 pelo Major Gomes Acer para as áreas que sofreram devastação no início do século XIX em função do plantio do café. Ao reintroduzir espécies nativas e criar corredores de recuperação ecossistêmica, seu objetivo era a revitalização dessas áreas no longo prazo (RELEMBRE A HISTÓRIA DO PNT, 2020). A noção de paisagem por trás do projeto de reconstrução da natureza já aparecia vinculada a certo viés ecológico — a proteção conservadora da fauna e flora local.

4.

A análise do histórico de ocupação do Morro do Sumaré foi feita a partir dos Planos de Manejo do Parque Nacional da Tijuca (BRASIL, 1981; FIGUEIRA et al., 2008), das Notas Técnicas realizadas pelo ICMBio (FERNANDES, 2013; FERNANDES, 2017; ADVOCACIA GERAL DA UNIÃO, 2019) e o relatório do GTI (MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, 2012).

5.

A Lei Nº 6.938, de 31 de agosto de 1981 (BRASIL, 1981) elaborou uma Política Nacional do Meio Ambiente, criando também o Sistema Nacional do Meio Ambiente (SISNAMA), uma estrutura estatal de gestão ambiental. O Primeiro Plano de Manejo do Parque Nacional da Tijuca fez parte do conjunto de medidas proposto por esse documento.

6.

Sobre a realização do programa de reflorestamento e preservação das encostas, ver: RIO DE JANEIRO (RJ). *Decreto nº 6787 de 2 de julho de 1987*. Institui o Programa de Reflorestamento e Preservação de Encostas e dá outras providências. Rio de Janeiro: Legislação Municipal do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/1987/678/6787/decreto--6787-1987-institui-o-programa-de-reflorestamento-e-preservacao-de-encostas-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 17, nov. 2021. A partir disso, foram instaurados projetos de restauração da vegetação em diversas áreas da cidade. O Projeto Refloresta Rio (SECRETARIA MUNICIPAL DE MEIO AMBIENTE, 2021) é realizado pelo grupo homônimo, responsável atualmente por realizar projetos de reflorestamento acompanhado pela Equipe Técnica da Prefeitura do Rio de Janeiro.



Figura 2. Registro das primeiras ocupações no Sumaré, 1955.

Fonte: Museu Nacional.



Figura 3. Registro do Ordenamento feito pelo ICMBio, Parque Nacional da Tijuca, 2016.

Fonte: Daniel Torfoll (geógrafo responsável pelas visitas técnicas no Sumaré).

No entanto, como as medidas de contenção se mostraram não efetivas, foi elaborado um segundo Plano de Manejo em 2008 (FIGUEIRA et al., 2008), que buscava, dentre os seus objetivos, o controle da degradação ambiental causada pelas empresas de telecomunicação na região. Essa revisão definiu a área como Zona de Uso Conflitante devido à incompatibilidade presente entre os interesses das empresas e os objetivos da área de proteção ambiental em que elas se inserem. Além disso, foi determinado um processo de redução e ordenamento (Figura 3) visando à remoção total a longo prazo, mesmo considerando parte das estruturas do Sumaré como de utilidade pública. O intuito era também regularizar as atividades na região e estabelecer um novo modelo de compensação monetária pelas ocupações das estruturas de telecomunicação (FIGUEIRA et al., 2008).

Como parte das ações feitas pela administração do Parque Nacional da Tijuca ao longo dos anos, estão os termos de ajustamento de conduta estabelecidos com o Ministério Federal. O Termo de Ajustamento (MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, 2016) deu continuidade ao processo de ordenamento da região com a intenção de mitigar os impactos causados pelas instalações das torres, como, por exemplo, o desmatamento e pavimentação de uma área superior a 30.000m², os deslizamentos causados por aterros e alterações na rede de drenagem natural e o vazamento de óleo dos geradores e efeitos da radiação eletromagnética ao sistema biológico.

O Termo de 2016 (MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, 2016) também decretou a retirada das empresas, a destruição de pequenas edificações e a remoção de uma estrutura de concreto abandonada. Além disso, foi determinado, pelo Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), que as empresas deveriam assumir uma responsabilidade social pelos danos ambientais derivados de atividades econômicas, incluindo o pagamento de uma multa. O valor a ser pago seria proporcional à altura de suas respectivas antenas e área ocupada, também levando em conta a especulação imobiliária na região do Alto da Boa Vista (FERNANDES, 2017). Ainda, a partir da regularização dos sítios, foi observado que os contratos entre as empresas no Sumaré alcançam milhões de reais devido ao comércio ilegal de espaços para instalação das torres (FERNANDES, 2013) — o que gera um questionamento a respeito do poder e da pressão político-financeira que as empresas exercem para permanecer no local.

Por sua vez, como resposta às ações tomadas pelo Parque Nacional da Tijuca, as empresas de telecomunicação argumentaram que a infraestrutura só poderia ser retirada se fosse substituída por outro tipo de sistema. Essa justificativa sugere que o arruinamento das estruturas só poderia ser efetivado por meio de uma obsolescência, ou seja, mediante a implementação de uma nova tecnologia, instalada em outro lugar, capaz de desempenhar a mesma função que as antenas do Sumaré (FERNANDES, 2017).

Todavia, a situação é ainda mais complexa, uma vez que o interesse das empresas não parece estar em se retirar do local e substituir os equipamentos, mas o oposto. A falta de movimentação por parte das empresas indica ser vantajoso permanecer no Sumaré, tanto pela localização privilegiada quanto pelos gastos já realizados em construir a infraestrutura no local. Ademais, é necessário associar a esses aspectos a especulação proveniente do comércio ilegal de espaços entre as empresas gestoras e usuárias.

Mesmo que ainda não seja possível a eliminação das fontes de poluição eletromagnética, as empresas são responsáveis por gerenciar as emissões a fim de minimizar os impactos na região. Em 2021, o processo de ordenamento continua, deixando estruturas abandonadas e vazios no local. Esses vestígios indicam que, em uma eventual retirada de todas as estruturas no futuro, o que restaria seriam as marcas do passado — sobretudo considerando que a administração do Parque se posiciona a favor da retirada, mas não propõe qualquer estratégia para uma realidade pós-remoção. Sendo assim, faria sentido apenas restaurar a vegetação e simular uma paisagem que esconderia os acontecimentos dos últimos 59 anos?

As torres caracterizam a imagem do morro do Sumaré e o diferenciam dos demais morros, assim como o Cristo Redentor no morro do Corcovado. Em função da localização privilegiada, o Sumaré avista diferentes partes do Rio de Janeiro e, ao mesmo tempo, é visto de diferentes pontos da cidade (Figura 4). Todavia, o local possui um forte potencial para continuar a ser um sítio exclusivo e inacessível controlado por empresas públicas e privadas. Como o encerramento das atividades das empresas de telecomunicação é uma medida em longo prazo, ainda sem uma definição clara, coloca-se a questão: O que fazer com o Sumaré?



Fonte: Acervo dos autores.

Figura 4. Vista do Sumaré da Quinta da Boa Vista, 2019.

7.

Dentre as operadoras de serviço de utilidade pública associadas à telecomunicação estão: Furnas, Light, Polícia Federal, Tribunal de Justiça, DETEL, Ministério da Saúde e Comando da Marinha.

8.

A propagação de ondas eletromagnéticas produz efeitos cancerígenos gerando graves consequências à saúde e à biodiversidade da área (FERNANDES, 2017).

9.

O Alto da Boa Vista é um bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro que engloba a região habitável mais alta do Maciço da Tijuca e o Morro do Sumaré.

Em 13 de agosto de 2020, foi assinado um termo de compromisso de utilização da área do Sumaré entre o ICMBio, Ministério Público Federal, Associação de Rádio e Televisão do Rio de Janeiro e Advocacia Geral da União (AGU) (G1 RIO, 2020). O acordo regulariza a presença das empresas de telecomunicação por meio de pagamento à União. Foi definido que as empresas devem pagar anualmente mais de R\$5 milhões pela estadia no Sumaré e pelos impactos ambientais causados. Além disso, o compromisso estabelece que as emissoras terão 10 anos para apresentar um projeto de redução de suas áreas e estruturas e realizar ações concretas para garantir a remoção completa da infraestrutura.

O Ministério Público alegou que o intuito do acordo é diminuir o impacto direto e indireto das estruturas no local. No entanto, observa-se que não é mencionado o que será feito com os R\$5 milhões a serem arrecadados anualmente — esse valor será revertido para o Parque Nacional da Tijuca? O pagamento e a remoção a longo prazo são as soluções propostas pelo governo e pelo ICMBio e, para a mídia, o conflito foi resolvido (G1 RIO, 2020). Contudo, esse acordo aparenta ter servido apenas para acelerar o arruinamento da infraestrutura, sendo a única mudança concreta nessa situação o custo de ocupação arcado agora pelas empresas.

Como consequência, a infraestrutura existente no Morro do Sumaré sofre um arruinamento sem prazo para o seu término.¹⁰ O local já acumula destruições e remoções de parte das estruturas pertencentes ao complexo, deixando inúmeros vestígios no local. As empresas de telecomunicação justificam que as atividades só poderiam ser encerradas e, portanto, o Sumaré só poderia “parar de funcionar”, mediante a implementação de uma nova tecnologia. Ou seja, ao que tudo indica, o arruinamento dessa infraestrutura é motivado tanto pela proteção do meio ambiente, nos moldes defendidos pelo ICMBio, quanto por um modelo de progresso que funciona por meio da substituição mediada pelo desenvolvimento tecnológico. Nesse caso, os dois caminham juntos, como polos opostos e presentes em diferentes momentos da temporalidade do Sumaré, fadado às incertezas que o futuro aguarda.

2. Paisagem e Ruína

Em *Recovering Landscape as a Critical Cultural Practice*, James Corner (CORNER e HIRSCH, 2014, p. 111–129) elabora uma revisão crítica da noção de paisagem, identificando-a como processo temporal. Corner compreende tanto a natureza quanto os elementos culturais construídos como parte desse processo, posicionando-se a respeito da separação feita por alguns ambientalistas entre natureza e cultura. Sendo assim, aponta que, apesar da preservação da natureza ser algo indiscutivelmente necessário, reparar e evitar danos ambientais não é o suficiente para a recuperação da paisagem enquanto determinados “modos culturais”¹¹ permanecerem inalterados.

Pela ótica de Corner, faz-se oportuno trazer para a discussão o caso do Sumaré. Mesmo considerando o reflorestamento como uma “natureza construída”, é inevitável pontuar que os esforços para preservar a biodiversidade local não levam em conta o aspecto cultural vinculado à construção da infraestrutura de telecomunicação na cidade. Esse tipo de ocupação fez parte de um projeto de desenvolvimento empreendido por vários países nos anos 1950, seguindo a expansão e disseminação da informação por rádio, telefone e televisão. Essa infraestrutura é, na verdade, o suporte que permite o consumo da cultura contemporânea — com sua efetiva materialização fazendo parte de uma evolução tecnológica. Tanto o seu processo de construção quanto de arruinamento fazem parte do arco temporal dessa paisagem e pertencem a um determinado modo de urbanização. Portanto, apagar essa história é impossibilitar uma reflexão sobre como ressignificar essa infraestrutura, ou, no limite, esse lugar.

Voltando à reflexão de Corner, sempre tendo em mente o Sumaré, é necessário apontar outra questão relevante: a retomada da crítica proposta por Rosalind Krauss em *A Escultura no Campo Ampliado* (1979, p. 30–44). Segundo o arquiteto-paisagista, o ensaio de Krauss caracteriza um momento essencial para a *Landscape Architecture*¹² a partir da revisão da separação entre arquitetura, escultura e paisagem (CORNER e HIRSCH, 2014, p. 113). Corner identifica a emergência da *Land Art*¹³ nos anos 1970, como um fator contribuinte para a ideia de recuperação da paisagem (CORNER e HIRSCH, 2014, p. 117). A *Land Art* utiliza a paisagem como meio (medium) material e teórico, composto por processos naturais, códigos e linguagens da cultura e relações sociais do ambiente. Um instrumento para se repensar a cultura, não apenas pelo aspecto físico e da experiência, mas pelo conteúdo mental, a capacidade de conter e expressar ideias.

10.

A Advocacia Geral da União (2019) e a última atualização do conflito através do Termo de Compromisso, de 13 de agosto de 2020, indicam que ainda não há uma definição do prazo final de arruinamento das infraestruturas do Sumaré.

11.

Corner se utiliza desse termo para se referir a um processo de urbanização caracterizado por uma modernização acelerada e movida por ideais progressistas

12.

Do inglês, “arquitetura da paisagem”.

13.

Do inglês, “arte da terra”.



Fonte: Dyego Rodrigues.
Figura 4. Vista do Sumaré da Quinta da Boa Vista, 2019.



Figura 6. Vista aérea do processo de arruinamento da torre, 2016.

Nesse sentido, é compreensivelmente difícil para muitos imaginar a paisagem como uma mídia inovadora que, de alguma maneira, poderia deslocar os aspectos mais convencionais e regressivos da sociedade e, ao mesmo tempo, reorganizar esses elementos da maneira mais libertadora e enriquecedora. (CORNER e HIRSCH, 2014, p. 113, tradução própria)

Robert Smithson, um dos artistas dessa vanguarda, explorava em suas obras sítios que foram alterados pela indústria, urbanização ou por catástrofes naturais. Smithson percebia o pensamento como potência de transformação de um local em lugar a partir da resignificação dos elementos preexistentes. Suas obras buscavam romper com os limites entre arte e natureza pela expansão do conceito de escultura por meio da paisagem, trazen-

do uma nova noção de tempo e espaço. Em outras palavras, configuravam uma experiência caracterizada por um processo de acúmulo de eventos naturais e culturais, abertas à transformação e interpretação e sujeitas a um fenômeno espaço-temporal. O artista explorava o aspecto ficcional da paisagem por meio da recriação do sítio através da escrita e do deslocamento do seu corpo no espaço.¹⁴ Suas narrativas eram acumuladas em um estado de deriva como experiência da paisagem, utilizando fotografia, materiais locais, elementos da construção civil, a escrita e, principalmente, sua própria imaginação.

No texto *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, Smithson ([1967] 2001, p. 164) identifica elementos da construção civil como monumentos que representam o processo de construção da cidade: Monumento da Caixa de Areia (1967), Monumento da Ponte entre Bergen County e Passaic County



Figura 7. Demolição do corpo da torre durante o processo de arruinamento, 2016.

(1967) e Monumento do Cano (1967).¹⁵ De fato, as estruturas industriais não se referem a um acontecimento histórico específico, sua denominação constata o posicionamento do artista frente a esses elementos. Mais especificamente, trata-se de uma investigação a respeito do caráter de não-lugar de Passaic, Nova Jersey. Smithson constrói uma narrativa a respeito de objetos pertencentes a um processo de arruinamento de edificações que ainda seriam construídas.

Ao longo das margens do rio Passaic, havia vários monumentos menores, tais como suportes de concreto que sustentavam a parte traseira de uma nova rodovia em processo de construção. River Drive estava parcialmente em obras e parcialmente intacta. (SMITHSON, [1967] 2001, p. 164)

14.

Essa leitura da abordagem artística de Smithson foi feita a partir do estudo de suas obras e também de textos como: Smithson ([1967] 2001, [1968] 1996a, [1972] 1996b).

15.

Para as fotografias de Smithson incluídas em seu texto, ver: THE MONUMENTS OF PASSAIC. Holt/Smithson Foundation. Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic>. Acesso em: 21, dez. 2021.

De maneira análoga, pode-se observar que as torres existentes no Sumaré também são elementos que representam um processo de construção movido por ideais de progresso (Figura 5). Essas estruturas se apoiam sobre a topografia nos pontos altos do morro, colocando-se como símbolo de uma sociedade movida pelos meios de comunicação. Assim como o Cristo Redentor, têm um caráter monumental devido à sua localização e verticalidade.

Enquanto o Cristo foi construído em 1931 para ser visto como monumento — um símbolo do cristianismo que abraça a cidade do Rio de Janeiro —, as torres de telecomunicação nunca tiveram acesso franco, nem compartilham de qualquer tipo de prestígio. Ambos se localizam no Parque Nacional da Tijuca e se estabelecem como parte daquela paisagem, porém, o Cristo é conhecido como símbolo da cidade e as estruturas são anti-monumentos. Impo- nentes, porém, condenadas ao arruinamento pelo processo de ordenamento que vem sendo implementado desde o início dos anos 1980 pela organização do Parque Nacional da Tijuca.

Sumaré já é ruína — caracterizada tanto pelas construções removidas quanto por uma paisagem em processo de destruição. Os restos de demolição se materializam desde o início da intensificação da ocupação, devido aos conflitos de interesse entre as empresas de telecomunicação e a organização do Parque Nacional da Tijuca. O processo de arruinamento da infraestrutura é gradual, reflete questões políticas presentes na área e simultaneamente deixa a expectativa de um futuro término. Como parte do ordenamento da região, foi decretado em 2016 a retirada da torre de concreto da Rádio Jornal do Brasil (JB FM) e de outras construções e estruturas presentes no local (FERNANDES, 2017). No entanto, pode-se dizer que o processo de arruinamento da torre começou na sua própria construção, quando, em 1980, foi abandonada devido a um acidente de trabalho e nunca foi concluída.



Fonte: Luiz Gustavo Costa (funcionário da JB FM).

Figura 8. Demolição da base durante o processo de arruinamento da torre, 2016.

16.

Por meio do Termo de ajustamento de conduta de 2016 (MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, 2016), desenvolvido pela administração do Parque Nacional da Tijuca junto com o Ministério Federal, foi feito um acordo entre a organização do Parque e os responsáveis pela JB FM, que terminou a demolição da torre.

Anteriormente, a torre aparecia de forma imponente na paisagem, reforçando os vestígios da ação humana (Figuras 7–10). Hoje, o que se vê é o vazio deixado pelo arruinamento e as sombras das árvores sobre o sítio. Os resquícios da base circular no piso de concreto marcam a memória de uma arquitetura que um dia ali existiu e das transformações do lugar. O conceito de “panorama zero” definido por Smithson (1967, p. 165) para caracterizar a paisagem do subúrbio norte-americano possivelmente pode ser aplicado ao Morro do Sumaré.

Esse panorama zero parecia conter ruínas às avessas, isto é, todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da “ruína romântica” porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas. (SMITHSON, [1967] 2001, p. 165)

Essa relação se estabelece pelo fato desse lugar estar sujeito a um desmoronamento, ao mesmo tempo em que a infraestrutura de telecomunicação permanece em funcionamento. Ou seja, as estruturas do Sumaré, assim como os elementos de Passaic, não seguem o padrão da ruína romântica, pois o seu arruinamento tem início antes mesmo do seu sucateamento. Do mesmo modo, essa transformação faz parte de um pensamento de cidade que enxerga o apagamento de conflitos como solução para a construção de novos futuros.

“[...] as estruturas são anti-monumentos [...]”



Fonte: Acervo dos autores.

Figura 9. Vazio deixado após o processo de arruinamento da torre, 2019.

3. Infraestrutura, Obsolescência e Ressignificação

O interesse por estruturas industriais também aparece na obra dos fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher. O casal é amplamente reconhecido por suas séries de fotografias que exploram diferentes infraestruturas a partir de categorias baseadas na função dos objetos, como por exemplo: Torres de Refrigeração (1967), Poços de Mineração (1974), Tanques de Gás (1965–2009), Torres de Água (1962–2009), Bunkers de Carvão (1966–1999). A partir de 1959, os fotógrafos observaram as transformações que a indústria estava sofrendo, apontando para a obsolescência e demolição de construções e instalações. A documentação, referida como enciclopédica (ZIEGLER, 2015), não só registra as estruturas industriais como também a decorrente mudança nas suas formas em função do avanço da técnica de construção.¹⁷

Os nove exemplos de Torres de Água (1988) transformaram a especificidade das torres individuais em uma variação da forma e ao mesmo tempo estabeleceram uma tipologia.¹⁸ Na época, o trabalho influenciou a maneira como esses elementos eram vistos dentro do mundo da arte, marcando uma ressignificação de objetos mundanos a partir de sua relação com a escultura e a arquitetura. De fato, o recorte da linha do horizonte nas imagens afeta a percepção de escala da infraestrutura, fazendo com que o seu entendimento seja mais abstrato. Além disso, os Becher documentavam as estruturas sobre as mesmas condições físicas, com longo tempo de exposição, céu nublado, luz opaca, e a ausência da presença humana (Figura 10). A imagem das Torres proposta pelo casal fortalece o aspecto formal do objeto em detrimento do seu respectivo uso.

A repetição sistemática desses elementos evidencia as suas variações formais e enfatiza o conteúdo, chamando atenção para estruturas industriais que constituem a paisagem, mas que muitas vezes poderiam passar despercebidas pela sua banalidade. As fotografias atraem a visão do observador para estruturas associadas às indústrias do gás, aço e carvão, incentivando a reflexão sobre as variações da forma industrial. De certa maneira, elas preservam o modo de vida da época e os seus avanços tecnológicos que já estavam em processo de mudança. Com o passar do tempo, o olhar para as fotografias passa a acompanhar nostalgia e um sentimentalismo em relação às estruturas obsoletas. Em Tanques de Gás (1965–2009), a sequência de gasômetros esféricos atrai a atenção para a cor das estruturas e para as diferentes posições das escadas de apoio que envolvem os tanques. As imagens são dispostas sem um valor hierárquico e a estrutura individual serve para a compreensão da tipologia. Em suas variações, observa-se as diferentes proporções entre os eixos estruturais e o envelopamento entre aço e concreto.¹⁹

As fotografias de Bernd e Hilla Becher inspiraram gerações de artistas a desenvolverem um novo olhar sobre paisagem e infraestrutura. No projeto *Ruin or Rust* (2020),²⁰ o fotógrafo Francesco Russo documenta reservatórios de gás que durante o século XIX se tornaram extremamente presentes na paisagem britânica. As infraestruturas eram responsáveis por grandes volumes de armazenamento de gás de cidade, produto da gaseificação de carvão. No entanto, com a descoberta do gás natural, em 1965, a indústria baseada no carvão entrou em declínio. Consequentemente, os reservatórios de gás se tornaram obsoletos e sujeitos ao arruinamento (Figura 11). O objetivo do trabalho de Russo é investigar o desmonte dessas estruturas e a sua relação com o contexto e a sociedade (*RUIN OR RUST*, 2020), trazendo a questão: Estariam os gasômetros desaparecendo?

As imagens de Russo se diferenciam daquelas realizadas pelos Becher, pois demonstram a relação entre as estruturas e o seu entorno. Por mais que o enfoque esteja no registro da infraestrutura, o modo como ele é feito valoriza a relação do objeto como pertencente ao seu contexto, permitindo ao observador compreender a escala monumental dessas infraestruturas em relação às demais construções da cidade. O trabalho não se materializa apenas nos registros fotográficos, mas também na pesquisa acerca do destino dos gasômetros. Russo (*RUIN OR RUST*, 2020) aponta que metade das 40 estruturas presentes em Londres foram demolidas nos últimos anos, ameaçadas pela valorização dos terrenos ocupados pela especulação imobiliária da região.

“[...] elas preservam o modo de vida da época e os seus avanços tecnológicos que já estavam em processo de mudança.”



Fonte: Luiz Gustavo Costa (funcionário da JB FM). Kraftzentrale Landschaftspark Duisburg-Nord, CC BY-SA 4.0

Figura 10. Bernd e Hilla Becher, tipologias de torres de água, fotografias expostas na fachada do edifício Kraftzentrale no parque Landschaftspark Duisburg-Nord, Duisburg, Alemanha, 2004.

17.

A contextualização das obras de Bernd e Hilla Becher, estabelecida nesta seção, tomou como base a entrevista feita por Ziegler (2015).

18.

Na conversa com Ziegler (2015), o casal Becker aponta o processo de junção das fotografias em preto e branco e o uso de molduras quadradas dispostas em fileiras como aspectos que reforçam um padrão de repetição, contribuindo para a ideia de tipologia.

19.

A análise da obra *Tanques de Gás* (1965–2009) teve como referência Bernd and Hilla Becher (on-line), em *The Art Story*.

20.

O nome do Projeto faz referência a PICON, Antoine. *Anxious Landscape: From the ruin to rust*. Tradução: Karen Bates. *Grey Room*, n. 1, p. 64–83, outono 2000. O artigo de Picon, professor do departamento de História da Arquitetura e Tecnologia da Universidade de Harvard, estabelece uma comparação entre o arruinamento de infraestruturas e ruínas históricas.



Fonte: Francesco Russo.

Figura 11. Ruin or Rust: Haggerston Gasworks, 2020.

O artista propõe uma reflexão a respeito da memória relacionada a essas estruturas da era industrial e de seu potencial de ressignificação dentro do tecido urbano, podendo ser transformadas em espaços públicos (RUIN OR RUST, 2020). Um retrato desse tipo de abordagem é a reapropriação dos gasômetros de King's Cross, Londres, pelo escritório Wilkinson Eyre Architects, em 2017 (Figura 12). O projeto ocupou três gasômetros com unidades de uso misto, fazendo com que a estrutura original de aço seja mantida como um exoesqueleto que envolve os novos edifícios. O gasômetro remanescente foi desenvolvido pelo escritório Bell Phillips Architects como um parque público criado dentro da área da antiga estrutura.

Outro exemplo de intervenção em estruturas da era industrial é o Gas Works Park (1975), em Seattle, Washington. A área, hoje

ocupada por um parque urbano, costumava ser uma importante fábrica de gás sintético, uma fonte de energia essencial para a cidade (Figura 13). Em 1965, energias alternativas passaram a ser priorizadas e, com isso, a fábrica foi fechada. Mesmo com o encerramento das atividades, o impacto ambiental proveniente da indústria ainda deixava vestígios. O processo de transformação da área, buscando recuperar a região da degradação ambiental e, ao mesmo tempo, valorizando a relevância da infraestrutura na história da cidade, foi feito pelo paisagista Richard Haag. O trabalho foi elaborado em conjunto com a comunidade local, através de reuniões comunitárias que serviam como palco de discussão das ideias e de abertura para sugestões da população.²¹

O projeto foi considerado extremamente inovador ao incorporar as estruturas originais da fábrica como ruína e elementos convertidos para fins recreativos. Além disso, a participação da comunidade no desenvolvimento do parque foi um dos fatores que contribuíram para a mudança de percepção das pessoas sobre essa paisagem pós-industrial. Essa inclusão no processo criativo permitiu que a transformação elaborada por Hagg fosse vivida na memória dos moradores de Seattle, fazendo com que se sentissem também responsáveis e pertencentes a esse espaço (GOLDEN, 2019).

O Gas Works Park possivelmente pode representar a definição de paisagem cultural formulada por James Corner (CORNER e HIRSCH, 2014, p. 113). É possível inferir, por meio da análise do parque, que ele é compreendido em sua totalidade como uma mistura de diferentes tempos. As estruturas do passado permanecem como memória, mas também como entretenimento para as crianças que brincam no parque, assim como toda a área que o constitui, que está sujeita a uma diversidade de atividades que ocorrem ali diariamente. É uma outra forma de se olhar para o passado. A importância que as antigas fábricas tinham para a cidade se mantém, porém, essa área é agora uma referência de espaço público em Seattle (Figura 14).

21.

Para mais sobre as transformações que ocorreram no Gas Works Park ao longo do tempo, ver Golden (2019).

Figura 12. Ruin or Rust: King's Cross Gas Holders, 2020.



Fonte: Francesco Russo.



Figura 13. Área da Antiga Fábrica de Gás Sintético, Lake Union, 1935.



Figura 14. Gas Works Park, Seattle, 2009.

Similarmente, o IBA Emscher Park (Figura 15) em Ruhr, na Alemanha, representa uma transformação de infraestruturas que concilia aspectos ambientais com estruturas de valor histórico. A região de Ruhrgebiet, onde o parque é localizado, foi caracterizada por uma forte presença das indústrias de carvão e aço, que ao longo dos anos foram responsáveis por uma alta poluição ambiental. Com a substituição do carvão pelo petróleo e o gás natural, a região industrial entrou em decadência e abandono. Em 1989, foi criado pelo governo o plano regional Exposição Internacional de Construção (IBA, sua sigla em alemão) Emscher Park, que tinha como enfoque áreas de desenvolvimento urbano, social, cultural e ambiental. O projeto foi composto por um programa de atividades que unia diversas organizações, como administrações locais, ONGs e empresas industriais e a população, com o objetivo impulsionar novas ideias para a região, que envolve mais de 80 comunidades (CASTELLO, 2003).

A intenção era valorizar a paisagem natural e os recursos hídricos, buscando recuperar a área dos impactos da indústria. No entanto, assim como o Gas Works Park, o projeto não nega o passado da região, apropriando-se das infraestruturas existentes. A recuperação da paisagem considerava os monumentos industriais como parte da cultura e das mudanças que aconteceram durante os anos. O masterplan determinou que os galpões e marcos industriais fossem aproveitados nas novas áreas de lazer, mantendo a identidade da área. Devido à escala urbanística do IBA Emscher Park, observa-se uma maior variedade de intervenções nas estruturas industriais. Assim, demonstra como o mesmo objetivo de ressignificar esses elementos pode ser feito de diversas maneiras e como tanto as artes visuais, a arquitetura, o paisagismo e o urbanismo contribuem para a elaboração de propostas voltadas para essas estruturas.



Figura 15. Vista do gasômetro para o Canal Reno-Herne, IBA Emscher Park, 2014.

Da mesma maneira que o Gas Works Park, existem algumas iniciativas que incorporam as estruturas industriais como marcos dentro do Emscher Park. Porém, o projeto elaborado em Ruhr se distingue pela presença de intervenções que interferem fisicamente no interior da infraestrutura. Como é o caso da instalação The Wall, feita em 1999 pelos artistas Christo e Jeanne-Claude ²² no Gasômetro em Oberhausen, um dos maiores da Europa. Em 2013, Christo desenvolveu uma segunda instalação no gasômetro com o inflável Big Air Package (Figura 16), que preenche a estrutura com os seus 50 metros de largura e 90 metros de altura, deixando apenas um pequeno caminho para se andar em volta da instalação.

O inflável é uma estrutura autossustentável, iluminada através das clarabóias do Gasômetro e de projetores adicionais introduzidos pelo artista. A obra acompanha a forma do gasômetro, chamando atenção para a sua escala, e estabelece um contraste com a estrutura de aço por meio da leveza proporcionada pelo tecido de poliéster semitransparente. O envelope desenvolvido por Christo cria uma nova atmosfera no gasômetro por meio da relação entre a luz difusa e o material, permitindo uma nova experiência nesse espaço.

Os trabalhos analisados nesta seção abordam aspectos semelhantes à situação da infraestrutura de telecomunicação no Sumaré. Primeiro, o registro feito pelo casal Becher evidencia a transição da sociedade industrial para uma sociedade de informação. Assim como as torres de água aparecem em destaque nas fotografias, podendo ser relacionadas a um monumento no contexto dos anos 1980, as torres de telecomunicação no Sumaré representam a continuação desse processo de uma sociedade movida pela tecnologia.



Fonte: Sebastian "sebren" Bremicker, Wikimedia Commons.

Figura 16. Big Air Package, Christo, Gasômetro Oberhausen, 2013.

22.

O casal é conhecido pelos seus trabalhos site-specific e pelo envelopamento de grandes monumentos. A convite da organização do IBA Emscher Park, entrevistou no interior do gasômetro com um muro feito de 13.000 barris de óleo coloridos.

23.

Ver: SMITHSON, Robert. Central Park, 1972, construction site with graffiti behind The Metropolitan Museum of Art, 1972. Disponível em: http://4.bp.blogspot.com/-6qGfhTgMHIM/USDDbIxULBI/AAAAAAAAABsE/2uucFBG1or4/s1600/Central+park_1972.jpg. Acesso: 21, dez. 2021.

24.

As teorias de Uvendale Price e Willian Gilpin são apontadas por Smithson ([1973] 1996c) como fortes influências na visão de paisagem de Olmsted. O conceito de paisagem temporal é utilizado pelo autor a partir de BURKE, Edmund. A Investigação Filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo. (1757). Lisboa: Edições 70, 2015.

25.

Teoria filosófica criada por Karl Marx e Friedrich Engels que entende a história como produzida pelas relações humanas, desenvolvida em ENGELS, Friedrich. Dialética da Natureza. São Paulo: Boitempo, 2020.

As fotografias de Hilla e Bernd Becher são um instrumento artístico que permite, em sentido amplo, um novo olhar sobre as estruturas, sem existir de fato uma intervenção física nos objetos. A contribuição está relacionada sobretudo à possibilidade de instigar uma mudança na percepção das pessoas quanto às infraestruturas industriais. Nesse sentido, não seria impertinente imaginar uma série de imagens de torres de telecomunicação como um desdobramento possível do trabalho do casal.

Segundo, a obsolescência inevitável das torres repete o mesmo processo documentado por Francesco Russo (RUIN OR RUST, 2020) de substituição devido aos avanços tecnológicos, considerando que o debate ambiental participa no arruinamento dessas estruturas. Do mesmo modo que os gasômetros são desmontados na Inglaterra, as estruturas no Sumaré passam pelo seu arruinamento contemporâneo. Ao contrário do caso carioca, entretanto, mesmo com a prática de desmonte dos gasômetros e seu apagamento da paisagem, existe um movimento contrário que busca o reaproveitamento das estruturas, como na proximidade da estação ferroviária de King's Cross.

A resignificação aparece como uma possibilidade para as torres do Sumaré e, por desdobramento, para diversas infraestruturas desse tipo presentes no Brasil e no mundo. Considerando o Gas Works Park e o IBA Emscher Park, é possível testemunhar como a participação popular no processo de resignificação dessas infraestruturas pode servir como agregador de valor. Além disso, são exemplos de recuperação ambiental que não descartam — pelo contrário, se apropriam estrategicamente — de estruturas industriais preexistentes como parte do projeto. É uma estratégia que ilustra, portanto, que garantir a proteção ambiental independe do apagamento histórico da presença das estruturas construídas na região. Qualquer coincidência com o caso do Sumaré não é mera semelhança.

4.O Tempo e a Construção da Memória

Por meio da análise do trabalho de Frederick Law Olmsted na elaboração do projeto do Central Park, em Nova Iorque, Smithson ([1973] 1996c, p. 157) reinterpreta o seu interesse em expor o processo de construção da paisagem. ²³ Resgata também a noção de paisagem temporal ²⁴ a partir da observação de uma série de fotografias, que revelam a sucessão de mudanças no sítio, a fim de demonstrar a ação do tempo sobre a natureza e o espaço. Esse foi um processo pelo qual inferiu que a interação entre o Central Park

e da cidade era uma forma de materialismo dialético, ²⁵ que dava ênfase na fluidez de trocas entre as relações estabelecidas pelos visitantes e a paisagem construída.

O parque não esconde os fatos históricos da região, e as mudanças geológicas provocadas no sítio são essenciais para se compreender o projeto. As etapas do processo de construção, sistemas de drenagem e entulhos são vistos por Smithson ([1973] 1996c, p. 164) como parte da dialética do parque, em contraste aos jardins do pitoresco, em que havia uma separação entre os processos de construção e o ambiente físico. Por esses motivos, o artista argumenta que os parques criados por Olmsted existem antes de serem terminados, valorizando o processo de construção e, ao mesmo tempo, sugerindo que eles nunca serão finalizados por estarem sujeitos ao inesperado das relações humanas.

A partir da interpretação da ideia de paisagem em contínua transformação, o pensamento apresentado por Smithson traz uma nova camada à análise das torres no Sumaré. Apesar do histórico de intensas transformações do local, a vivência de suas mudanças internas foi limitada às pessoas vinculadas ao Parque Nacional da Tijuca e às empresas que ali atuam. Por ser um local de acesso restrito, a sua história e o seu potencial em termos de paisagem na escala do sítio não foram revelados à população. Tanto seu processo de construção quanto seu arruinamento não são de conhecimento geral, fazendo com que esse lugar apenas tenha uma memória para aqueles que o habitam. Por outro lado, a infraestrutura possui uma presença na paisagem do Rio de Janeiro — adiciona verticalidade aos morros e estabelece o contraste entre as estruturas metálicas e a vegetação.

Assim como os exemplos citados ao longo do texto, as estruturas do Sumaré têm um grande potencial de resignificação na paisagem (Figura 19). O apagamento proposto pelo Parque Nacional da Tijuca destruiria a história de ocupação desse lugar, minando também a possibilidade de construção de uma nova memória coletiva. Apesar do modo autoritário com o qual o processo de sua construção foi conduzido — sem levar em conta a vegetação e a biodiversidade local —, a infraestrutura atualmente é parte da paisagem do Morro do Sumaré. A reflexão a partir dessa temática propõe a imaginação de novas maneiras de se trabalhar com a preexistência, buscando integrá-la, de fato, à dinâmica da metrópole. A cidade está sempre sujeita à construção e destruição, onde camadas se sobrepõem e a história se acumula nas edificações, espaços e objetos presentes. Por isso, trabalhar entre a construção e a destruição parece ser uma saída em potencial.



Fonte: acervo dos autores.

Figura 18. Imagem de projeto especulativo de conversão das torres de telecomunicação do Sumaré em parque público, 2020.

Baseado no histórico do local, o processo de arruinamento deve se estender gradualmente até que as torres se tornem obsoletas e sejam substituídas por uma nova tecnologia. A partir disso, o Morro do Sumaré poderia ser incorporado à cidade do Rio de Janeiro, já que, além de ter uma das vistas mais privilegiadas, seria uma oportunidade para as pessoas conhecerem mais de perto a sua história e o seu arruinamento. A transformação do sítio em um espaço público por meio de intervenções nas estruturas talvez possibilitasse tirar o lugar da invisibilidade, transformando-o, por exemplo, em um observatório e visitação da antiga infraestrutura. O processo de construção do parque, a partir das ruínas, faria parte do entendimento dessa paisagem e das suas mudanças (Figura 18).

Reconstruir a memória coletiva na escala da cidade, ao mesmo tempo em que uma nova memória é criada, exporia duas escalas de transformação da paisagem, revelando à cidade novas dinâ-

micas espaciais com a adição de outros elementos. A construção da memória do lugar não é apenas a lembrança dos eventos do passado, mas também a inserção de novas mobilizações e a expectativa de possibilidades infinitas. Por sua vez, a reconstrução da memória na escala da cidade é a resignificação da forma como enxergamos esse lugar dentro da paisagem do Rio de Janeiro.

5. Considerações Finais

O valor e o destino de infraestruturas obsoletas na paisagem é a questão central trazida à discussão neste artigo. Questão mobilizada a partir da percepção de um padrão de ocupação desenvolvimentista que caminha junto à obsolescência e ao abandono. Por conseguinte, é fundamental pensar a relação entre paisagem e o arruinamento de estruturas sujeitas a transformações ao longo do tempo. No entanto, compreender esse processo como recorrente em diversos cenários urbanos não significa que um mo-

delo de descarte ou conservação rígida dessas estruturas deva ser perpetuado. A apropriação de infraestruturas obsoletas é uma alternativa viável ao apagamento da presença humana, possibilitando a sobreposição e coexistência de camadas históricas da paisagem, do construído e do natural.

O trabalho também se propõe a tratar do tema de modo interdisciplinar, tendo em vista a influência do campo da arte na discussão a respeito do valor de infraestruturas industriais e no tensionamento dos limites entre arte, arquitetura e paisagem. O texto introduz a teórica Rosalind Krauss a fim de ilustrar a contribuição que seu ensaio *A Escultura no Campo Ampliado* (1979, p. 33–44) teve em parte do pensamento e da produção arquitetônica. A crítica levantada por Krauss impactou não só a definição de escultura no campo das artes visuais, mas também um novo modo de se enxergar a relação entre arquitetura e paisagem.

Através de obras da Land Art, divididas por Krauss em locais demarcados e locais de construção, é estabelecida uma abordagem que compreende a paisagem como processo e meio para intervenções. Nos trabalhos de Robert Smithson, por exemplo, o princípio de resignificação é manifestado tanto através de textos ficcionais, que misturam imaginação e realidade, quanto por intervenções artísticas. Existe uma intenção clara de crítica aos impactos do desenvolvimento urbano e da indústria na paisagem dos anos 1960 e 70, mas, ao mesmo tempo, o artista enxerga todos os elementos presentes como pertencentes àquele local. Sob o mesmo ponto de vista, os fotógrafos Bernd e Hilla Becker também operam com a reapropriação de infraestruturas industriais. As séries de imagens feitas pelo casal apresentam estruturas em processo de obsolescência e proporcionam um novo entendimento sobre elas.

No âmbito da arquitetura, o arquiteto, paisagista e teórico James Corner (CORNER e HIRSCH, 2014, p. 113) retoma o debate introduzido pelo campo ampliado da arte em um momento em que a própria noção de paisagem estava sendo repensada. Sua contribuição apresenta a paisagem vinculada a um aspecto temporal e como parte da cultura. Corner também situa a relevância de se elaborar uma nova forma de operar na paisagem, dando como referência o conceito *site specific*,²⁶ presente em diversos trabalhos da Land Art.

Em seguida, o artigo procura demonstrar como certas intervenções permitem resignificar equipamentos infraestruturais

— não como projeto propriamente dito, mas, sobretudo, como estratégia que reconhece potência no lugar e na transformação da matéria. Ou seja, esses exemplos ilustram a possibilidade de repensar infraestruturas urbanas que contribuíram para o desenvolvimento das cidades, como elementos da construção civil, fábricas, estruturas de gás e de telecomunicação. Coloca-se como possibilidade efetiva de conciliação, ou melhor, de encontro entre passado, presente e futuro.

Identifica-se, portanto, a relevância da memória como parte do processo de resignificação. No caso do Sumaré, por meio de uma especulação imaginária do que pode acontecer no futuro, foram reconhecidos três aspectos da existência urbana: a memória da ocupação, a memória do arruinamento e a memória da reapropriação. Essas remetem a diferentes momentos da história e também da interação das pessoas com as estruturas, seja no início do seu funcionamento, durante o seu arruinamento ou frente às expectativas de seu futuro. Tomando como possibilidade a reapropriação das estruturas, essas camadas são similares aos casos do Gas Works Park e do IBA Emshar Park, antigas indústrias que costumavam ser fontes essenciais de energia para as cidades, que se tornaram obsoletas e que foram transformadas. Ao compreender o papel que poderiam desempenhar para a cidade, esses projetos de reapropriação contaram diretamente com a parceria da população, permitindo uma construção coletiva do espaço e também da sua história.

Por sua vez, no caso do Sumaré, para além de um movimento impositivo de ocupação proveniente da expansão dos meios de telecomunicação, observa-se um projeto de remoção baseado em justificativas ambientais que desconsidera a ocupação humana no local como parte do “arco temporal” daquela paisagem. Essa aproximação denota certo anacronismo frente à possibilidade efetiva de conciliar a resignificação da infraestrutura presente com a recuperação ambiental da área. Em uma visão limitada de paisagem e de cultura, o desejo que vem predominando é de separação entre construção humana e natureza, perpetuando uma ideia de desassociação entre elementos que dividem o mesmo espaço.

26.

Do inglês, “específico ao sítio”. São trabalhos desenvolvidos a partir de uma situação espacial específica, levando em conta as características do local, e que não podem ser apreendidas senão ali.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADVOCACIA GERAL DA UNIÃO; Procuradoria Federal Especialista junto ao Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade; serviço da PFE junto a CR8. *Nota técnica n.0030/2019/SEPE-CR8/PFE-ICMBIO*. Rio de Janeiro, 24, maio 2019, p. 1–11. Documento Fornecido pelo Parque Nacional da Tijuca, 20, set. 2019.

BERND AND HILLA BECHER. *The Art Story*. Disponível em: <https://www.theartstory.org/artist/bernd-hilla-becher/artworks/>. Acesso em: 01, jun. 2021.

BRASIL. *Lei Nº 6.938, de 31 de agosto de 1981*. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1981. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1980-1987/lei-6938-31-agosto-1981-366135-normaatualizada-pl.pdf>. Acesso em: 17, nov. 2021.

CASTELLO, Lineu. Da sustentabilidade da subjetividade: o projeto IBA Emscher Park. *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, n. 042.01, Vitruvius, nov. 2003. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/636>. Acesso em: 18, jun. 2021.

CORNER, James; HIRSCH, Alison (Ed.). *The Landscape Imagination: The Collected Essays of James Corner 1990–2010*. New York: Princeton Architectural Press, 2014.

CUTIERU, Andreea. The Gas Holders of London Documented by Photographer Francesco Russo. *ArchDaily*, jun. 2020. Disponível em: <https://www.archdaily.com/941516/the-gas-holders-of-london-documented-by-photographer-francesco-russo>. Acesso em: 24, maio 2021.

FELICIANO, Jonas. Acordo regulariza transmissão de sinais no morro do Sumaré. *Portal Grande Tijuca*, 17, ago. 2020. Disponível em: <https://grandetijuca.com.br/noticia/917/acordo-regulariza-transmissao-de-sinais-no-morro-do-sumare.html>. Acesso em: 19, maio 2021.

FERNANDES, Carlos Henrique Velasquez. *Nota técnica n37*. Regularização das estações de telecomunicação no Morro do Sumaré, Parque Nacional da Tijuca, Modelo de cobrança para as empresas de telecomunicação. Rio de Janeiro: Ministério do Meio Ambiente; Instituto Chico Mendes de Biodiversidade, 2013. Documento Fornecido pelo Parque Nacional da Tijuca, 20, set. 2019.

_____. *Nota técnica n20 (1692734)*. Considerações sobre os impactos e a valoração de estruturas de comunicação no Morro do Sumaré, Parque Nacional da Tijuca. Rio de Janeiro: Ministério do Meio Ambiente; Instituto Chico Mendes de Biodiversidade, 2017. Documento Fornecido pelo Parque Nacional da Tijuca, 20, set. 2019.

FIGUEIRA, Maria de Lourdes de Oliveira Andrade et al. Encarte 4: Planejamento da Unidade de Conservação. In: _____. *Plano de Manejo do Parque Nacional da Tijuca*. Brasília, DF: Ministério do Meio Ambiente; Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, 2008, p. 1–259. v. II. Documento Fornecido pelo Parque Nacional da Tijuca, 20, set. 2019. Disponível em: https://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/docs-planos-de-manejo/parna_tijuca_pm.pdf. Acesso em: 15, nov. 2021.

G1 RIO. Acordo formaliza uso das torres do Sumaré, no Rio, para transmissão de sinais de rádio e televisão. *G1*, 13, ago. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/tj/rio-de-janeiro/noticia/2020/08/13>

/acordo-formaliza-uso-das-torres-do-sumare-no-rio-para-transmissao-de-sinais-de-radio-e-televisao.ghhtml. Acesso em: 08, jun. 2021.

GOLDEN, Hallie. Gas Works Park is a beautiful way to remember a toxic past. *Seattle Curbed*, 12, abr. 2019. Disponível em: <https://seattle.curbed.com/2019/4/12/18306264/gas-works-park-environmental-history>. Acesso em: 18, jun. 2021.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *October*, Cambridge, Estados Unidos, v. 8, p. 30–44, primavera, 1979.

LEWIS, Emma. Bernd Becher and Hilla Becher Gas Tanks. *Tate*, 2014. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-gas-tanks-p81237>. Acesso em: 01, jun. 2021.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE; Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade; Ministério das Comunicações; Diretoria de Criação e Manejo de Unidades de Conservação. *Ofício n. 135/2012-DIMAN/ICMBio: Relatório do GTI (Grupo de Trabalho Interministerial) Instituído pela Portaria n.174 de 24 de maio de 2011*. Brasília, DF, 24, maio 2012, p. 1–16. Documento Fornecido pelo Parque Nacional da Tijuca, 20, set. 2019.

_____. *Portaria ICMBio 40/2016*. Regulamenta critérios e procedimentos de regularização das ocupações no Morro do Sumaré, Zona de Uso Conflitante, Parque Nacional da Tijuca. Rio de Janeiro, 06, maio 2016, p. 1 – 44. Documento Fornecido pelo Parque Nacional da Tijuca, 20, set. 2019.

PEREIRA, Matheus. Parque da Juventude: Paisagismo como ressignificador espacial. *Archdaily*, 04, out. 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/880975/parque-da-juventude-paisagismo-como-ressignificador-espacial>. Acesso em: 24, maio 2021.

RELEMBRE A HISTÓRIA DO PNT. *Parque Nacional da Tijuca*, [2020?]. Disponível em: <https://parquenacionaldatijuca.rio/historia-do-parque-nacional-da-tijuca/>. Acesso em: 23 jun. 2020.

RUIN OR RUST. *DIVISARE*, [2020?]. Disponível em: <https://divisare.com/projects/429506-francesco-russo-ruin-or-rust>. Acesso em: 30, maio 2021.

SECRETARIA MUNICIPAL DE MEIO AMBIENTE. *Refloresta Rio*, 2021. Disponível em: <https://storymaps.arcgis.com/stories/7afa6040cd4e46b48720e280b7238434>. Acesso em: 18, maio 2021.

SMITHSON, Robert. Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey. (1967). Tradução: Pedro Sussekind. *O Nó Górdio, jornal de metafísica, literatura e artes*, ano 1, n. 1, p. 163–167, dez. 2001.

_____. A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. (1968). In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996a, p. 100–113.

_____. Spiral Jetty. (1972). In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson Collective Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996b, p. 142–153.

_____. Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape. (1973). In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson Collective Writings*. Berkely: University of California Press, 1996c, p. 157–171.

ZIEGLER, Ulf Erdmann. O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher. *Zum: revista de fotografia*, 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>. Acesso em: 12, jul. 2021.



RIO AOS PEDAÇOS¹

LEONARDO CARRILHO FILIPPO

Arquiteto e Urbanista pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Contato: leofilippo.arq@gmail.com

OTAVIO LEONIDIO

Arquiteto, doutor em história, professor associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Contato: leonidio@puc-rio.br



**PREFEITURA DO MUNICÍPIO
DO RIO AOS PEDAÇOS**

DECRETO R.A.P. Nº 75006 DE 13 DE MARÇO DE 2020

***Estabelece o conjunto de ações necessárias
à redefinição das relações entre realidade e
ficção na cidade do Rio aos Pedraços***

O PREFEITO DA CIDADE DO RIO AOS PEDAÇOS, no uso das atribuições que lhe são conferidas pela legislação em vigor e,

CONSIDERANDO o dever do poder público de atuação na cidade em qualquer âmbito ou camada da realidade, com adoção de medidas ficcionais com vistas à desconstrução da atual percepção do espaço e tempo na cidade;

CONSIDERANDO que para Gilles Deleuze e Félix Guattari, o mapa é o meio através do qual o rizoma pode se manifestar, podendo ser aberto, desmontável, reversível e suscetível a receber modificações constantemente;

CONSIDERANDO a compreensão de Robert Smithson acerca do mundo real como um mapa em escala 1:1, podendo ambos — o mapa e o mundo real — possuir o mesmo grau de ficcionalidade;

CONSIDERANDO a necessidade de se compreender e vivenciar o espaço e tempo da cidade como um conjunto fragmentado de elementos descontínuos,

D E C R E T A:

Art. 1º Os órgãos e entidades da Administração Pública Municipal adotarão, para fins de desconstrução do espaço e tempo contínuos na cidade do Rio aos Pedraços, as medidas estabelecidas neste Decreto.

§ 1º Implantar um *grid* imparcial e alheio a quaisquer contextos ou preexistências sobre todo o território da cidade do Rio aos Pedraços.

§ 2º O *grid* de que trata o § 1º deverá ser composto de quadrados com 300m de lado, posicionados a cada 1,5 km na direção norte, sul, leste e oeste da cidade.

§ 3º Os quadrados de que trata o § 2º deverão desempenhar, em suas áreas internas, quatro ações ficcionais que desconstruam a percepção do espaço e tempo na cidade a partir dos seguintes critérios:

I – desconstrução da escala do corpo físico como definidora da função e do grau de realidade tanto do objeto arquitetônico quanto do espaço urbano;

II – desconstrução do tempo como um elemento linear, formado necessariamente por um passado que deixou de existir, um presente único e um futuro que ainda está por vir;

III – desconstrução das possibilidades que a cidade tem e já teve de ser e, mais especificamente, do conceito de virtual como algo que se opõe ao real;

IV – desconstrução do espaço e da paisagem urbana como um elemento contínuo, estabelecido por lugares específicos e proximidades físicas denominadas como um contexto geral e globalizante.

Art. 2º As áreas internas dos quadrados tratados no Art. 1º deste decreto poderão ser manipuladas, observadas e compartilhadas através de uma plataforma digital mediada por um aplicativo de celular.

§ 1º O aplicativo permitirá múltiplas percepções dos quadrados e múltiplos agenciamentos entre as ações ficcionais descritos no Art. 1º deste decreto.

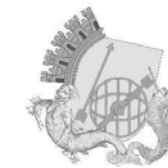
§ 2º O aplicativo de celular permitirá que os usuários criem grupos e comunidades que compartilhem suas percepções sobre a cidade ficcional gerada através do *grid* descrito no Art. 1º deste decreto.

Art. 3º A partir da publicação deste decreto, não haverá mais diferenciação entre a cidade factual, convencionalmente vivida e experimentada, a cidade como um mapa e a cidade como um diagrama (dotada de múltiplas espacialidades e temporalidades e de caráter rizomático).

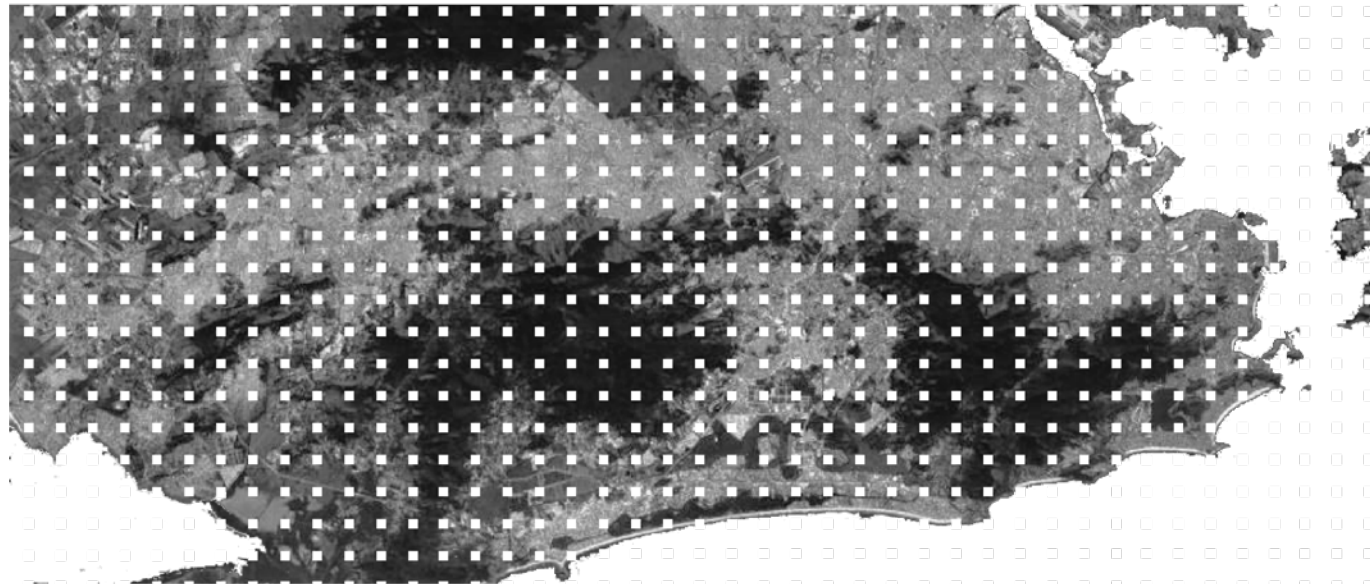
Art. 4º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Rio aos Pedraços, 13 de março de 2020 - 456º da Fundação da Cidade.

Republ. no Suplemento de 13.03.2020



RIO AOS PEDAÇOS



Fonte: autor, 2020.

Figura 1. Grid.

Qual a diferença entre uma cidade e o mapa dessa cidade? Entre um edifício e a maquete desse edifício? A resposta parece bem simples: um é construção/edificação, o outro, uma mera representação. Indo um pouco além: um é realidade, o outro é ficção.

Mas, e se o real não for tão evidente quanto parece? E se os limites entre real e ficcional não forem tão estritos assim? Em outras palavras, e se a mera presença do corpo físico não for suficiente para determinar o que é real — ao menos um real fenomênico, ou fenomenológico — e o que não é?

Se construirmos um modelo de cidade em escala real, o que a diferenciaria da verdadeira cidade senão apenas a nossa “crença” nesta última? Não seria a cidade, como sugeriu Robert Smithson (1996), apenas um mapa em escala 1:1, uma auto-representação — sem referente, portanto — onde a diferença entre construção/edificação e representação colapsa?

A cidade que habitamos é mais do que apenas aquilo que vemos e experimentamos como nossos corpos “reais”. É também muitas outras cidades — cidades feitas de e com corpos mais e menos reais, íntegros e despedaçados.

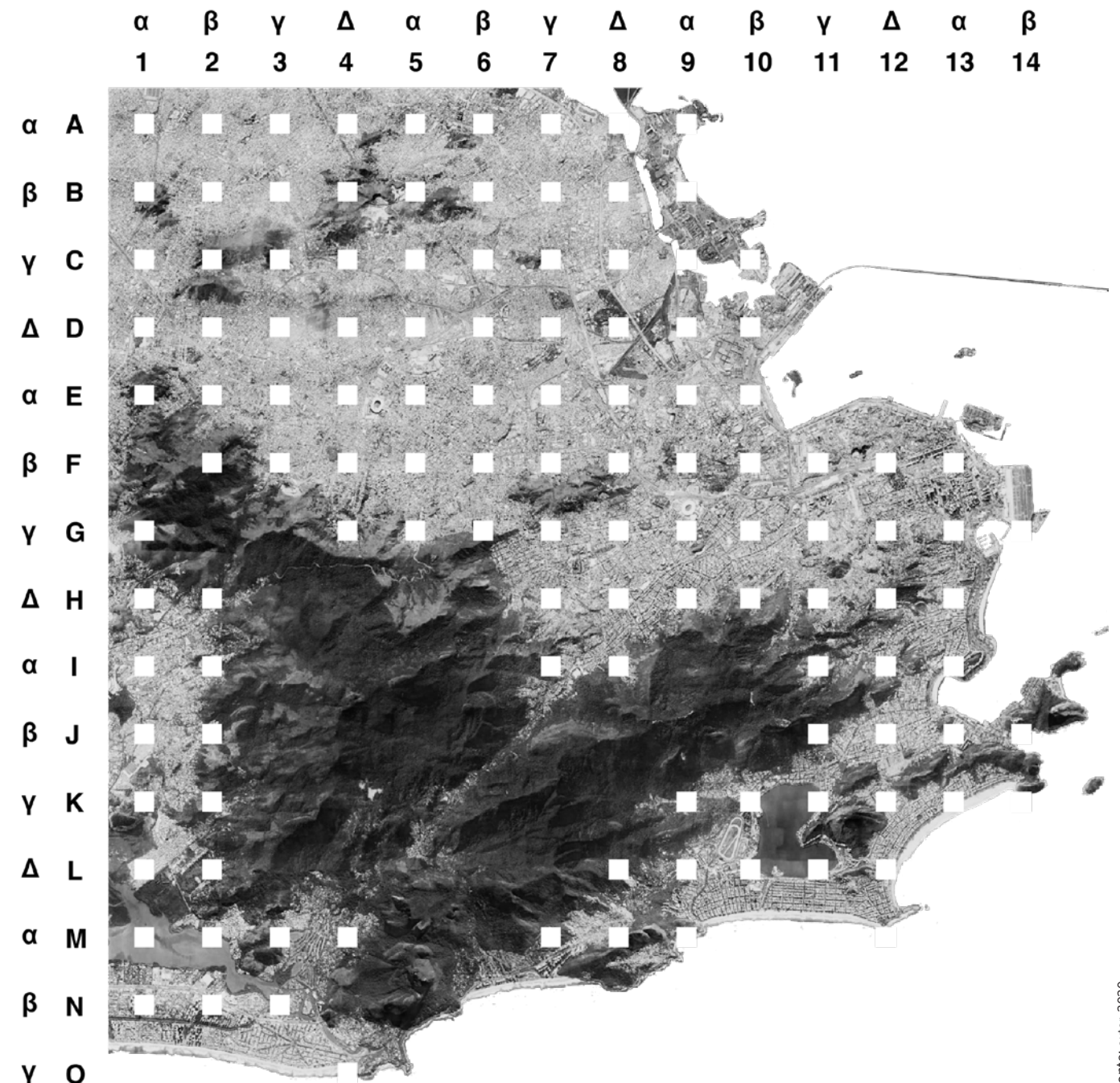
Boas vindas a um Rio aos Pedacos.

*

Sobre o território da cidade do Rio de Janeiro, um grid é lançado numa estratégia imparcial. São quadrados de 300 x 300m localizados a cada 1,5km. Qualquer outra ocupação ou dimensionamento é igualmente possível e justificável. Sua alocação e suas dimensões não seguem quaisquer critérios relativos ao contexto. Ao contrário, trata-se de uma afronta ao contextualismo e à própria ideia de contexto. O que é o contexto senão uma ideia rasa de continuidade espacial/geográfica e temporal — o subproduto de uma percepção contínua e linear do espaço-tempo?

O conjunto *grid* + mapa funciona tanto como um masterplan quanto como um diagrama, ou seja, como dispositivo transformador (EISENMAN, 1999). Aqui, o construído, o projetado e o diagrama se justapõem, constituindo um modo simultâneo de perceber e operar sobre uma cidade-mapa. Não apenas o espaço, mas também o tempo é alterado nessa condição diagramática. Como afirma Peter Eisenman (1999, p. 101, tradução própria), “o diagrama apresenta [...] uma concepção descontínua de tempo. As condições [diagramáticas] de tempo não são lineares ou conectadas em uma forma narrativa”.

Num mesmo caminho, Peter Pál Pelbart se refere (a partir de DELEUZE e GUATTARI, 1995) ao tempo não como uma linha, mas como multiplicidade: “Um emaranhado do tempo, em vez de um fluxo do tempo, faz pensar numa massa de tempo, em vez de um



Fonte: autor, 2020.

Figura 2. Matriz.

1.

Este texto é um desdobramento de FILIPPO, Leonardo Carrilho. *Rio aos Pedacos*. Orientação: Otavio Leonidio. Trabalho de Conclusão de Curso (Arquitetura e Urbanismo) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.rioaospedacos.com/>. Acesso: 25, nov. 2021.



Fonte: autor, 2020.

Figura 3. Avenida Presidente Vargas.

rio correndo”. Inserido nesse tempo rizomático, o espaço não pode ser o que era antes — torna-se, como diz Pelbart, “um lenço amassado, não um lenço passado” (PELBART, 2020, p. 12–13).

O *grid* se acomoda ao território do Rio, atuando sobre todas as áreas urbanizadas — áreas repletas de camadas históricas, descontínuas e fragmentadas, aquilo que Walter Benjamin chamara de “resíduos e farrapos” (BENJAMIN apud JACQUES, 2018, p. 213). Lançado o *grid*, um recorte — simultaneamente estratégico e circunstancial — é feito no mapa. Ele abarca o Centro da cidade, a Zona Sul e partes das Zonas Norte e Oeste. As linhas e colunas do *grid* são, então, nomeadas com números e letras, respectivamente, formando uma estrutura matricial. Cada ponto se torna único, específico. O C8 é diferente do F12, que, por sua vez, é diferente do N3. Cada quadrado tem sua posição própria demarcada na matriz.

Onde quer que estejam, os quadrados se separam da “cidade” por meio de muros de 5m de espessura e alturas variáveis. Por vezes, há entradas para acessá-los; por vezes, funcionam como mirantes, ou até mesmo como templos de adoração. O que são

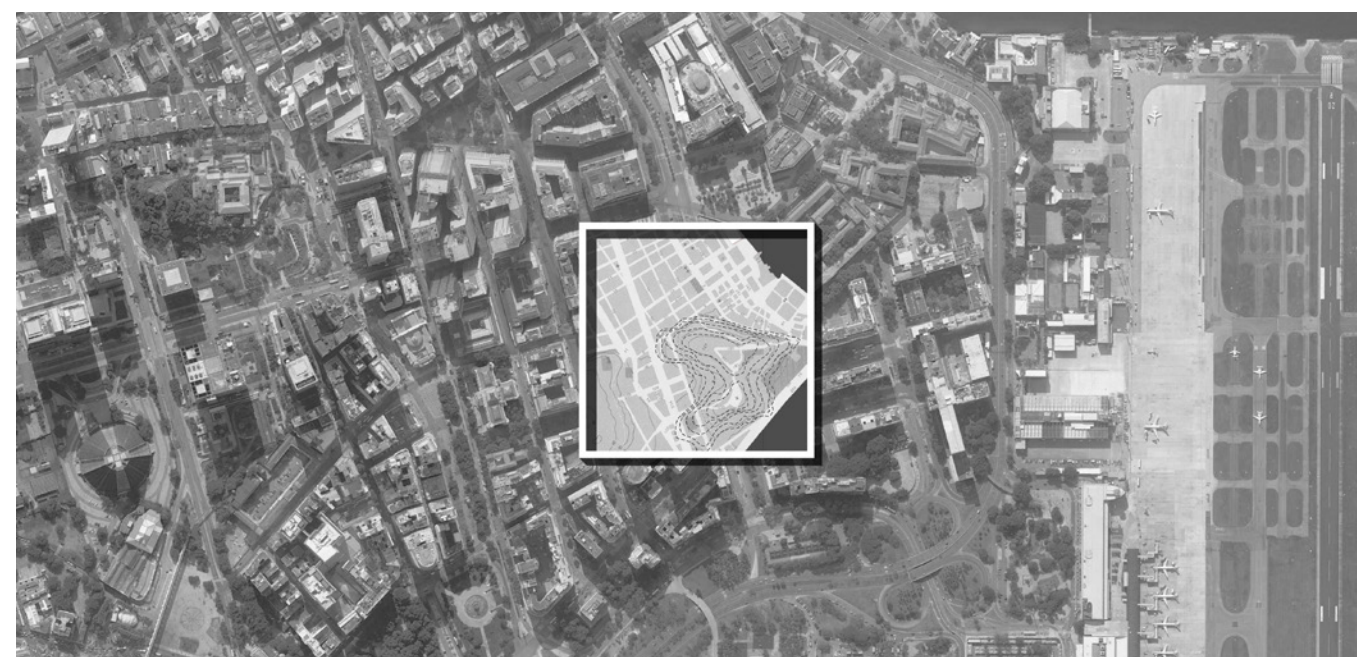
esses quadrados? São aquilo que colocam a cidade numa condição rizomática, descontínua e fragmentada, elevando-a a níveis absurdos. Os quadrados do *grid* se tornam espaços “paralelos” ao espaço da cidade. São fragmentos de cidade — seus fantasmas, latências, ficções —; espaços que reivindicam o inesperado, o não-usual, o descontínuo, o ficcional: laboratórios de cidades alternativas e fantásticas.

Os pedaços pertencem a dois “lados”. O primeiro, o lado de fora, isto é, o lado da cidade convencional, a cidade como (achamos que) a conhecemos. O segundo, o lado de dentro dos quadrados, a cidade ficcional, que traz à tona as monstruosidades e os desconfortos daquilo que julgamos não caber na cidade “real”. Mas a questão não é tanto saber o que são essas ficções, esses pedaços de cidades outras. A questão é antes: como fazer que apareçam? (porque são exatamente isto: aparições). Assim como o diagrama de Eisenman, o *grid* é uma máquina — uma máquina que produz pedaços de cidades outras (LEONIDIO e BASBAUM, 2021).



Fonte: autor, 2020.

Figura 4. Parede.



Fonte: autor, 2020.

Figura 5. Cinelândia 1. Numa ação de tempo rizomático com escala alterada, essa área do bairro do Centro do Rio toma uma nova dimensão. Além disso, traz à mostra camadas ocultas, uma vez apagadas da paisagem, como a orla ainda não aterrada, o Morro do Castelo e um tecido urbano primário da cidade.



Fonte: autor, 2020.

Figura 6. Sobre o muro.



Fonte: Divulgação.



Fonte: autor, 2020.

Figura 7. Favela da Praia do Pinto. A ação de tempo rizomático faz aparecer a favela incendiada em 1969. Leblon e a Praia do Pinto agora convivem simultaneamente, justapostos.



Fonte: autor, 2020.

Figuras 8 e 9 (de cima para baixo). Ipanema. O projeto nunca construído de Le Corbusier para o Rio de Janeiro aparece neste quadrado seguindo a ação de lugar dissimulado. Aquilo que um dia poderia ter sido nunca esteve tão próximo daquilo que de fato é como agora.



Fonte: autor, 2020.



Fonte: autor, 2020.

Figura 12. Cinelândia 2. Assim como na Figura 5, o bairro da Cinelândia é representado apenas com a ação de escala alterada.



Fonte: autor, 2020.

Figuras 10 e 11 (de cima para baixo). Galeão / São Cristóvão. O bairro de São Cristóvão e o aeroporto Galeão se embaralham com a ação de espaço descontínuo dentro de ambos os quadrados.

“[...] os quadrados recortam o lugar em que estão inseridos e colocam em xeque sua condição de lugar — a lugaridade de todos os espaços que, pela força do hábito e da familiaridade, acreditamos simplesmente existir.”

E como uma máquina, o *grid* é um mecanismo que funciona sozinho. De algum modo, os quadrados recortam o lugar em que estão inseridos e colocam em xeque sua condição de lugar — a lugaridade de todos os espaços que, pela força do hábito e da familiaridade, acreditamos simplesmente existir. Em outras palavras, o *grid* desconstrói a especificidade do lugar, sua condição de *site-specific*, tornando tudo o que abarca num enorme *non-site* (conforme a concepção do artista Robert Smithson, 2001). Para que isso ocorra, são propostas quatro operações, operações que trazem para nossa percepção da realidade aquilo que até então só seria possível como ficção — no mapa ficcional, nas fabulações, na colagem surrealista, nas representações irrealistas do “espaço real”.



Fonte: autor, 2020.

Figura 13. Bairros Verticais, Sergio Bernardes (1965).

Escala Alterada

Crescer / diminuir
Aumentar / reduzir
Ampliar / encolher
Escalar / desescalar
Contraír / dilatar
Zoom in / zoom out

Tempo Rizomático

Passado / presente / futuro
Retroceder / avançar
Regredir / progredir
Retrospectivo / prospectivo
Retrogradar / desenvolver
Seguir / voltar

Lugar Dissimulado

Simular
Copiar
Dissimular
Duplicar
Replicar
Reproduzir

Espaço Descontínuo

Descontinuar
Romper
Embaralhar
Teleportar
Interromper
Descontextualizar



Fonte: autor, 2020.



Fonte: autor, 2020.

Figuras 14 e 15 (de cima para baixo). Maracanã / Vila Autódromo. As ações de tempo rizomático e espaço descontínuo embaralham o Maracanã e o Parque Olímpico em diferentes momentos da História. Parte do estádio dos anos 1950 aparece em meio ao Parque, enquanto a Vila Autódromo, apagada às vésperas das Olimpíadas de 2016, é posta à mostra junto com a outra metade do estádio recém-reformado.

Essas quatro operações desconstróem aquilo que acreditamos/entendemos como: 1. Relação escala/corpo; 2. Tempo linear; 3. Virtualidade no espaço construído; 4. Espaço contínuo. Essas operações devem ser organizadas de forma independente, mas de modo a promover agenciamentos entre si. O agenciamento é uma condição intrínseca do rizoma. Como indicam Deleuze e Guattari (1995, p. 17), “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”.

Como uma máquina, o grid funciona como uma matriz preestabelecida, um dispositivo de sobreposição de operações ficcionais. Assim, cada operação recebe um símbolo (α , β , γ e Δ), os quais são postos em sequência sobre as linhas e colunas, fazendo uma combinação de múltiplos agenciamentos. A partir daqui, a máquina funciona por conta própria.

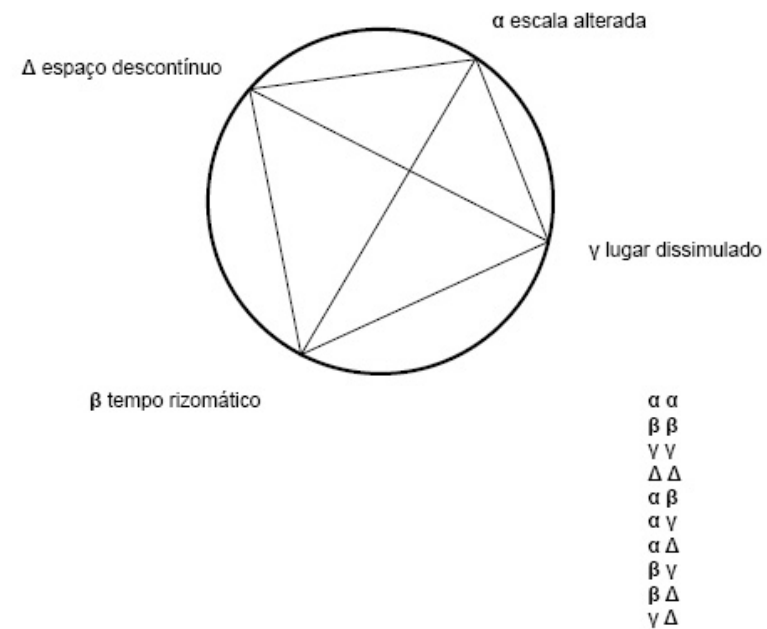


Figura 16. Sobreposição de ações.

Fonte: autor, 2020.



Figura 17. Rio aos Pedacos.

Fonte: autor, 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Rizoma. In: _____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* - v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 09–37.
- EISENMAN, Peter. Diagram: an original scene of writing. In: GARCIA, Mark (Ed.). *The Diagrams of Architecture*. AD Reader. Southport: John Wiley & Sons, 2010, p. 93–103.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico: Tomo I – Modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 209–234.
- LEONIDIO, Otavio. Eduardo Coimbra: Arquitetura, escultura e desastre. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 16, p. 27–44, 2015.
- _____. Mundos de ação: arte e arquitetura depois da política. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, p. 366–440, jan.-jun. 2020.
- _____; BASBAUM, Ricardo. Reivindicar a cidade sem forma. *Serrote*, n. 38, p. 114–131, jul. 2021.
- KOOLHAAS, Rem et al. Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. In: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1995, p. 02–21.
- KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. Tabula rasa revisited. In: _____. MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1995a, p. 1090–1135.
- _____. The generic city. In: _____. MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1995b, p. 1238–1269.
- _____. Whatever happened to urbanism. In: _____. MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1995c, p. 958–971.
- KOLLHOFF, Hans. Entrevista com Wim Wenders. In: SILVA, Luís Octávio da (Org.). *Espaço & debates 38*. Revistas de estudos regionais e urbanos. Nova dimensão regional. 1. ed. São Paulo: NERU, 1994, p. 83–91.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965–1995*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 443–461.
- PELBART, Peter Pál. *Rizoma temporal*. São Paulo: ECidade, 2020.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Edição e Introdução: Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.
- _____. Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey. (1967). Tradução: Pedro Sussekind. *O Nó Górdio, jornal de metafísica, literatura e artes*, ano 1, n. 1, p. 163–167, dez. 2001. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf. Acesso em: 21, set. 2021.

{ CARNADOCS },¹ EXPLICANDO AS ENTRELINHAS

IZABEL MARIA DE OLIVEIRA

Professora adjunta do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.
izabel-design@puc-rio.br

NATHÁLIA VALENTE CRAMER RIBEIRO

Graduada em Design com habilitação em Comunicação Visual pela PUC-Rio.
nathaliavcramer@gmail.com

NILTON GONÇALVES GAMBA JUNIOR

Coordenador do DHIS - Laboratório de Design de Histórias do Programa de Pós-graduação em Design do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.
gambajunior@puc-rio.br

1.

{ carnadoCS } é um projeto audiovisual desenvolvido durante a conclusão do curso de Nathália Valente em Comunicação Visual na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, apresentado à banca em dezembro de 2020.

Introdução

O projeto audiovisual { carnadoCS } parte de uma premissa: a relevância atual das questões que envolvem a sustentabilidade social dos eventos de cultura popular. No âmbito da sustentabilidade sociocultural, destacamos a importância da comunicação como forma de difundir a representação das manifestações de cultura popular e rever seus estigmas.

Esse recorte de observação sugeriu o termo “sustentabilidade comunicacional”, abordado no artigo homônimo (GAMBA JUNIOR e SARMENTO, 2019). A sustentabilidade comunicacional reflete a lógica mais ampla da noção de sustentabilidade para um diálogo com as especificidades do estudo da produção de sentidos na cultura. O conceito remete a termos mais tradicionais, como “poluição visual”, ou mais contemporâneos, como “cultura tóxica”, e serve de provocação a partir de perguntas como: “A comunicação poderia poluir, intoxicar, falir e prejudicar processos ou sociedades?” (GAMBA JUNIOR e SARMENTO, 2019, p. 1). São questionamentos que remetem a noções típicas da sustentabilidade ambiental ou econômica, mas que servem para dar visibilidade a questões no âmbito da cultura, como a toxicidade de conteúdos massivos na contemporaneidade.

Essa é uma reflexão que insere a pesquisa em Design na dimensão cultural da lógica sustentável, consolidando os nexos entre a área de Comunicação Visual e a produção cultural. Estudos sobre a produção estética dentro da área do Design implicam a cultura diretamente, logo, somam-se à relevância que o Design tem assumido nos esforços contemporâneos de uma lógica coletiva e sustentável. Isto é, considerando sua influência atual, é mais visível nos âmbitos da ecologia e economia e, portanto, mais relacionada às subáreas de Produto e Serviços. Nessa abordagem, a subárea de Comunicação Visual, ou Comunicação Multissensorial, se implica diretamente na sustentabilidade pelo seu aspecto social, especialmente no que diz respeito à sua aplicação nos estudos sobre culturas locais. O projeto { carnadoCS } parte desse conceito para apresentar uma intervenção com um recorte particular: os desfiles de escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro.

Como os desfiles de Escolas de Samba se situam em um universo que já aborda a linguagem audiovisual — imagem, música e textos —, não existiria uma atuação plena se não se

mantivessem os mesmos recursos ao projetar nesse meio. A série audiovisual { carnadoCS } tem como propósito informar sobre os quesitos de julgamento das escolas, buscando aprofundar o conhecimento de quem já se interessa e instigar aqueles que não os conhecem. Além disso, demonstra, por meio de uma “viagem pela história”, a importância do Carnaval, combatendo diretamente o discurso negativo utilizado massivamente pelas igrejas (AFP, 2020) — em sua maioria, neopentecostais. Através do aproveitamento dessas estruturas dos quesitos, propõe-se legitimar a existência dessa avaliação, desqualificando um discurso simplista de “prêmio comprado” e valorizando a participação do componente e folião.

A partir de eixos temáticos definidos, abordamos a temática de uma forma descontraída e leve, voltando-a para o público jovem-adulto e adulto para que se conectem com a compreensão de uma estrutura de enredo já apresentada na avenida. Além disso, o projeto toma como parâmetros principais ser totalmente digital, não preferenciar nenhuma escola de samba específica e apresentar clareza e diversidade na linguagem utilizada.

Contextualização

Os desfiles das atuais agremiações se originaram como grupos de sambistas de terreiros que representavam suas inserções locais na cidade — ou seja, associavam suas manifestações aos bairros onde viviam. Nascidas por volta de 1920 no bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, logo se espalharam por vários subúrbios, especialmente nos morros. Popularmente é relatado que essas pessoas “desciam o morro” e iam à Praça Onze, onde ocorriam as evoluções e cantavam os sambas.

Na época, as fantasias usadas eram simples: baianas, homens com pijamas de listras, macacões e camisas de malandro somados a um chapéu de palha. De acordo com Luiz Antonio Simas e Fábio Fabato (2015), somente com o tempo começaram a se organizar e definir que cada escola teria um enredo. Com a oficialização do Carnaval, em 1938, foi regulamentado o desfile das escolas de samba que, entre outros requisitos, passaram a ser obrigadas a ter enredos sobre temas nacionais. Só então os sambas passaram a assumir uma temática específica e referir-se ao enredo. No entanto, os sambas ainda não eram gravados nem editados, apenas executados e cantados durante os desfiles.

Com os anos, os nomes dos grupos, número de escolas e regras de competição foram se modificando. Hoje, cada escola tem seus componentes divididos em alas, com a mesma fantasia de acordo com o enredo. São elas: uma bateria, uma ala de baianas, por vezes ala de crianças, uma comissão de frente, casais de mestre-sala e porta-bandeira, e intérprete do samba enredo.

Os grupos são subdivididos em: Grupo Especial e Grupo de Acesso Série A, que desfilam no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, e Grupos de Acesso Série B, C, D e E, que desfilam na Estrada Intendente Magalhães, onde são montadas arquibancadas para o público. O tempo mínimo de desfile é de 65 minutos e o limite máximo é de 75 minutos.

No percurso histórico das agremiações, são determinantes os vínculos que se estabelecem entre os desfiles e a indústria cultural. Primeiro, através do papel motor da imprensa radiofônica e impressa nas primeiras décadas do século XX e, depois, com o papel da televisão a partir dos anos 1950. Essas relações se reconfiguraram a partir da mudança de vários aspectos estruturais, como a presença de patrocínios privados, regulamentação e controle do Estado, relações com sistemas de contravenção, modelos de cadeia produtiva e estruturas de trabalho, dentre outros. As relações com a transmissão pela mídia hegemônica se tornaram fundamentais nessas reconfigurações.

A emissora de TV é hoje um dos principais controles da manifestação, sendo um dos maiores capitais de financiamento do desfile pelo atravessamento dos anunciantes até a determinação técnica ou estética, como as características de iluminação ou da cor da passarela, pensados mais para o processo de teletransmissão do que para a experiência local presencial.

Assim, podemos identificar como a influência das mídias de comunicação veio a interferir no rito e nas suas adaptações ao longo do tempo — uma justificativa para o recorte com abordagem da sustentabilidade neste estudo. Representação, mediação e difusão passam a interferir diretamente na expressão popular.

A comunicação dos desfiles e sua interferência na sustentabilidade do evento envolve inúmeros aspectos que demandam enfrentamentos distintos, como abordagem de projeto e pesquisa. Por isso, mais um recorte se inscreve no { carnadocs } ao abordar especificamente os quesitos de julgamento das escolas e o seu conhecimento pelo público dos desfiles. Os quesitos de julgamento são um locus de concentração de vários aspectos definiti-

“[...] tomamos como partido que a difusão de informações técnicas sobre o festejo possa tornar a vivência da experiência do espetáculo mais articulada.”

2.

Via que liga os bairros de Madureira e Campos dos Afonsos no Rio de Janeiro. A partir de 1989 passou a ser um dos locais de desfiles de escolas de samba do carnaval carioca e assim mantém-se até hoje.



Fonte: Acervo dos Autores.

Figura 1. Uso de ilustração.

vos da expressão estética do evento e de sua comunicação com a audiência. Ainda assim, muitas dúvidas se mantêm pela falta de dados públicos: Quais as categorias de análise e os parâmetros limitantes de uma alegoria ou de um casal de mestre-sala e porta-bandeira? O que determina as configurações estruturais de uma ala de baianas? Como uma bateria pode inovar e até onde vão as características que não podem, pelo estatuto, ser alteradas?

Para o desenvolvimento deste projeto, tomamos como partido que a difusão de informações técnicas sobre o festejo possa tornar a vivência da experiência do espetáculo mais articulada. Assim, a própria sociedade pode ter em mãos o poder de avaliar os aspectos que ainda são sectários e herméticos — na medida que são restritos a setores específicos, como os jornalistas especializados ou o próprio júri.

A difusão precária do conhecimento indica ainda um problema político presente na história dos desfiles que diz respeito também a uma questão de classes. A gradual alocação de práticas especializadas nas mãos de determinados setores da sociedade indicaram, no decorrer da história, uma elitização do controle cultural do festejo, como por exemplo: carnavalescos oriundos de escolas de Belas Artes e membros de classes altas, estudiosos e críticos especializados provenientes da burguesia, fora do contexto geopolítico das agremiações, e celebridades de outras naturalidades e até nacionalidades que se integram aos desfiles em posições como madrinhas de bateria ou destaques de carros alegóricos. Há também um movimento paralelo e lento de resis-

tência, como o fomento à participação de especialistas, carnavalescos e destaques performativos locais, que tem sido importante para resgatar no desfile sua dimensão local e de classe.

Se a sustentabilidade social dos desfiles de escolas de samba envolve tão diretamente a democratização de algumas de suas funções e de vários dos conhecimentos envolvidos na sua produção, a visibilidade social dos quesitos e a divulgação de seus percursos históricos, seus marcos referenciais e seu funcionamento operacional, serão fundamentais nesse sentido.

Assim, o projeto { carnadocs } perspectiva a colaboração com a sustentabilidade comunicacional do desfile de agremiações carnavalescas no Rio de Janeiro destacando alguns pontos fundamentais: 1) Pesquisa e seleção de conteúdo, como etapa determinante para produzir alternativas às abordagens existentes; 2) Identidade Visual, criando um sistema de identificação dos diversos módulos do conteúdo, mas também comunicando com seus elementos questões relevantes para a sustentabilidade social do evento; e 3) Seriação e produção colaborativa, que vai permitir a viabilização do projeto com redes de parcerias e mais autonomia em relação aos modelos hegemônicos de produção.

Descrição e Etapas do projeto

O projeto da série de vídeos tem como foco os quesitos julgados pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) e se compõe de: pesquisa e levantamento de informações, curadoria e roteirização de conteúdo textual e visual, gra-

vação de narração, desenvolvimento da identidade visual (logotipo, ilustrações e itens de motion graphics), além da criação de um manual com parâmetros e diretrizes para reprodutibilidade da linguagem gráfica e produção dos vídeos.

A série foi dividida em 16 módulos temáticos que abordam: vertentes narrativas sobre o surgimento do Carnaval e sua etimologia, evolução das manifestações, surgimento das Escolas de Samba e do Sambódromo, LIESA e sua importância, organização e regras, quesitos (introdutório e mais generalista em todos), comissão de frente, bateria, enredo, samba-enredo, harmonia, evolução, alegorias e adereços, fantasias, mestre-sala e porta-bandeira e outros elementos.

Na pesquisa a respeito de projetos mais conhecidos sobre Carnaval, encontramos expressões como: Carnavalesco, Carnavalize, Carnafolia, entre outras. Percebendo um padrão do prefixo carna — e sua ligação direta com o nome da festividade —, associamos com a sigla de uma série de documentários. Assim surgiu o nome { carnadocs }.

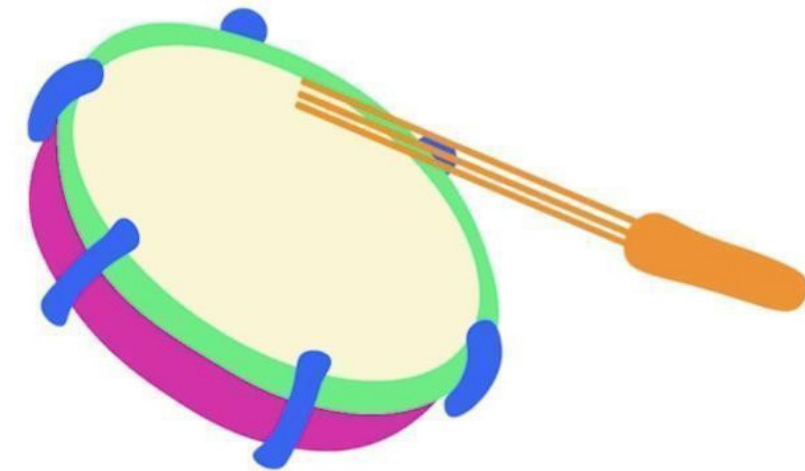
1. Pesquisa e seleção de conteúdo

Levantar conteúdos em diversas plataformas e delinear eixos temáticos para os módulos foi importante, mas produzir a estrutura de roteiro a partir de Moss (1998) foi essencial, delimitando espaços para lidar com categorias diferentes de informação. Com a confirmação do adiamento e, depois, o cancelamento dos desfiles de 2021, a base para a definição de conteúdos foi o acervo de filmagens do Carnaval 2020. Para uma seleção justa de quais escolas seriam contempladas, adotamos como parâmetro as próprias notas dadas pelo júri. Sendo assim, todas as escolas que ganharam no mínimo quatro notas “10” em cada quesito estariam aptas para aparecer no vídeo correspondente ao quesito.

Para a edição final do material selecionado, foi fundamental a gravação do áudio — concebido no roteiro como um voice over — para compreender a tônica dos vídeos e entender e trabalhar as adaptações textuais necessárias à fala.

2. Identidade Visual e Aplicações

Para o desenvolvimento da identidade visual, elencamos uma série de diretrizes, como: representar a diversidade, a diversão e a descontração do carnaval; ser intensamente colorida para dialogar com a estética da manifestação; competir visualmente no atual contexto de excesso de informação e direcionar para o público jovem-adulto; usar estruturas gráficas com tons bem saturados e sem texturas para se distinguir mais facilmente das imagens de vídeo de apoio dos desfiles — geralmente excessivamente texturizadas e complexas em termos de elementos simultâneos de representação. Com base nesses conceitos, os estudos iniciais foram feitos com variações dentro de uma mesma família tipográfica, explorando suas multiplicidades. Depois de várias alternativas estudadas, optamos por trabalhar com diferentes tipografias. Como símbolo, usamos as chaves, presentes também no logotipo, que representam a abertura e fechamento do desfile na avenida.



tamborim

Fonte: Acervo dos Autores.

Figura 2. Uso de ilustração.



Fonte: Acervo dos Autores.

Figura 3. Uso de fotografia.

Fonte: Acervo dos Autores.

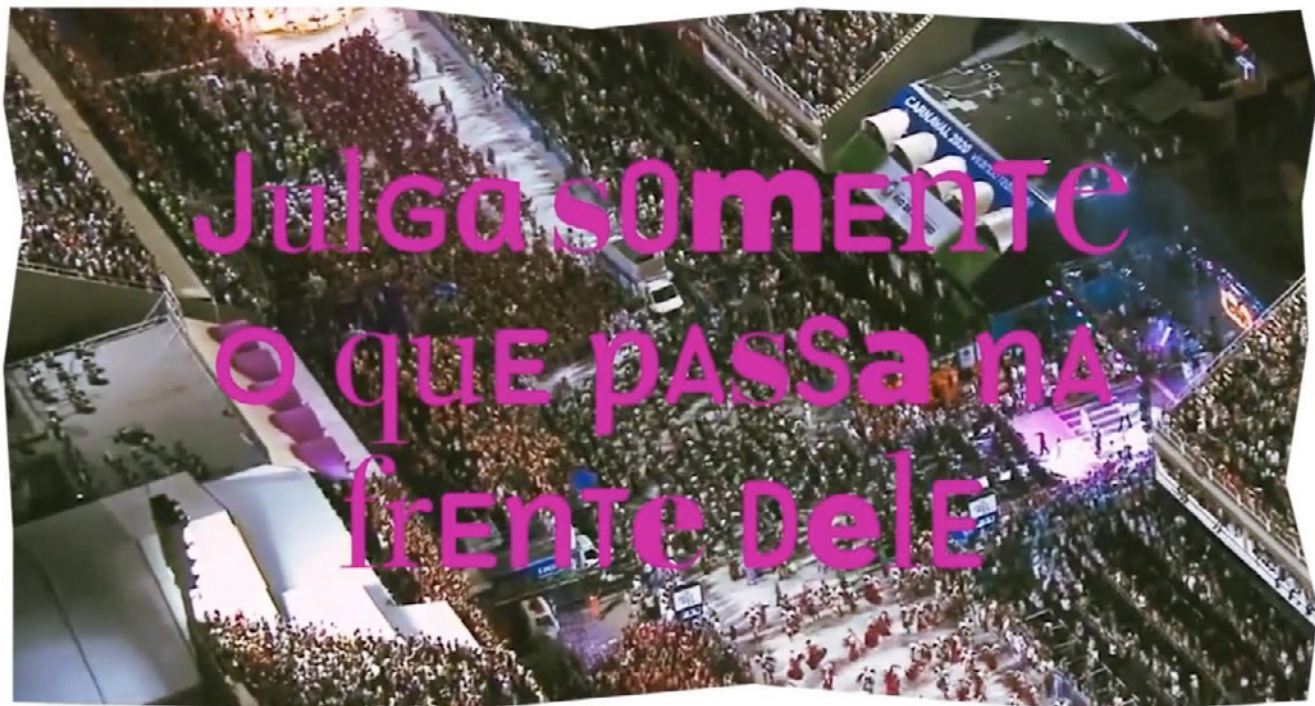


Figura 4. Aplicação tipográfica sob imagem.

Fonte: Acervo dos Autores.



Figura 5. Aplicação tipográfica sob imagem.

Fonte: Acervo dos Autores.

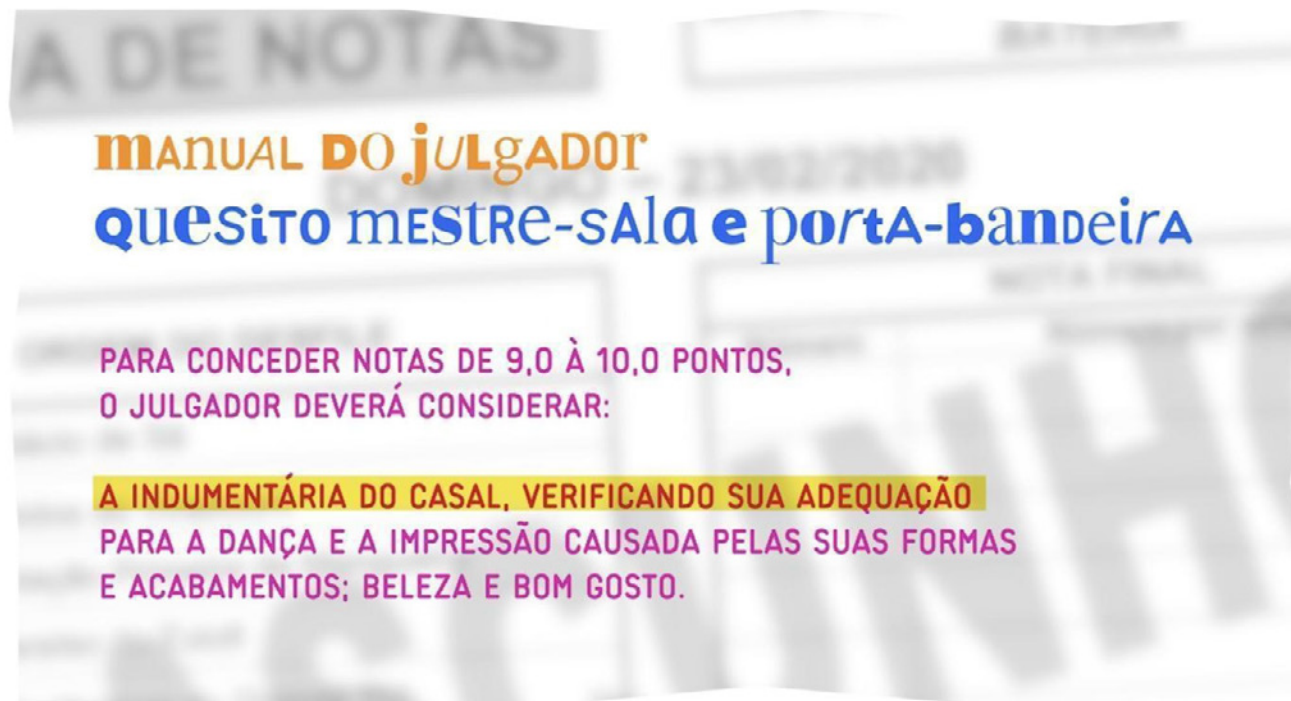


Figura 6. Aplicação tipográfica sob imagem.

Fonte: Acervo dos Autores.

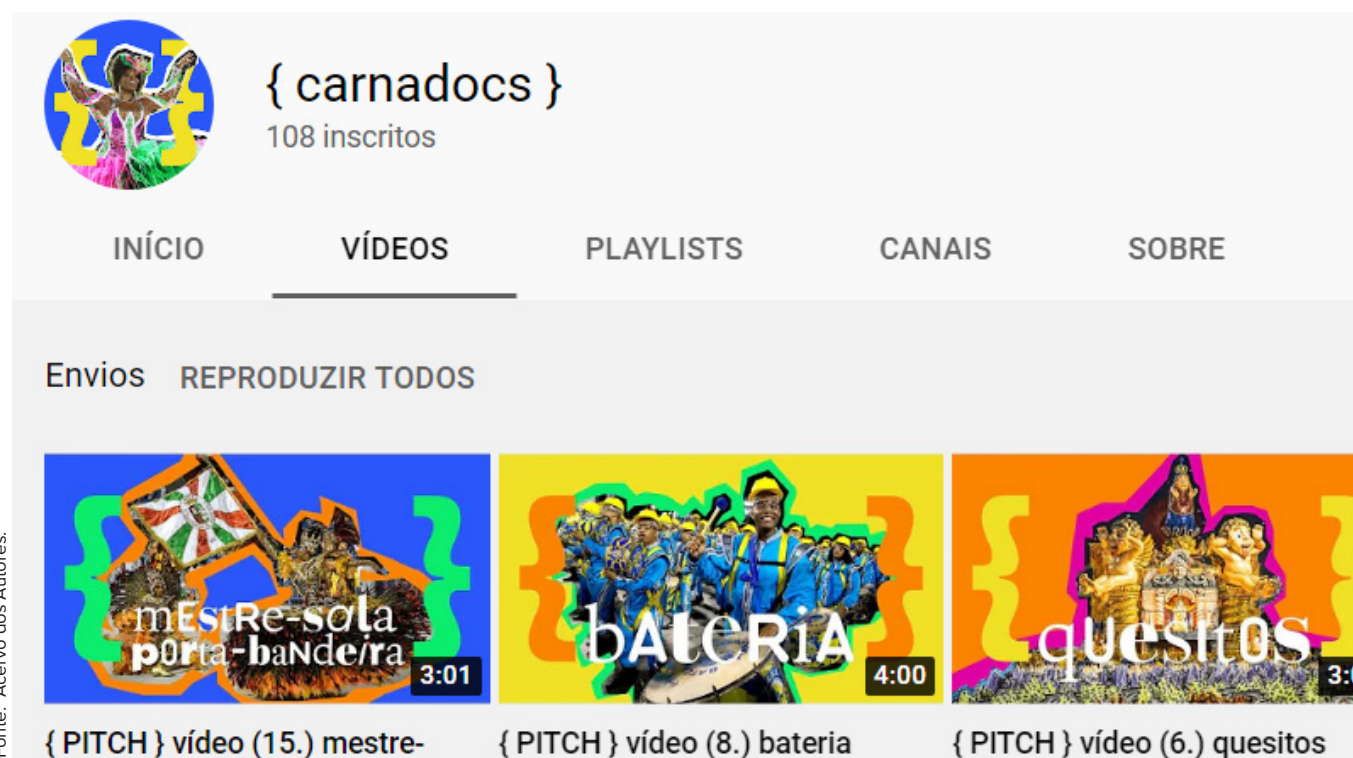


Figura 7. Thumbnails aplicadas em nosso canal do YouTube.

Nos estudos de cor, levamos em consideração o parâmetro de não privilegiar nenhuma escola de samba. O sistema de cor RGB, padrão usado nas plataformas digitais, traz a possibilidade de trabalhar com uma gama de cores com luminosidades e saturações específicas que em trabalhos impressos causariam um custo elevado. Observando as tendências do Carnaval de 2020, adotamos cores de efeito flúor, como visto, por exemplo, em algumas fantasias do desfile da Portela.³

Na vinheta de abertura dos vídeos, as letras surgem na tela dançando, remetendo ao movimento de rostos e corpos dos componentes da escola. No final, ela aparece estática, como se aguardasse ser fotografada. O fundo branco, muito importante para um respiro visual, está presente em todos os trechos dos vídeos e foi suporte para aplicação da tipografia.⁴

Para o desenvolvimento das ilustrações, partimos de estudos com fotografia, passando por ilustrações lineares no software mapa de bits, até chegarmos na linguagem vetorial, a um encaixe adequado que fosse fácil de animar, dimensionar e com liberdade para aplicabilidade em qualquer parte dos vídeos.

Inserções fotográficas foram necessárias para demarcar momentos históricos que não possuem acervo em vídeo. Na aplicação, percebemos que era necessário um tratamento para deixá-las em preto e branco e trazer a cor de outra forma. Inicialmente, a foto era usada em seu formato real e era contornada por linhas dançantes, porém essas atrapalhavam a assimilação da imagem e não tinha conexão com outros trechos animados do vídeo. Na versão adotada, as fotos⁵ surgem recortadas simulando aleatoriedade, mas preservando seu conteúdo e com uma borda de cor, recurso para mesclar a linguagem dos vídeos do desfile com os conteúdos produzidos pelo projeto, como ilustração, texto e fotografia, além de remeter a uma televisão transmitindo o desfile, mesmo que de forma irregular.

As inserções textuais são divididas em conteúdos curtos e extensos. Na primeira opção, faz-se obrigatório o uso das fontes tipográficas usadas no logotipo, com ordenação randômica, ajustando kerning e corpo mediante as alturas do eixo x. Na segunda opção, deve-se usar somente a fonte Mini Tipo,⁶ permitindo melhor leitura.

Nos momentos em que é necessário utilizar mais de uma cena para ilustrar a informação do áudio, a tela é dividida em três partes na vertical com uma linha branca entre elas, de modo que todas tenham o mesmo peso. Em relação às transições, foram selecionadas as mais básicas, já presentes nos próprios softwares de edição. Além do corte seco, é permitido o uso de transição de cor, “divisão” e “empurrar”.

Os thumbnails, utilizados na divulgação dos vídeos, na plataforma do YouTube,⁷ contém imagens relativas aos quesitos, as chaves e o título do vídeo. A imagem deve seguir o padrão de recorte e borda sobre fundo chapado de cor.

3.

Desfile intitulado Guajupia, terra sem males. De autoria dos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage, o tema retratava a história dos índios que habitavam a cidade do Rio de Janeiro bem antes da chegada dos portugueses, destacando a vida social, cultural, religiosa e política daqueles que são os primeiros “kariókas”.

4.

Para entender o processo de desenvolvimento, assistir: [CARNADOCS]. { teste 1 } logo animada. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H49oRG8v_ho. Acesso em: 20, out. 2021; e [CARNADOCS]. { teste 2 } logo animada. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JEXH-tPNKQnU>. Acesso em: 20, out. 2021.

5.

As fotografias utilizadas no pitch não se referem necessariamente às imagens reais que seriam usadas no projeto, elas servem apenas como simulação.

6.

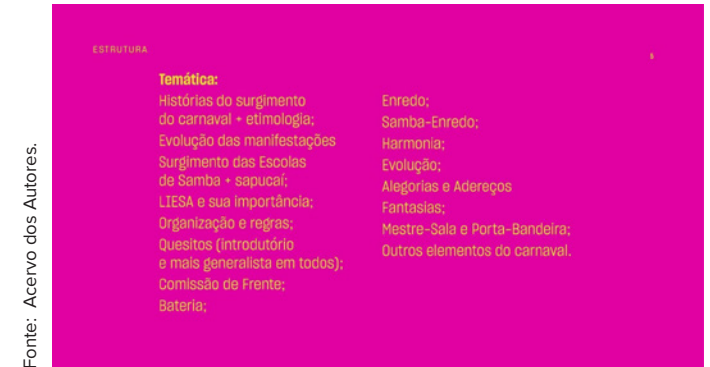
Tipografia desenvolvida pelo designer Fabio Lopez para o projeto Mini Rio. Saiba mais em: FABIO LOPEZ. mini Rio, [2018?]. Sobre / about. Disponível em: <https://www.minirio.com.br/sobre--about.html>. Acesso em: 20, out. 2020.

7.

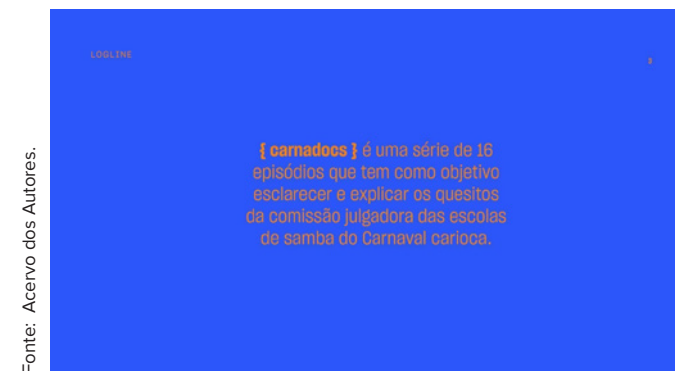
Para visualizar a produção completa: [CARNADOCS]. Home. 2020. Canal na plataforma YouTube. Disponível em: www.youtube.com/c/carnadocs/. Acesso em: 20, out. 2021.



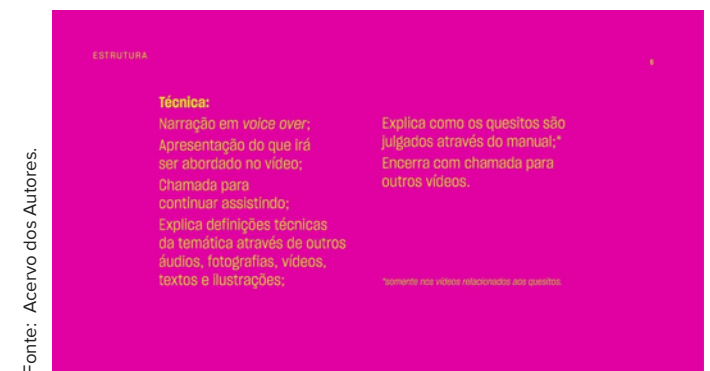
Fonte: Acervo dos Autores.
Figura 8. Sumário do Manual.



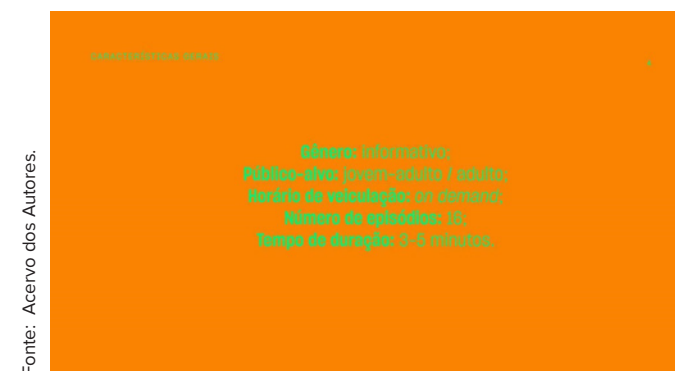
Fonte: Acervo dos Autores.
Figura 11. Sumário do Manual.



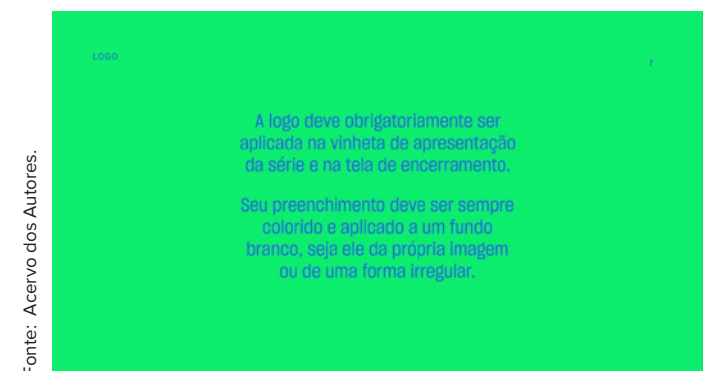
Fonte: Acervo dos Autores.
Figura 9. Sumário do Manual.



Fonte: Acervo dos Autores.
Figura 12. Sumário do Manual.



Fonte: Acervo dos Autores.
Figura 10. Sumário do Manual.



Fonte: Acervo dos Autores.
Figura 13. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

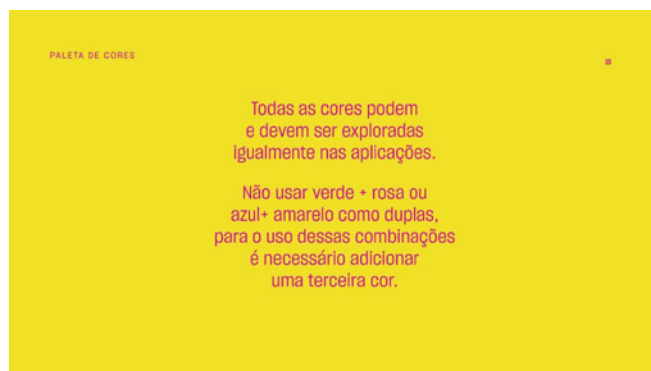


Figura 14. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

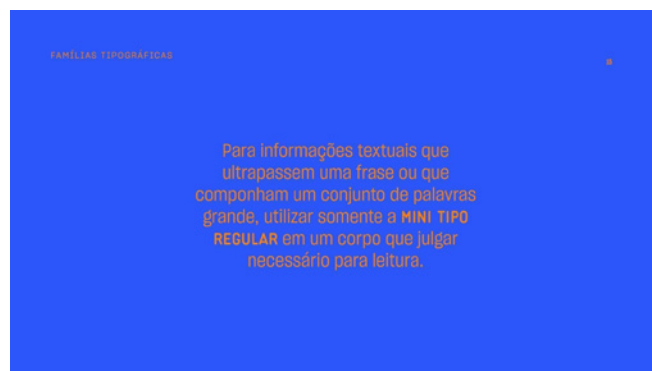


Figura 17. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

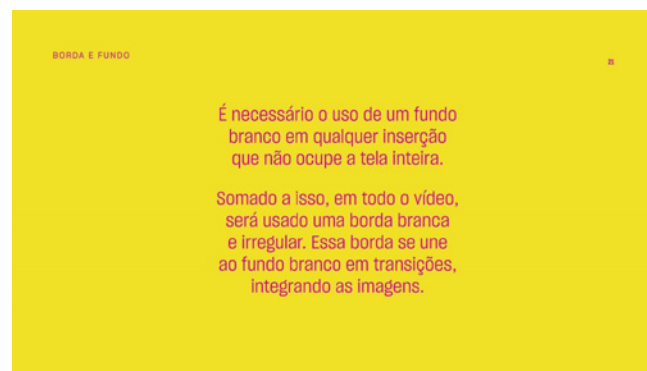


Figura 20. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

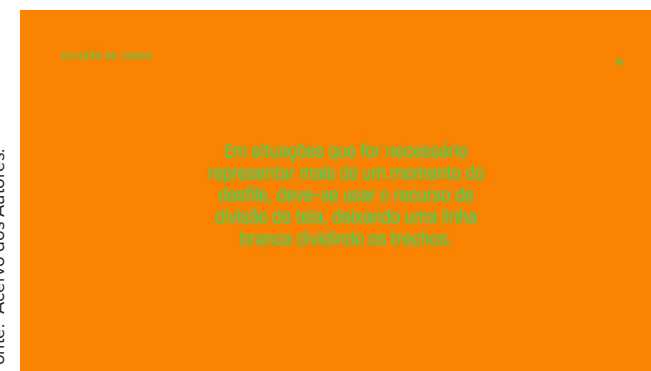


Figura 23. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

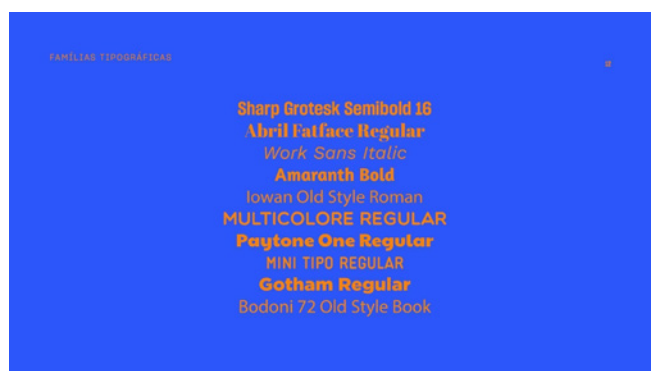


Figura 15. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

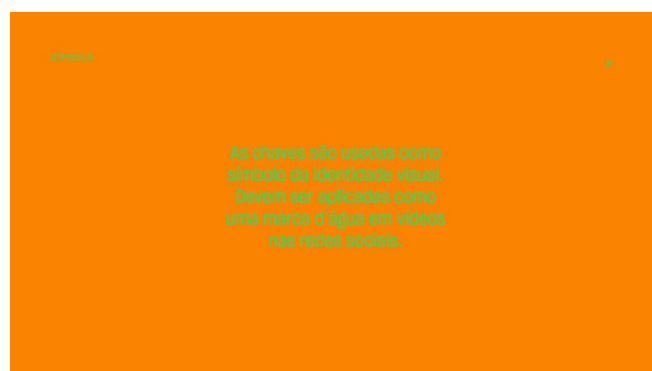


Figura 18. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

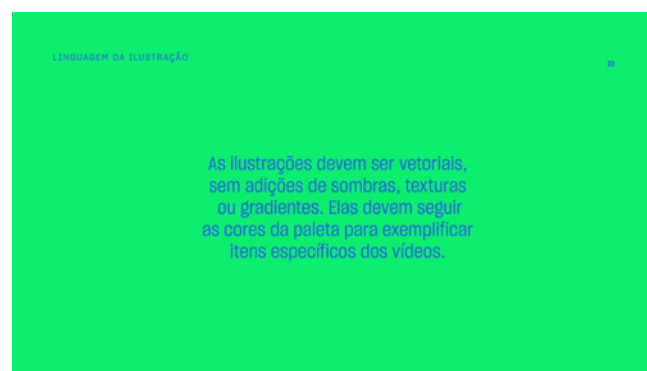


Figura 21. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

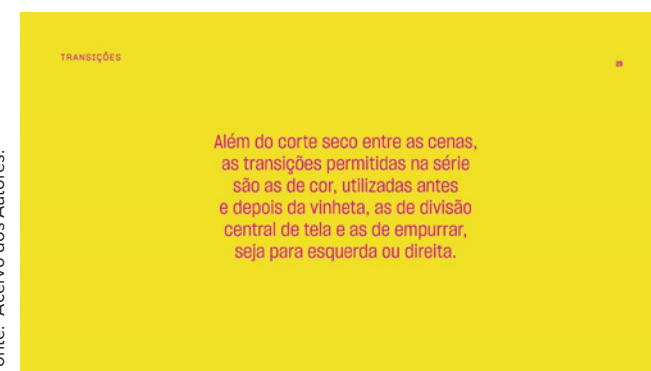


Figura 24. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

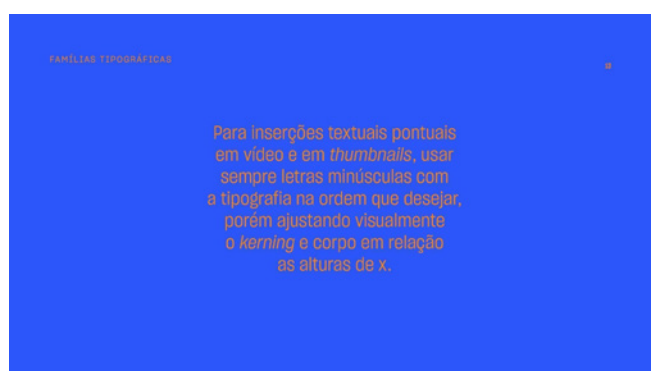


Figura 16. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.



Figura 19. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

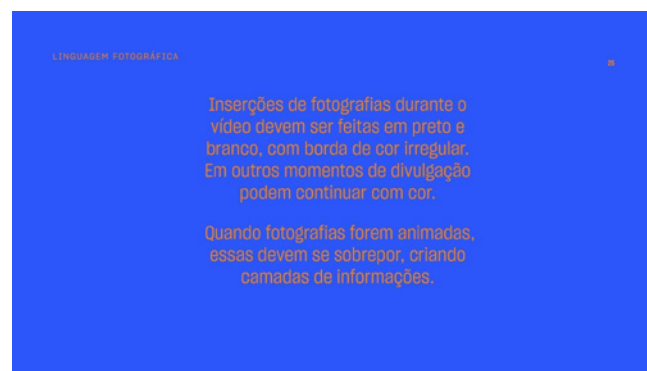


Figura 22. Sumário do Manual.

Fonte: Acervo dos Autores.

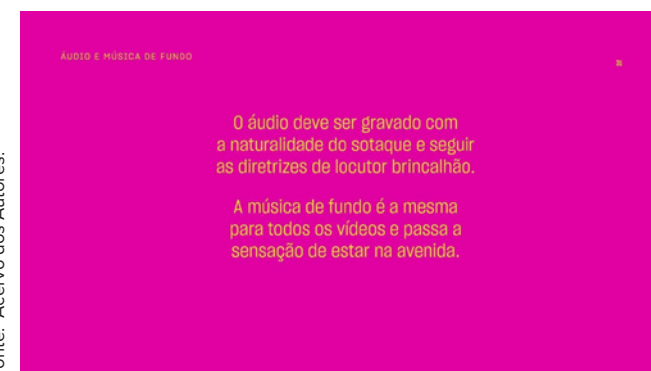



Figura 25. Sumário do Manual.

3. Seriação e produção colaborativa

Para viabilizar o desenvolvimento futuro e completo da série, foi criado um manual de identidade visual com as referências, parâmetros e diretrizes para o desenvolvimento e implementação da série completa de vídeos, prevendo-se a atuação de outras equipes e profissionais em processos colaborativos. 

No manual, é possível perpassar todas as decisões visuais adotadas e compreendê-las a fim de reproduzi-las em outros conteúdos. Além disso, esse guia permite a busca de editais, crowdfunding e experiências de estruturas colaborativas para uma fase de validação.

Conclusões

A contribuição dos estudos de mídia no âmbito do Design para a ideia de sustentabilidade comunicacional é que a subárea de Comunicação Visual permite uma metodologia própria diante de conteúdos multissensoriais. Ao lidar com manifestações culturais populares vivas sem pretender uma abordagem museológica, mas de dialogar com o seu dinamismo social, sistemas multissensoriais podem preservar dados históricos, difundir informações sobre a contemporaneidade e propiciar uma processualidade que permita atualizações futuras. Uma manifestação que começa nas ruas de maneira marginal e se transforma em um espetáculo de expressão comercial e institucional tão consolidada, como os desfiles de escola de samba, é um ótimo exemplo da relevância da comunicação como forma de difusão socialmente responsável e sustentável para o evento.

A opção pelos quesitos selecionados para este projeto é fruto de um raciocínio de pesquisa que diagnostica as demandas particulares desse tema e consegue identificar sua relevância dentre uma série de possibilidades. A escolha e edição do conteúdo parte da extensão do tema e do valor de utilizar uma estrutura modular e trabalhar com focos e recortes. A identidade visual se detém na manutenção dos códigos materiais da própria manifestação ao criar novos elementos alheios ao desfile (logotipo, grafismos, ilustrações), embora baseados no evento. Além disso, organiza como esses elementos podem ajudar a comunicar imagetivamente o festejo como um todo. Por fim, o manual de aplicação do sistema reúne e organiza as informações garantindo a operacionalidade de sua aplicação, consolidando um percurso fundamental para difusão responsável de um festejo complexo e de tão grande repercussão histórica, econômica, cultural e social.

8.

Para visualizar o manual completo: VALENTE, Nathália. [carnadocs]; Manual de identidade visual. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1nT9MS6O2eYvkqeGvyWaKpa7FjyeiRy9p/view>. Acesso em: 20, out. 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFP. No carnaval do Rio, guerra cultural surge em meio ao glitter. *Isto É*, 21, fev. 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/no-carnaval-do-rio-guerra-cultural-surge-em-meio-ao-glitter/>. Acesso em: 20, out. 2021.

GAMBA JUNIOR, Nilton G.; SARMENTO, Pedro. Sustentabilidade comunicacional: a realidade pós-editada. *Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, 2019. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/673>. Acesso em: 04, mai. 2021.

LIESA GLOBO. *A LIESA*. Disponível em: https://liesa.globo.com/2018/por/02-liesa/02-liesa_principal.html. Acesso em: 25, abr. 2020.

LIESA GLOBO. *O manual do julgador do grupo especial da Liesa no Carnaval - 2020*. Disponível em: <http://liesa.globo.com/material/carnaval20/julgador/Manual%20do%20julgador-2020.pdf>. Acesso em: 26, mar. 2020.

LIESA GLOBO. *Regulamento específico dos desfiles das escolas de samba do grupo especial da Liesa no Carnaval - 2020*. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/regulamento-2020.pdf>. Acesso em: 25, mar. 2020.

MOSS, Hugo. *Como formatar seu roteiro*. E-disciplinas USP, 1998. 15. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4473939/mod_resource/content/1/MOSS-Hugo-Como-formatar-seu-roteiro-copy.pdf. Acesso em: 20, abr. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2015.

MOBILIDADE URBANA E MOBILIDADE ATIVA EM TEMPOS DE PANDEMIA:

UMA ENTREVISTA COM DR. PETER COX¹



Fonte: divulgação.

ENTREVISTA CONCEDIDA A:

FILIPE MARINO

Filipe Ungaro Marino é arquiteto e urbanista (UNICAMP, 2004) e doutor em urbanismo (UFRJ, 2019). Atualmente é pesquisador do Laboratório de Mobilidade Sustentável (LABMOB-UFRJ) e professor no IBMEC, Unigranrio e UNESA. Tem experiência em Mobilidade Urbana, Mobilidade Ativa, Planejamento Urbano e Infraestrutura Urbana. Seus temas de interesse são mobilidade urbana, mobilidade ativa, infraestruturas de transporte, redes urbanas, política urbana e marketing urbano.

Contato: filipemarino@gmail.com

Entrevista conduzida em inglês e traduzida pelo autor.

1.

Entrevista traduzida do inglês para o português por: Dr. Filipe Marino e Dr. Sérgio Borges, membro do GEOPPOL (Grupo de Estudos e Pesquisas em Política e Território) do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRJ.

2.

COX, Peter; KOGLIN, Till (Ed.). *The Politics of Cycling Infrastructure: Spaces and (In)Equality*. Bristol: Policy Press, 2020.

3.

COX, Peter. *Moving People: sustainable transport development*. London: Zed Books, 2010.

4.

Mobilidade ativa está inserida na ideia de mobilidade sustentável e diz respeito ao uso da bicicleta, caminhada e outros meios de transporte não motorizados para o deslocamento de pessoas e bens. Os meios de transportes ativos são movidos, exclusivamente, pela energia física-mecânica do ser humano para a locomoção e é um setor da mobilidade urbana que tem crescido nos últimos anos.

Peter Cox é professor do departamento de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Chester, no Reino Unido. Seus interesses de pesquisa refletem a virada da mobilidade nas ciências sociais e, em particular, no debate sobre futuros sustentáveis e no papel de transporte na sustentabilidade social e ambiental. O Dr. Cox é autor de vários trabalhos acadêmicos sobre mobilidade, entre eles os livros *The Politics of Cycling Infrastructure* e *Moving People: sustainable transport development*, ambos sem tradução para o português.

Em 2020, devido à pandemia do SARS-CoV-2, a constante necessidade de deslocamento, o incentivo ao transporte público de alta capacidade, as viagens turísticas ao redor do mundo, tudo parece ter mudado desde então. Por outro lado, a mobilidade ativa e os automóveis individuais se tornaram mais frequentes em alguns países. Você acredita que essas mudanças são permanentes?

As respostas às condições pandêmicas têm variado enormemente entre nações e regiões. O que há em comum é uma necessidade abrupta de reconhecer e reavaliar as práticas de mobilidade. Quotidianamente, a viagem de curta distância tem sido afetada tremendamente em lugares onde condições severas de fechamento têm sido impostas. Isso levou a uma consciência crescente do valor das viagens diárias, mas também [resultou no fato de] que grande parte das viagens realizadas com veículos não foi tão vital como talvez um dia viemos a pensar. As viagens de longa distância se tornaram muito mais preciosas — e o acesso diferenciado a elas — em populações em que elas são um pouco mais óbvias. O aspecto mais interessante dessas variadas mudanças é a forma como elas destacaram a existência de desigualdades de mobilidade, e minha esperança é que esse reconhecimento perdure mesmo quando as condições mudarem.

Como você observa corretamente, após o fim dos bloqueios, em muitos locais os níveis de tráfego de carros aumentaram e isso parece estar correlacionado com aqueles lugares onde as medidas para facilitar meios alternativos de viagem não foram postas em prática, ou foram removidas como apenas temporárias.

Quando a pandemia acabar, você acredita que surgirão novas formas e regras de deslocamento ou haverá uma retomada dos paradigmas tradicionais de mobilidade?

Os formuladores de políticas tiveram um momento muito interessante. As limitações dos modelos de oferta de mobilidade urbana, orientados pela demanda, têm sido expostas. Vozes mais críticas podem tirar vantagem da situação mostrando como a demanda é frágil e que as intervenções e regulamentações podem mudar a situação. Acima de tudo, o que tem sido revelado é a fragilidade e a impermanência de padrões de viagem que antes eram considerados intratáveis. Situações que pareciam imutáveis demonstraram ser capazes de uma rápida transformação. O desafio enfrentado pelos defensores da transformação urbana é envolver-se criativamente com essas mudanças e usá-las como uma força positiva para cidades melhores.

O trabalho em casa para profissionais urbanos destacou as maneiras como a habitação torna concretas as desigualdades de classe social; tanto em termos dos espaços físicos em que vivemos quanto na distribuição espacial da habitação em relação às oportunidades de trabalho. Minha esperança seria que as experiências de 2020 ajudassem aqueles em posições de privilégio relativo, que têm escolhas a fazer, a pensar seriamente sobre as escolhas que eles são capazes de fazer na relação entre trabalho e residência e como essas escolhas e decisões de deslocamento afetam a sociedade em geral.

Com relação à mobilidade ativa, como bicicletas, patinetes e caminhada, você acha que as cidades serão remodeladas permanentemente para ampliar esse tipo de mobilidade ou essa é apenas uma fase para enfrentar a pandemia?

As imagens visuais de cidades fechadas [em confinamento e isolamento social] e ruas vazias de tráfego forneceram uma ilustração vívida do grande volume do espaço urbano que é, normalmente, entregue ao automóvel privado. A diferença notável na resposta, em minha opinião, tem sido altamente dependente da existência anterior de visões de transformação urbana em qualquer local. A implementação imediata de mudanças dramáticas na alocação de espaço nas ruas para mobilidade ativa em cidades como Paris e Barcelona ocorreu porque planejadores e defensores de políticas já estavam sonhando com um tipo diferente de cidade e divulgando suas ideias. Quer esses planos fossem ou não credenciados com alguma possibilidade realista de entrega antes de 2020, sua própria existência permitiu aos formuladores de políticas responderem e demonstrarem sua capacidade de responder à situação quando ela se tornou necessária. Para muitas cidades, infelizmente, onde esse tipo de pensamento e planejamento especulativo estavam ausentes, pouco mudou.

Para considerar a permanência potencial de tais mudanças na mobilidade ativa, estou inclinado a pensar na maneira como ações como a ciclovia afetam o imaginário coletivo. Cidadãos que podem ver e vivenciar um tipo diferente de cidade, acessados por meios ativos e não ameaçados pelo domínio do tráfego de automóvel, constroem um imaginário social diferente. O que é necessário é uma forma de aproveitar essa experiência e garantir que ela seja inserida nos processos de tomada de decisões políticas que possam garantir a durabilidade do incentivo e apoio à mobilidade ativa.

“Cidadãos que podem ver e vivenciar um tipo diferente de cidade, acessados por meios ativos e não ameaçados pelo domínio do tráfego de automóvel, constroem um imaginário social diferente.”

Ações táticas sem um plano de longo prazo não estão condenadas, mas é preciso agir rapidamente para garantir que elas estejam conectadas em uma rede significativa e não apenas permitir que continuem como desvios em locais que não interrompam a priorização existente do tráfego automotivo.

Tem havido grandes pesquisas e melhorias na eletrificação de bicicletas e scooters, a chamada micromobilidade. Você acredita que esses veículos terão uma participação significativa no futuro da mobilidade urbana?

Eu gosto de pensar nos modos de mobilidade urbana através da imagem de um ecossistema. Maior diversidade garante maior inclusividade e possibilidades de uso e acesso. Os padrões atuais de dependência do carro são monoculturas clássicas e excluem outras possibilidades de mobilidade urbana. Micro-e-mobilidades oferecem possibilidades fantásticas para uso futuro. O que ainda precisa ser definido são os marcos regulatórios e de infraestrutura para uma operação prática e segura. Qualquer veículo precisa de uma vaga de estacionamento; cada e-veículo precisa de pontos de cobrança. Usar a eletrificação para aumentar, em vez de suplantá-lo, o poder humano é, a meu ver, preferível, porque garante que não acabemos apenas seguindo um caminho que reproduz os padrões atuais da automobidade como um sistema de uma monocultura de transporte dominante. Trocar o motor de combustão interna por um motor elétrico não altera a destruição catastrófica das cidades habitáveis.

Talvez a contribuição mais importante da micromobilidade seja o seu reconhecimento implícito de que o movimento motorizado — a velocidades proporcionais aos espaços históricos e existentes da cidade — não precisa de um veículo pesando mais de 1.000kg, otimizado para velocidades superiores a 50km/h, para mover uma ou duas pessoas e alguma bagagem. Veículos leves e de pouco peso têm papéis significativos em um conjunto diversificado de soluções. É claro que as mobilidades ativas ainda devem ser priorizadas por seus benefícios gerais, mas as micromobilidades são importantes.

Há também um papel muito valioso para os ciclos elétricos no reino das e-cargobikes (bicicletas elétricas de carga). Aumentar a capacidade humana para entregas alivia o trabalho intenso gerado por muitos serviços de entrega em ciclo, ao mesmo tempo que mantém sua flexibilidade e capacidade de resposta, bem como as oportunidades de emprego.

5.

Micromobilidade são modos de viagem ativos ou motorizados eletricamente, que tem limitações de peso, dimensão, propulsão e velocidade, geralmente atrelados à tecnologias de monitoramento e plataformas de compartilhamento. Para mais informações, acesse: GLZ; Promob-e. Guia Micromobilidade Compartilhada. Definições. Disponível em: <https://guia.micromobilidadebrasil.org/definicoes/>. Acesso em: 01, dez. 2021.

Você visitou o Rio de Janeiro por ocasião da Velo-city,⁶ em 2018, e pôde experimentar as singularidades de uma cidade muito icônica do Brasil, que tem os mesmos problemas de centenas de cidades do hemisfério sul. Atualmente enfrentamos problemas para expandir a infraestrutura ciclística, promover micromobilidades e, por causa da pandemia, estamos enfrentando uma diminuição da demanda no transporte público. O que você vê como soluções de curto prazo para cidades do hemisfério sul, como o Rio de Janeiro?

O Rio, como muitas cidades globais, é um lugar de espaços incrivelmente diversificados e de desigualdades significativas. Não há intervenções mágicas no planejamento e projeto urbano que resolvam problemas entrelaçados. Entretanto, em vez de me concentrar em soluções imediatas e em como impô-las, vejo a necessidade de uma auditoria do espaço urbano. Tal ferramenta de avaliação consideraria a diversidade dos espaços urbanos e seria sensível às possibilidades muitas vezes únicas inerentes a qualquer local. Onde houver espaço físico, é importante dar prioridade às instalações segregadas. Porém, onde o espaço físico é limitado, é importante dar prioridade clara aos modos que minimizam o uso do espaço. Não é o modo em si que é central (especialmente se olharmos para um futuro de diversas mobilidades sustentáveis), mas como ele afeta o espaço disponível na cidade. Os problemas surgem quando o domínio do espaço urbano por padrões e tipos de uso particulares existentes excluem ou põem em perigo outros usuários. A justiça da mobilidade é provavelmente mais importante como princípio de projeto e planejamento do que qualquer ênfase em soluções específicas.

Também é fácil escorregar para o pensamento sobre a mobilidade sustentável que requer novas construções dramáticas e permanentes. Cidades como o Rio entendem sobre a rápida transformação do espaço — pense na rapidez com que um mercado pode ser montado e removido em uma praça. Por que o espaço viário deve estar permanentemente disponível para o tráfego de automóveis? Por que não pensar nas possibilidades de diferentes usos ao longo do dia para levar em conta os ritmos mutantes da cidade?

“A justiça da mobilidade é provavelmente mais importante como princípio de projeto e planejamento do que qualquer ênfase em soluções específicas.”

6.

A Velo-city é a maior conferência internacional sobre ciclismo urbano. Em 2018, o evento foi realizado no Rio de Janeiro. Ver: RIO PREFEITURA; European Cyclists' Federation. Velo-city 2018. Página inicial. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/velocity/>. Acesso em: 01, dez. 2021.

“[...] se trabalharmos para garantir que o ciclismo — em todas as suas formas — seja viável e atraente fora dos centros das cidades, então acho que estaremos trabalhando em soluções que afetem todas as áreas da mobilidade urbana.”

Como ciclista ativista e acadêmico engajado em promover uma forma de transporte mais sustentável, no que diz respeito à mobilidade urbana, o que você considera importante mudar no século XXI?

Mobilidades urbanas sustentáveis exigem que se olhe para além dos centros urbanos. O trabalho para resolver problemas de mobilidade urbana em áreas urbanas de alta densidade domina a pesquisa e a ação — compreensivelmente, pois fornece resultados acessíveis e visíveis para as intervenções —, sendo muitas vezes referido como “lidar com os frutos mais fáceis de colher” [alvo ou caminho mais fácil ou conveniente]. O perigo é que podemos criar enclaves maravilhosamente agradáveis, cercados e isolados por áreas incontestáveis de autodomínio [de domínio do automóvel]: inacessíveis e inutilizáveis por aqueles que não têm carros particulares (qualquer que seja sua fonte de energia).

Os problemas mais intratáveis residem nas distâncias maiores e nos padrões de deslocamento entre as localidades suburbanas e periurbanas. As relações entre áreas residenciais e oportunidades de emprego moldam as viagens diárias, mas esses padrões de viagem induzidos pelas distâncias físicas entre elas também estão relacionados à classe e à renda, como mencionei anteriormente. Estender o conceito de cidade de 15 minutos para além dos centros das grandes conurbações e até as comunidades periféricas teria um efeito profundo nas mobilidades sustentáveis. Mas fazer isso requer diversidade de moradias, e não grandes áreas onde não há acomodações acessíveis. Mudar essa dinâmica é um problema de longo prazo. Mas se trabalharmos para garantir que o ciclismo — em todas as suas formas — seja viável e atraente fora dos centros das cidades, então acho que estaremos trabalhando em soluções que afetem todas as áreas da mobilidade urbana.



AS CIDADES FALAM?

Texto original:

SASKIA SASSEN

The Robert S. Lynd Professor of Sociology
na Universidade de Columbia.

Contato: www.saskiasassen.com

Tradução:

HENRIQUE C. DELARUE

Arquiteto pelo Departamento de Arquitetura
e Urbanismo da PUC-Rio.

Contato: hcdelarue@gmail.com

Revisão técnica:

SILVIO DIAS

Professor do Departamento de Arquitetura
e Urbanismo da PUC-Rio.

Contato: silviodias@puc-rio.br

Este artigo foi publicado originalmente em Inglês como: SASSEN, Saskia. *Does the city have speech?* Public Culture. Durham, v. 25, n. 2, p. 209–221, jul. 2013.

A Revista Prumo agradece a generosidade da autora em ceder a autorização para tradução e publicação deste artigo.

A voz¹ é um elemento fundamental nas teorias sobre democracia e política. Como conceito, teve seu significado tanto expandido quanto contraído. Mas, pelo que posso dizer e pelo que outros me disseram, ainda não se expandiu o suficiente para incluir o conceito de que a cidade pudesse ter uma voz. Argumentar, como faço neste ensaio, que as cidades têm uma voz — independentemente de ser muito diferente daquela dos cidadãos e das empresas — é, em muitos aspectos, uma questão transversal tanto para o direito quanto para o planejamento urbano. Tal conceito não está presente em nenhum desses campos de estudo, principalmente porque não confino a noção de voz à de governo urbano, tampouco construo o conteúdo da voz da cidade nos termos indicados pela lei. Portanto, esta pesquisa exige ampliar o campo analítico para examinar o conceito de cada um: a voz e a cidade.

1.

Nota do tradutor: o termo original *speech* tem sentido plurívoco na língua portuguesa. Nesta tradução, optou-se por traduzi-lo como *voz* ou *fala* de maneira pontual a melhor fazer sentido no contexto da frase, preferindo uma tradução adaptativa ao invés de singular ao longo do texto.

As cidades são sistemas complexos, mas são sistemas incompletos. Nessa incompletude, está a possibilidade de fazer — fazer o urbano,² o político, o cívico. A cidade não é a única com essas características, mas elas são uma parte necessária do DNA do urbano — ser cidade (*cityness*). Cada cidade é diferente, assim como cada disciplina que a estuda. No entanto, se é um estudo do urbano, deve lidar com estes traços distintivos: incompletude, complexidade e factibilidade. Esses recursos assumem formatos urbanos que podem variar enormemente no tempo e no espaço.

Dada essa diversidade, a pesquisa urbana não precisa reconhecer versões abstratas e destiladas desses três conceitos centrais — complexidade, incompletude e produção. Na maior parte dos casos, pesquisadores e intérpretes urbanos usam ou invocam os conceitos de suas disciplinas ou de sua imaginação, bem como as características concretas das cidades que observam. Mas essas três características abstratas estão presentes se for realmente o urbano, e não simplesmente um terreno densamente construído de um tipo específico — filas infinitas de casas, escritórios ou fábricas. Assim, uma vasta faixa de residências suburbanas não é uma cidade, mas um terreno construído, da mesma forma que parques empresariais. Se quisermos que o conceito de cidade funcione analiticamente, devemos discriminá-lo conceitualmente.

Aqui, uso esses atributos das cidades para me engajar em uma pesquisa experimental. Argumentarei que existem eventos e condições que nos dizem algo sobre a capacidade das cidades de responder sistematicamente — nos contestar. Deixe-me oferecer um esboço inicial do que quero dizer com um exemplo simples: um carro, construído para rodar em alta velocidade, sai da rodovia e entra na cidade. Ele chega a uma área com tráfego, composta não só de carros, mas de pessoas que transbordam por toda parte. De repente, o carro fica incapacitado. Construído para velocidade, sua mobilidade é tomada. A cidade falou.

Uma abordagem primária é pensar essa voz como uma capacidade urbana. O termo *capacidade*³ já está bem estabelecido. Mas qualificá-lo como capacidade *urbana* é incomum. Eu o apresento assim para capturar a mistura indescritível de espaço, pessoas e atividades particulares, especialmente comércio e atividades cívicas. Esse termo captura os aspectos sociais e físicos da cidade. Entendida dessa forma, a noção de capacidade urbana funciona como uma fronteira analítica⁴ — nem apenas o espaço urbano e nem apenas as pessoas (ver SASSEN, 2008, cap.8). É sua combinação em condições específicas, em cenários consis-

“[...] existem eventos e condições que nos dizem algo sobre a capacidade das cidades de responder sistematicamente — nos contestar.”

tentes, confrontando potenciais e certas agressões que podem dar voz. Essas capacidades urbanas tornam-se visíveis em uma variedade de situações e formas. Ao se tornarem visíveis, tornam-se uma forma de fala.

É impossível fazer jus a todos os aspectos desse processo em um ensaio tão curto, então vou me limitar aos blocos básicos de construção do argumento. Primeiro, a cidade como um sistema complexo e incompleto que permite produções e que deu às cidades sua longa vida; a combinação desses dois aspectos permitiu que sobrevivessem a sistemas mais poderosos, mas também mais formais e fechados — Estados Nacionais, reinos e empresas financeiras. Segundo, a mistura de várias capacidades urbanas que podem ser concebidas como atos de fala e que, por sua vez, sinalizam a noção mais ampla de que as cidades têm uma voz, mesmo que seja informal e geralmente não seja reconhecido como tal.

A racionalidade substancial que subjaz a esta pesquisa sobre a cidade e a voz baseia-se em duas questões. Em primeiro lugar, o fato de a cidade ainda ser um espaço fundamental para as práticas materiais de liberdade, incluindo suas anarquias e contradições, e um espaço onde quem não tem poder (*the powerless*) pode exercer sua fala, presença, política. A outra é que esses aspectos da cidade são ameaçados por uma variedade de processos agudos que desurbanizam as cidades, por mais densas e urbanas que pareçam; essas ameaças incluem formas extremas de desigualdade e privatização, novos tipos de violência urbana, guerras assimétricas e sistemas massivos de vigilância. No entanto, para ver isso é preciso também dedicar um tempo para ouvir e, talvez, entender a voz da cidade. Além disso, é bem possível que tenhamos esquecido como ouvi-la, para não dizer como entendê-la. A seguir exploro alguns atos de fala da cidade.⁵

Táticas analíticas

Ao fazer esse tipo de meditação experimental, vejo a necessidade de me engajar livremente no que me parece uma tática analítica. O método limita muito. Uma dessas táticas é operar à sombra de explicações poderosas, que devem ser levadas a sério, mas que são perigosas. Meu primeiro passo é perguntar o que exatamente esse tipo de explicação obscurece, uma vez que lança uma luz muito poderosa sobre alguns aspectos do assunto. Ao explorar a noção de que as cidades falam, não posso me alongar nas explicações poderosas que nos dizem o que é a cidade. A fala da cidade ocorre em uma zona intermediária: não é a cidade simplesmente como uma ordem social ou material. É uma capacidade urbana elusiva — não é totalmente material, nem totalmente visível.

Uma segunda tática analítica, parcialmente derivada da primeira, é a necessidade de desestabilizar ativamente significados estabelecidos. Ao fazê-lo, permitimo-nos ver ou compreender o que não está contido nas narrativas centrais que explicam uma época ou que organizam um campo acadêmico — e precisamos fazê-lo especialmente em tempos de rápida transformação. Portanto, a própria noção de que a cidade tem voz implica desestabilizar a noção de que a cidade é uma condição evidente marcada pela densidade, pela materialidade, pelas multidões e suas múltiplas interações. A esmagadora facticidade da cidade precisa ser desestabilizada. Estou interessada em recuperar a possibilidade de que uma exposição interativa de pessoas, empresas, infraestruturas, edifícios, projetos, imaginários e muito mais, em um terreno confinado, produza algo semelhante à voz: resistência, potencialidades aprimoradas, enfim, que a cidade nos conteste.

2.

Nota do tradutor: apesar da palavra “urbano” não ser um substantivo como sinônimo de cidade, tanto na língua portuguesa quanto na língua inglesa, Sassen faz uso da palavra se referindo à condição complexa da cidade além de sua matéria construída.

3.

Nota do tradutor: como não há duas palavras no português para diferenciar o termo original (*capability*) de seu quase-sinônimo (*capacity*), é relevante salientar que, no inglês, o primeiro, utilizado na versão original, carrega um sentido de potencial, uma característica que pode ser desenvolvida.

4.

Nota do tradutor: Para Sassen, o conceito de “fronteira” diz respeito a uma região (*borderland*), mais do que uma linha propriamente dita.

5.

Uso *voz* [e fala] no senso abstrato da lei, como, por exemplo, no modo como as corporações têm voz, conforme exposto pela Suprema Corte [dos Estados Unidos] em 2010 no caso *Citizens United v. Federal Election Commission*, que manteve os direitos de corporações de realizar financiamentos políticos sob o direito de liberdade de expressão da Primeira Emenda [à Constituição dos Estados Unidos]. Cidades, como corporações, não falam na voz humana; falam na sua voz.

Complexidade e incompletude: a possibilidade de produções

As cidades são um dos principais locais onde novas normas e identidades são feitas. Elas estiveram nesses locais em várias épocas, em vários lugares e em condições muito diferentes. Assim, mesmo que as cidades tenham sido por muito tempo o lar do racismo, do ódio religioso ou da expulsão dos pobres, elas demonstraram ao longo da história uma capacidade de realizar uma triagem do conflito por meio do comércio e da atividade cívica. Isso contrasta com a história do Estado Nacional moderno, que tendeu a militarizar o conflito. As condições que permitem as cidades a construir normas e identidades e transformar conflitos em civismo fortalecido variam no tempo e no espaço.

A mudança de época, como em nossa transição para o global, tende a ser uma fonte de novos tipos de capacidades urbanas. Hoje, dada a globalização e a digitalização — e todos os elementos específicos que implicam — muitas dessas condições mudaram novamente. A globalização e a digitalização produzem deslocamentos e desestabilizam as ordens institucionais existentes, que vão além das cidades. Mas a coordenação desproporcional e agudeza dessas novas dinâmicas nas cidades, especialmente nas cidades globais, força a necessidade de se criar novos tipos de respostas e inovar, especialmente por parte tanto de quem tem mais poder quanto dos menos favorecidos, ainda que por razões bem diferentes. Algumas dessas normas e identidades justificam o poder extremo e a desigualdade. Algumas refletem a inovação sob pressão — como visto em muito do que acontece em bairros de imigrantes ou favelas das megacidades. Embora as transformações estratégicas tenham formas bem delineadas e se concentrem em cidades globais, algumas também acontecem — além de se espalharem — em cidades que não são centros de poder ou de extrema desigualdade.

Nem sempre as cidades são os locais-chave para a construção de novas normas e identidades ou inovações institucionais. Por exemplo, na Europa e em grande parte do hemisfério ocidental, dos anos 1930 aos anos 1970, a fábrica e o governo eram locais estratégicos para a inovação por meio do contrato social e da capacitação — baseada na produção e consumo em massa — de uma próspera classe média trabalhadora. Minha própria leitura da cidade fordista corresponde em muitos aspectos à noção de Max Weber de que a cidade moderna não é um espaço para inovação, diferentemente das cidades medievais na Europa. A escala estratégica sob o fordismo é nacional; nela, as cidades perdem seu significado. Mas me afasto de Weber ao compreender que, historicamente, a grande fábrica fordista e as minas foram locais de inovação: a configuração de uma classe trabalhadora moderna e o projeto sindicalista. Em suma, nem sempre é a cidade que é o lugar para se produzir normas e identidades.

Em nossa era global, as cidades reaparecem como locais estratégicos para mudanças culturais e institucionais. As condições que hoje tornam algumas cidades locais estratégicos são basicamente duas — e ambas envolvem grandes transformações que desestabilizam os sistemas mais antigos ao organizarem o território e a política. Uma delas é a alteração de escala dos territórios estratégicos que articulam o novo sistema político-econômico e, portanto, ao menos alguns aspectos do poder. A outra é o en-

“A cidade — e principalmente a rua — é um espaço onde populações que não têm poder podem fazer história de formas que seriam impossíveis no meio rural.”

fraquecimento do nacional como contentor de processos sociais devido à variedade de dinâmicas que a globalização e a digitalização envolvem. As consequências para as cidades dessas duas condições são muitas, mas o que importa aqui é que surgem como locais estratégicos para grandes processos econômicos e para novos tipos de atores políticos, incluindo processos e agentes fora da urbanidade.

Uma distinção importante para minha avaliação está entre espaços ritualizados, que reconhecemos como tais, e espaços que ou não são ritualizados, ou que falhamos em reconhecer como tais. Muito do que experienciamos como urbanidade em nossa tradição europeia ocidental é um conjunto de práticas e condições que passaram por um refinamento e uma ritualização ao longo do tempo e através do espaço. Sendo assim, em nossa tradição europeia parcialmente imaginada, a *passeggiata* não é qualquer passeio, e a *piazza* não é qualquer praça. Ambas têm genealogias incorporadas de significado e ritual; ambas contribuem com a constituição do domínio público por meio da ritualização.

Através do tempo, assim como do espaço, a história nos oferece vislumbres de um tipo bem diferente de espaço, um menos ritualizado e com poucos, ou nenhum, códigos inscritos. É um espaço para a ação por quem não tem acesso a instrumentos

estabelecidos. Tenho trabalhado na recuperação conceitual desse tipo de espaço e o tenho chamado de “rua global” (SASSEN, 2011). É um espaço com poucas, ou nenhuma, práticas ritualizadas ou códigos que a sociedade em geral possa reconhecer. Ele é bruto e facilmente visto como “incivilizado”.

A cidade — e principalmente a rua — é um espaço onde populações que não têm poder podem fazer história de formas que seriam impossíveis no meio rural. Isso não significa que seja o único, mas certamente é um espaço crítico. Ao se tornarem visíveis, presentes umas às outras, elas podem alterar o caráter da sua falta de poder (*powerlessness*). (powerlessness). Isso torna possível distinguir entre diferentes tipos dessa falta de poder (SASSEN, 2008, cap. 6 e 8). Esse não é simplesmente um estado absoluto que pode ser achatado como ausência de poder. Sob certas condições, a falta de poder pode ser complexa, o que quer dizer que existe a possibilidade de se fazer o político, o cívico e uma história. Isso nos confronta com o fato de que existe uma diferença entre falta de poder e invisibilidade/impotência. Muitos movimentos de protesto que vimos no Oriente Médio e Norte da África, na Europa, nos Estados Unidos e em outros lugares ilustram essa questão: aqueles que protestam podem não ter conquistado o poder, eles ainda não têm poder, mas estão fazendo história e política.

Isso me leva a uma segunda distinção, que contém uma crítica à noção comum de que se algo bom acontece àqueles que não têm poder, isso sinaliza seu empoderamento. Reconhecer que a falta de poder pode se tornar complexa abre um espaço conceitual para a proposta de que quem não tem poder pode fazer história, mesmo que não se tornem empoderados e, portanto, seu trabalho tem consequências mesmo que não sejam rapidamente visíveis e que possam, de fato, levar gerações para se materializar. Em outros momentos (SASSEN, 2008, cap. 2, 3 e 6), interpretei várias historiografias como indicadores de que o período de tempo das histórias construídas por aqueles que não têm poder tende a ser muito mais longo do que o das histórias construídas por aqueles que o detêm.

6.

Nota do tradutor: de modo simplificado, *la passeggiata* e *piazza*, em italiano, são expressões com valor cultural que, respectivamente, designam um passeio em grupo pela cidade à noite e um lugar onde pessoas se congregam socialmente.

Capacidades urbanas: precedem a fala e a tornam legível

Se a cidade tem uma voz, como ela pode se parecer ou soar? Qual língua fala? Como se torna legível para nós, que falamos outra língua e cuja voz é, no mínimo, uma cacofonia?

Um primeiro pequeno passo é propor que a voz da cidade seja uma capacidade de alterar, moldar, provocar, convidar, tudo em busca de uma lógica que almeja acentuar ou proteger a complexidade e incompletude da cidade. Deixe-me elaborar isso de um modo um tanto exagerado, por uma questão de clareza, e argumentar que focar apenas na facticidade da cidade não é suficiente para entender a questão de saber se ela tem uma voz.

A questão da voz da cidade não pode ser reduzida a essa facticidade, mesmo que requeira o reconhecimento e um despertar analítico dessa facticidade. Em outras palavras, temos achatado a facticidade da cidade, quando na verdade deveríamos tornar visíveis suas diferenciações para que possam funcionar analiticamente. Essa forma de aplanamento não nos ajuda a ver como a facticidade interage com as ações das pessoas, ou que aí há uma construção, uma construção coletiva entre o espaço urbano e as pessoas. Por exemplo, a hora do *rush* na cidade é um processo em que nos chocamos com outras pessoas, um botão é arrancado aqui e ali, pisamos no pé do outro. Mas sabemos que nenhuma dessas ações é pessoal no centro da cidade na hora do rush, ao contrário de um bairro, onde isso seria visto como provocações.

O que torna isso possível é o código tácito inscrito naquele tipo de espaço/tempo — não um lugar em si, mas o espaço que é constituído pelas pessoas no centro da cidade na hora do rush. Precisamos nomear essa capacidade, que é um produto coletivo que emerge da interseção de tempo/espaço/pessoas/práticas rotineiras. Eu penso nisso como uma capacidade urbana — uma centralidade urbana é produzida por meio de ambientes construídos, práticas rotineiras das pessoas e um código inscrito e compartilhado. Permite uma série de interações e sequências complexas e, ao fazê-las, mobiliza um significado específico.

Não é só o resultado, mas o próprio trabalho de fazer o público e fazer o político no espaço urbano que constitui o ser cidade. Nas cidades, podemos ver a produção de novos sujeitos e identidades que não seriam possíveis, por exemplo, no meio rural ou em um país inteiro. Há um certo tipo de operação de configuração pública que pode perturbar narrativas estabeleci-

“ Não é só o resultado, mas o próprio trabalho de fazer o público e fazer o político no espaço urbano que constitui o ser cidade. ”

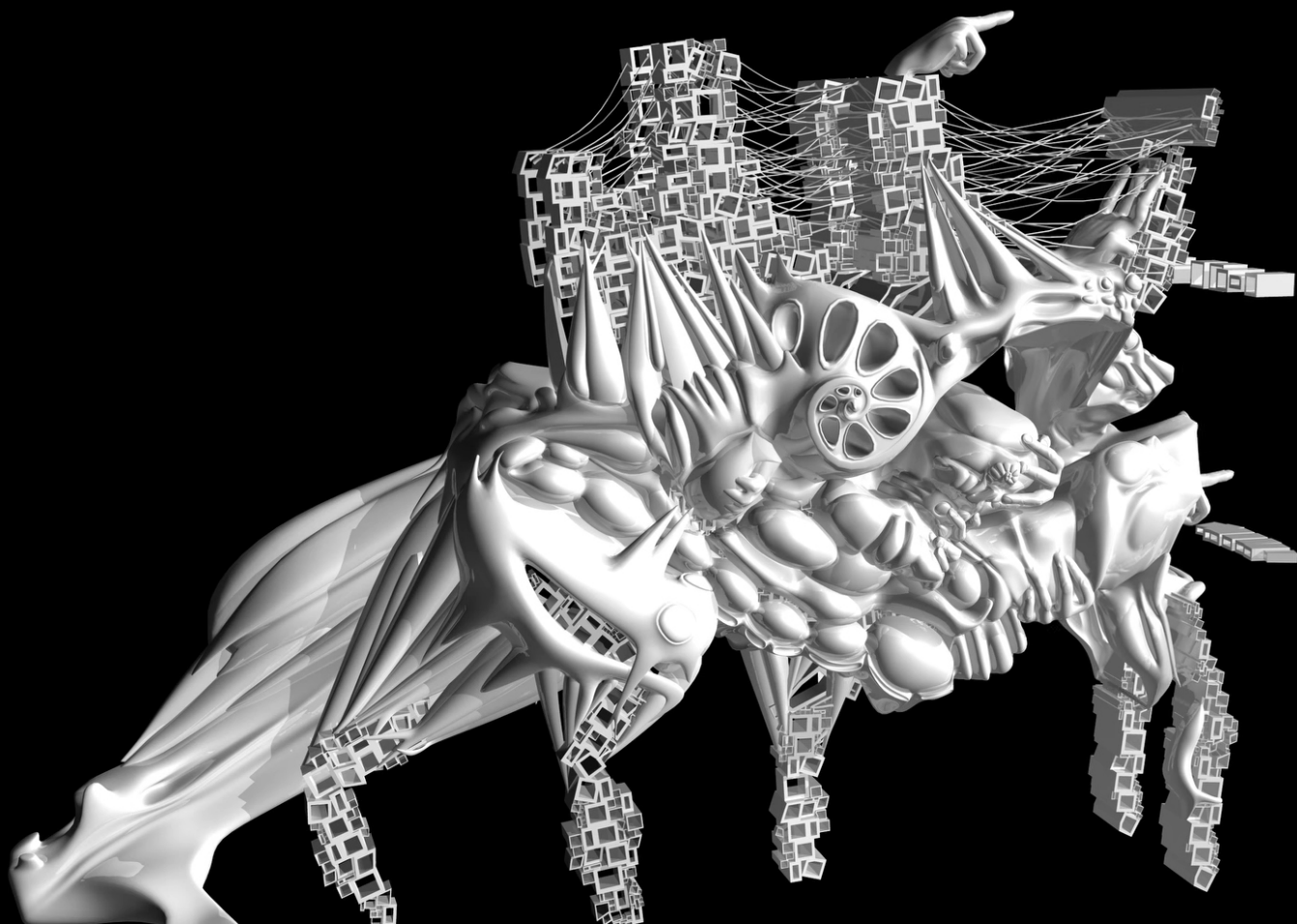
das e, portanto, tornar legíveis o local e o silenciado, até mesmo em ordens visuais que buscam purificar o espaço urbano. Um exemplo é o primeiro movimento sofisticado de gentrificação em Manhattan — uma ordem visual inteiramente nova que não conseguiu, por muito tempo, tornar invisíveis os sem-teto que produziu. Um segundo exemplo é o imigrante que trabalha como vendedor ambulante em Wall Street servindo refeições para executivos de alto escalão apressados, alterando a paisagem corporativa com os odores encorpados de salsichas cozidas. Eu vejo nesses exemplos a cidade nos contestando, alterando o fim almejado com a adoção de elegantes ordens visuais. No outro extremo, a sociabilidade de uma cidade pode trazer à tona e sublinhar a urbanidade do sujeito e do contexto e diluir significantes mais locais ou mais essencialistas. A necessidade de novas solidariedades, quando as cidades enfrentam grandes desafios, pode promover essa mudança.

Em minha pesquisa, entendo que os principais componentes do ser cidade foram feitos a partir do difícil trabalho de ir além dos conflitos e do racismo que podem marcar uma época (SASSEN, 2008, cap. 6). Desse tipo de dialética, surge a urbanidade aberta que historicamente fez das cidades europeias espaços de uma cidadania ampliada. De maneira mais geral, os movimentos que envolvem grupos distintos com

uma variedade de reivindicações podem se unir, não importa

quão diversas sejam suas políticas. A real interdependência vivida no dia a dia da cidade torna essa união possível — se houver falta de água, luz ou transporte em uma cidade, isso afeta a todos, independentemente de suas diferenças sociais ou políticas. Tal união seria improvável e desnecessária no espaço político nacional, dada a menor dependência/interdependência mútua e, em geral, em um espaço mais abstrato. Essas ordenações parciais que vemos nas cidades podem ser adicionadas ao DNA do civismo da cidade: elas alimentam a construção do sujeito *urbano*, ao invés de um sujeito baseado na religião, etnia ou classe. Esses são alguns dos fatores que fazem das cidades um espaço de grande complexidade e diversidade.

As grandes cidades no cruzamento de extensas migrações e expulsões foram e são espaços com capacidade para acomodar uma enorme diversidade de grupos. Essa acomodação geralmente é o resultado do desenvolvimento aprofundado de ser cidade — seja isso ou segregações espaciais que desurbanizam uma cidade. Deve-se notar que, quando bem sucedidas, tais cidades permitem uma espécie de coexistência pacífica por longos períodos. Coexistência não significa respeito mútuo e igualdade: minha preocupação é com os aspectos construídos e os constrangimentos das cidades que produzem essa capacidade de interdependência, mesmo que haja grandes diferenças de religião, política, classe ou mais. Penso nas capacidades urbanas mais análogas com a infraestrutura ou capacidades subterrâneas, cujos resultados são em parte moldados pela necessidade de se manter um sistema complexo marcado por uma enorme diversidade e incompletude. Isso dá voz à cidade.



Fonte: texto original.

Figura 1. Hilary Koob-Sassen, *Speech Acts of a Different Sort*, 2012, vídeo (Bienal de Arquitetura de Veneza).

Talvez os casos mais conhecidos e claros sejam períodos de coexistência pacífica em cidades com diferenças religiosas bem definidas; isso deixa claro que o conflito não é necessariamente inerente a tais diferenças. Não são apenas os famosos casos de Augsburg ou da Espanha mourisca, com suas admiradas coexistências de religiões muito diversas, prosperidade coletiva e lideranças iluminadas. É também o caso do antigo bazar de Jerusalém, como espaço de convivência comercial e religiosa ao longo dos séculos. Bagdá prosperou como uma cidade polirreligiosa sob o califado abássida, por volta dos anos 800, e mesmo sob a liderança extremamente brutal de Saddam Hussein foi uma cidade onde minorias religiosas, como comunidades cristãs e judaicas, geralmente com séculos de idade, viviam em relativa paz. Mas a História também nos mostra que isso é uma capacidade que pode ser destruída, e muitas vezes foi destruída. A destruição levou inevitavelmente à desurbanização e à formação de guetos no espaço urbano. Assim, em nítido contraste com períodos anteriores, Bagdá é hoje uma cidade

onde a purificação étnica e a intolerância são o “regime” de fato, catapultado pela invasão desastrosa e injustificada dos Estados Unidos. Esses e muitos outros casos históricos mostram que um evento particularmente exógeno, de fato desurbanizante, pode reposicionar repentinamente diferenças religiosas ou étnicas como agentes de conflito. Os próprios indivíduos podem experimentar e representar essa mudança. A lógica sistêmica da Bagdá de Hussein era a indiferença às minorias como as cristãs e judaicas, não uma questão de tolerância por parte dos residentes ou liderança esclarecida.

Meu argumento é que a indiferença sistêmica pode, em muitos casos, funcionar como um tipo de capacidade urbana subterrânea em ação: um civismo que não depende da tolerância dos cidadãos ou líderes esclarecidos, mas é o resultado de interdependências e interações na vida física e econômica da cidade. Por outro lado, sua falência se torna visível como um colapso em conflitos letais e limpezas étnicas que desorganizam a cidade e violam a capacidade urbana.

Versões de capacidades urbanas podem ser encontradas em vários casos, alguns mais elusivos do que outros. Um deles diz respeito à questão da repetição, característica básica do ambiente construído nas cidades e, em geral, de nosso mundo econômico e técnico. Porém, na cidade, a repetição se torna a produção ativa de multiplicação e iteração. Além disso, as configurações urbanas de fato perturbam o significado da repetição. Há muita repetição em qualquer cidade, mas é sempre tomada pelo específico, pelas condições ao longo dos diferentes espaços urbanos. Um ônibus, uma cabine telefônica, um prédio de apartamentos ou escritórios, mesmo que se repitam padronizados em toda a cidade, terão diferentes significados e usos ao longo dos diversos tipos de espaços da cidade. Isso torna visível como a diversidade dos ambientes urbanos altera até os objetos mais padronizados e os torna parte desse bairro, desse espaço público, desse centro da cidade. Em um nível mais complexo, bairros de uma mesma cidade podem ter diferentes auras, sons, cheiros, coreografias de como as pessoas se movem neles, bem como a definição de quem é bem-vindo e quem não é. Em suma, a repetição na cidade pode ser muito diferente da repetição mecânica em uma linha de montagem ou da reprodução de um gráfico. Quero dar um passo adiante e sugerir que, em cada instância dessas, vemos uma capacidade que gostaria de entender como fala.

Uma forma de voz mais difícil de definir é a construção da presença. No meu próprio trabalho, desenvolvi as noções de “fazer presença” para resgatar um agente ou um acontecimento do silêncio da ausência, da invisibilidade, do despejo virtual/representativo de pertencer à cidade.

Estou particularmente interessada em compreender como grupos e “projetos” em risco de invisibilidade por preconceitos e medos sociais se fazem presentes a si próprios, a outros semelhantes a eles e aos que são diferentes. O que eu quero entender é um recurso muito especial. É a possibilidade de se fazer uma presença onde há silêncio e ausência. Uma variante dessa construção de presença é o *terrain vague*, um espaço subutilizado ou abandonado que fica esquecido entre gigantes estruturas e projetos em construção. Não é exclusivo do nosso tempo — sob outros arranjos e com peculiaridades diferentes, também existiu no passado. Acho que esse espaço intermediário indescritível é essencial para a experiência da vida urbana e que fornece legibilidade para as transições, bem como o desconforto de configurações espaciais específicas. Podemos encontrar *terrain vague* mesmo nas cidades mais densas. Com a sua marca visual de espaço subutilizado, está normalmente carregado de memórias de outras ordens visuais, com presenças do passado, perturbando o seu significado atual como espaço não utilizado. Ele é carregado precisamente porque não é usado. Enquanto memórias, esses espaços passam a fazer parte da “interioridade” da cidade, do seu presente, mas é a construção de uma interioridade que foge à lógica dominante e às suas demarcações espaciais pautadas pelo benefício econômico. São as terras vazias que permitem aos residentes que se sentem oprimidos pela sua cidade se conectarem com ela através da memória em um momento de mudanças rápidas, um espaço vazio que pode ser preenchido com memórias. É aí que ativistas e artistas encontram espaço para seus projetos. Essa é uma construção de presença que é um ato de fala.



Fonte: texto original.

Figura 2. Hilary Koob-Sassen, Subterranean Shapes, 2012, vídeo (Bienal de Arquitetura de Veneza).

Forças Desurbanizadoras

Dada sua complexidade e incompletude, as cidades têm historicamente demonstrado capacidade de sobreviver a levantes, em parte por contestar e em parte por limitar as tendências de desurbanização. Mas elas nunca são totalmente bem-sucedidas. O poder, seja na forma de elites, políticas governamentais ou inovações no ambiente construído, pode apagar a voz da cidade. Vemos isso no desenvolvimento de megaconstruções, rodovias que cruzam a cidade, extrema gentrificação para pessoas de alta renda que privatiza o espaço urbano, a proliferação de grandes concentrações de prédios residenciais de baixa qualidade e sem centros comerciais ou locais de trabalho, entre outros. Tudo isso faz parte das correntes de desurbanização atuais.

“Em nossa época, significados estáveis se tornam instáveis. A grande e complexa cidade, com toda sua diversidade, é uma nova zona fronteira. Isso é especialmente verdadeiro na cidade global, definida por sua formação parcial em uma rede de outras cidades para além de seus limites.”

Em nossa época, significados estáveis se tornam instáveis. A grande e complexa cidade, com toda sua diversidade, é uma nova zona fronteira. Isso é especialmente verdadeiro na cidade global, definida por sua formação parcial em uma rede de outras cidades para além de seus limites. Atores de mundos diferentes estão lá, mas sem regras claras de engajamento. Onde a fronteira histórica estava nos extremos dos impérios coloniais, hoje se encontram em nossas grandes e complexas cidades. Por exemplo, muito do trabalho das empresas globais para impulsionar a desregulamentação, privatização e novas políticas fiscais e monetárias toma forma e se materializa em cidades globais. É a maneira pela qual as empresas globais constroem o equivalente ao antigo forte militar na fronteira histórica: sua rede de fortes é o ambiente regulatório que precisam em uma cidade após a outra, em todo o mundo, para garantir o espaço global de seus negócios (SASSEN, 2008, cap. 5). É um ataque formidável contra a cidade e sua capacidade de assegurar seus atributos, o ser cidade.

Em minha pesquisa sobre a era atual (SASSEN, 2014), examinei especialmente três tipos de empreendimentos que podem desurbanizar a cidade. Um é o intenso crescimento de desigualdades de diferentes tipos que podem gerar expulsões radicais — de casas e bairros ou do estilo de vida das classes médias. Essas tendências são particularmente agudas e visíveis nas cidades, com seus espaços ampliados de luxo e pobreza. A segunda é a construção de novas cidades por completo, incluindo cidades inteligentes que muitas vezes são construídas como um negócio com fins lucrativos; há mais de seiscentas novas cidades em construção ou em planejamento. De particular preocupação é o uso extremo de sistemas inteligentes fechados para controlar edifícios inteiros. Dada a obsolescência acelerada da tecnologia, isso poderia encurtar a vida de uma grande área dessas novas cidades. Um desafio, a meu ver, é a necessidade de urbanizar essas tecnologias para que possam contribuir com a urbanidade dessas áreas. O terceiro projeto diz respeito a sistemas de vigilância em grande escala que estão atualmente em desenvolvimento em países como os Estados Unidos, Alemanha ou Reino Unido. Abordarei esse aspecto com mais detalhes a seguir.

“As cidades, com a suas diversidades e anarquias, com as suas capacidades incluídas para contestar as tendências de desurbanização, se tornam um espaço estratégico para se contestar a nossa redução à condição de suspeitos.”

Em julho de 2010, o *Washington Post* publicou os resultados de uma investigação de dois anos, *Top Secret America*, em três partes (PRIEST e ARKIN, 2010a, 2010b, 2010c). Na configuração dessa “América ultrassecreta” participam 1.271 organizações governamentais e 1.931 empresas privadas, que juntas empregam cerca de 854 mil pessoas com autorização de alta segurança — quase 150% do número de pessoas que vivem em Washington, D.C. — incluindo 265 mil empreiteiros particulares (PRIEST e ARKIN, 2010a). Eles trabalham em programas relacionados ao contraterrorismo, segurança interna e inteligência. Existem cerca de 10.000 locais onde esse trabalho é feito nos Estados Unidos. Desses edifícios, quatro mil estão na área de Washington, D.C., e ocupam mais de 1,5 milhão de metros quadrados — o equivalente a quase três vezes o Pentágono, ou vinte vezes o edifício do Capitólio (PRIEST e ARKIN, 2010a).

Esses prédios abrigam computadores poderosos que coletam uma grande quantidade de informações por meio de grameamento de telefones, satélites e outros equipamentos de vigilância que monitoram pessoas e lugares dentro e fora do território dos Estados Unidos. Todos os dias, a Agência de Segurança Nacional (NSA, na sigla em inglês) sozinha intercepta e armazena 1,7 bilhão de *e-mails*, mensagens instantâneas, endereços IP, chamadas telefônicas e outros fragmentos de comunicação; uma pequena proporção de tudo isso é classificada e armazenada em setenta bancos de dados diferentes (PRIEST e ARKIN, 2010a, 2010c). Algumas dessas informações chegarão a dezenas de milhares de relatórios ultrassecretos produzidos por analistas a cada ano, mas apenas um punhado de indivíduos tem acesso a eles, e o volume é tão grande que muitos nunca serão lidos (PRIEST e ARKIN, 2010a, 2010c).

Esse dispositivo de vigilância existe para nossa “segurança”. Para nossa segurança, somos vigiados; ou seja, todos nós somos considerados suspeitos, para nossa própria segurança. Isso me leva a questionar se, nessas condições, nós, os cidadãos, não passamos de novos colonizados.

As cidades, com a suas diversidades e anarquias, com as suas capacidades incluídas para contestar as tendências de desurbanização, se tornam um espaço estratégico para se contestar a nossa redução à condição de suspeitos. A cidade é o único espaço em que algum tipo de convergência estrutural pode se desenvolver, sob a separação e o racismo visíveis e familiares, e se resolver no plano social para unir pessoas de comunidades muito diversas a fim de combater a vigilância avassaladora. Esse potencial não cai pronto do céu, ele precisa ser construído com muito trabalho. Mas cidades diversas e complexas são um local-chave para tal construção.

Conclusão

Por que é importante que reconheçamos o fato das capacidades urbanas e a possibilidade de que isso possa ser um modo de fala, com todo o peso que esse conceito evoca? Importa porque essas capacidades são propriedades sistêmicas destinadas a garantir o ser cidade, ou seja, um espaço complexo que prospera na diversidade e tende a alocar o conflito em um espírito cívico fortalecido. Além disso, essas capacidades se constituem como híbridos — misturas da física material e social da cidade. Essa interde-

pendência implica uma transformação contínua do material e do social, com períodos de estabilidade e continuidade e outros de convulsão, como o atual que se iniciou nos anos oitenta.

O projeto não busca antropomorfizar a cidade. Trata-se de compreender uma dinâmica sistêmica que tem a capacidade de combater o que destrói o seu DNA — repetindo, um DNA que conduz ao ser cidade e à sua diversidade. No extremo, a cidade permite a quem não tem poder fazer história e, assim, produzir uma diferença crítica, entre uma forma simples e outra mais complexa de falta de poder, onde fazer presença e fazer história entram em jogo.

Mas há limites para as capacidades das cidades e, historicamente, vemos tanto a capacidade das cidades de sobreviver a sistemas formalmente mais fechados e rígidos, quanto às forças poderosas que desurbanizam as cidades. Atualmente, entre essas forças de desurbanização, estão formas extremas de desigualdade, privatização do espaço urbano com várias formas de expulsão e rápida expansão da vigilância em massa de cidadãos nas democracias mais “avançadas” do mundo. Essas forças silenciam a voz da cidade e destroem suas capacidades urbanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PRIEST, Dana; ARKIN, William M. A hidden world, growing beyond control. *Washington Post*, Washington, D.C., 19 jul. 2010a.
- _____. National Security Inc. *Washington Post*, Washington, D.C., 20 jul. 2010b.
- _____. The secrets next door. *Washington Post*, Washington, D.C., 21 jul. 2010c.
- SASSEN, Saskia. *Territory, authority, rights: from medieval to global assemblages*. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- _____. The global street: making the political. *Globalizations*, Abingdon, v. 5, n. 8, p. 565–71, 2011.
- _____. *Expulsions: when complexity produces elementary brutalities*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

Olhares



AMANDA RODRIGUES VERA



AMANDA RODRIGUES VERA



AMANDA RODRIGUES VERA



Esta série foi desenvolvida no mês de maio de 2021, momento auge da pandemia. As fotos foram feitas em filme fotográfico com a técnica redscale. Nas imagens, procuro expressar a ambiguidade da vivência da casa como lugar de amparo mas também de constrição.

AMANDA RODRIGUES VERA



GABRIELLE ROCHA
Higienização de alimentos



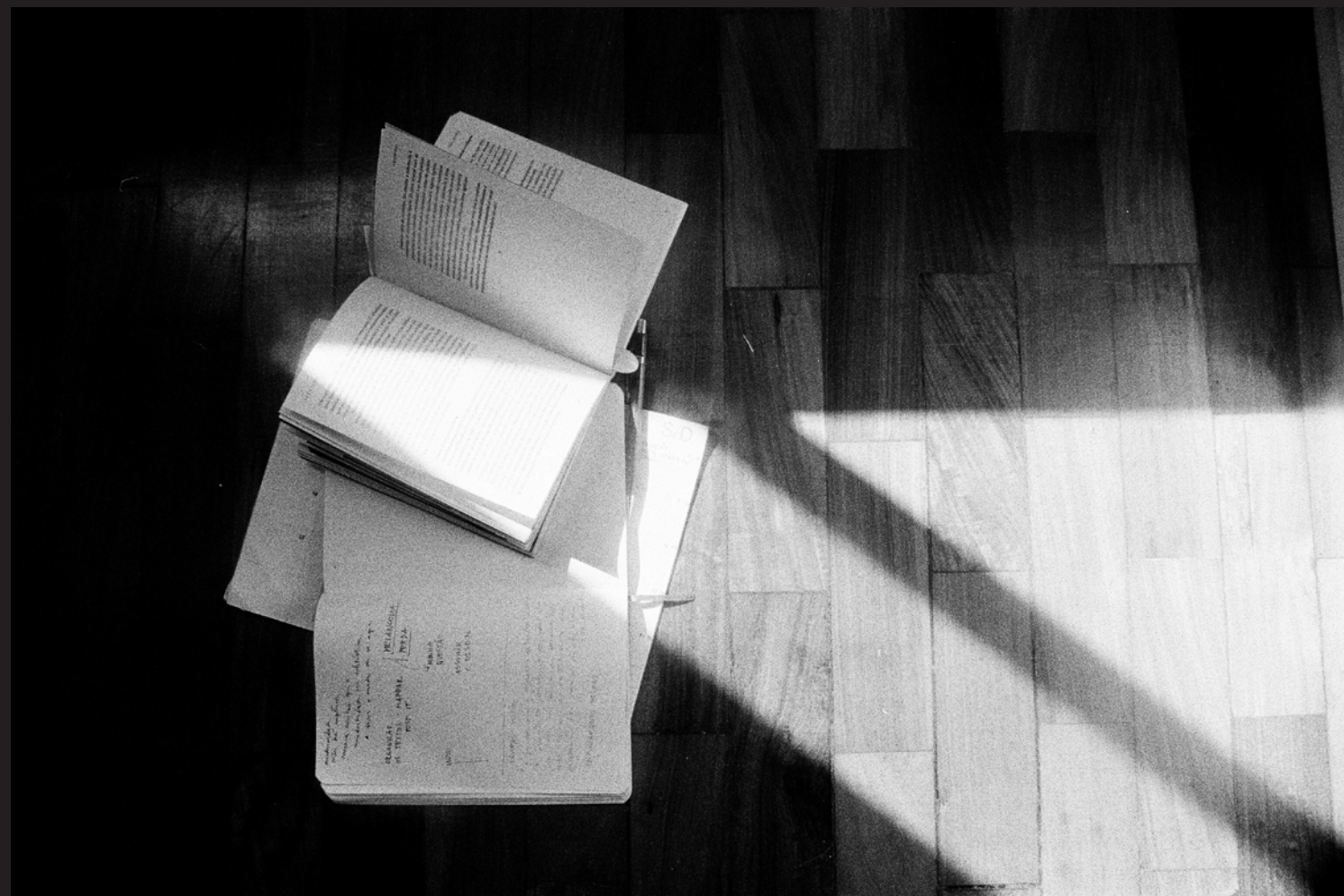
GABRIELLE ROCHA
Os homens de branco



ISABELA MORAES



ISABELA MORAES



ISABELA MORAES



ISABELA MORAES



ISABELA MORAES

JULIA FRENK



JULIA FRENK

JULIA FRENK



Arquiteturas da Ancestralidade Afro-Brasileira

Por Paola Dargoni

Baseado na dissertação de mestrado do arquiteto e professor Fábio Macêdo Velame, o livro *Arquiteturas da Ancestralidade Afro-Brasileira: O Omo Ilê Agboulá: um templo de culto aos Egum no Brasil* estrutura um discurso que trata do culto aos ancestrais ilustres africanos e afro-brasileiros no contexto de religiões de matriz afro no Brasil. Com a proposta de investigar a constituição do espaço arquitetônico do templo e sua relação com a cidade, Velame tece uma narrativa que entrecruza contextos históricos, elementos simbólicos, relatos e vivências em uma teia de significados. Recorre ainda à narração dos mitos fundantes de modo a ilustrar os fundamentos da cosmovisão do candomblé, evidenciando de que maneiras estes implicam no sentido de/na percepção do sagrado e, consequentemente, na construção do terreiro e na constituição de sua espacialidade.

Com isso, Velame chama atenção para a importância de uma compreensão ampla acerca dos elementos geradores desses espaços — suas origens e raízes. Por se tratar da materialização dos valores e de uma concepção de mundo afro-brasileira, o espaço sagrado do terreiro se coloca não apenas como “o centro da vida do homem religioso” (p. 73), mas também como o ponto fixo, a referência central na cidade onde ele habita. Ao expor alguns aspectos da relação por vezes conflituosa entre terreiro e cidade, o autor traz à tona as tensões étnico-raciais que permeiam esses conflitos. Em um contexto no qual as relações sócio-políticas e étnico-raciais se traduzem e se materializam no espaço urbano, é possível compreender de



Arquiteturas da Ancestralidade Afro-Brasileira: O Omo Ilê Agboulá Um Templo de Culto aos Egum no Brasil

Fábio Macêdo Velame

Salvador: EDUFBA, 2019.

que modos o racismo que atravessa as cidades brasileiras “se amalgama com a trajetória do próprio templo, e atualiza a diáspora entre Brasil e África” (orelha do livro).

Além disso, ao colocar em pauta a reverência do povo de santo para com seus antepassados, Velame centraliza o tema da ancestralidade. Além de confluir com o debate contemporâneo acerca da ontologia do sujeito negro, revela uma conexão nunca perdida com África — a Terra-Mãe. Sua definição como “construção coletiva no tempo” (p. 55) explicita como Omo Ilê Agboulá adquire um caráter adaptativo de modo que, mesmo estando sujeito às transformações do tempo e da sociedade, ele torna possível a manutenção de uma etnicidade em um “mundo extremamente dinâmico e vivo” (p. 22). A partir daí, é possível compreender como essa dinamicidade do templo de culto aos Egum acrescenta complexidade à arquitetura e sustenta a formação de uma espacialidade que reflete a cosmovisão de um mundo próprio.

Arquiteturas da Ancestralidade Afro-Brasileira é o resultado de uma pesquisa informativa elaborada como parte do processo de tombamento do templo pelo IPHAN. Com sua abordagem de contextualização detalhada, fundamenta um posicionamento consistente em relação a um tema ainda tão lacunar nas discussões sobre cidade e Arquitetura no Brasil. As reflexões acerca das questões étnico-raciais, sociais, simbólicas, históricas e arquitetônicas propostas pelo livro convocam à percepção da centralidade do negro na “produção das arquiteturas, territórios e cidades do Brasil” (orelha do livro). Em suma, o livro enriquece a crescente literatura sobre o tema, há muito negligenciado, mas que cada vez ganha mais espaço no ambiente acadêmico.



PUC
RIO



**Departamento de
Arquitetura
e Urbanismo**
PUC-Rio